



Тьеполо

ГЕНРИХ ВЕЛЬФЛИН

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ
В НОВОМ ИСКУССТВЕ

Перевод с немецкого
А. А. Франковского
Вступительная статья
Р. Пельше

Издательство «В. Шевчук»

ББК 85.128

В 72

Генрих Вёльфлин

В 72 Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции
стиля в новом искусстве. — М.: В. Шевчук, 2009. — 344 с.

Книга Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств» является в науке первой попыткой дать точную и сжатую характеристику стилей, толкуемых обыкновенно весьма расплывчато. Впервые в этой книге автор создает образцовую терминологию и методологию для научной истории искусств.

Издание представляет интерес для преподавателей, студентов и широкого круга читателей.

Печатается по изданию: Генрих Вельфлин. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М. — Л.: Академия, 1930.

Издательство «В. Шевчук»
125080, г. Москва, Волоколамское ш., д. 9
Тел.: (495)763-86-23, (499) 158-68 71
www.svarogbock.ru

Печать офсетная. Формат 60х90¹/₈. Тираж 2000 экз. Заказ 5598.

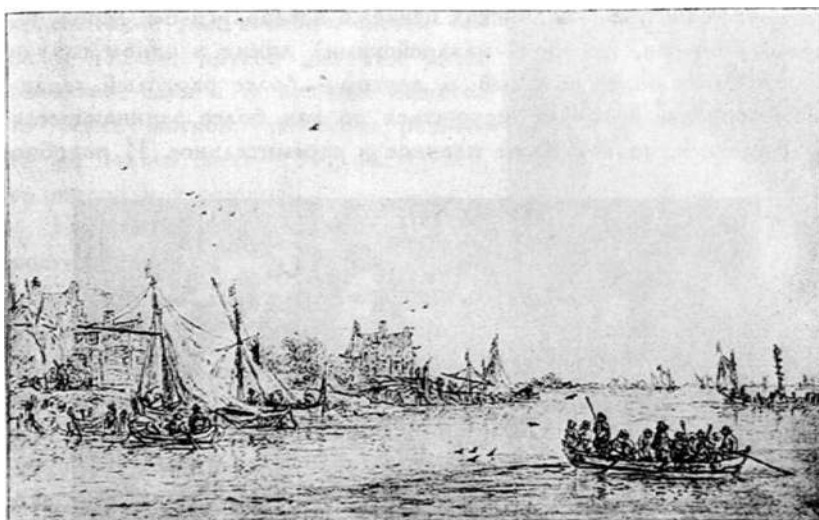
Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93

ISBN 978-5-94232-062-1

©Издательство «В. Шевчук», 2009

Р. ПЕЛЬШЕ

О ФАКТОРАХ
РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА



<1>ан Гойен

2

ВВЕДЕНИЕ

1. Двойной корень стиля

В СВОИХ воспоминаниях Людвиг Рихтер рассказывает, как однажды, будучи еще юношей, он вместе с тремя товарищами затеял написать в Тиволи уголок пейзажа, причем и он и его товарищи твердо решили ни на волос не отклоняться от природы. И хотя оригинал у всех был один и тот же, и каждый добросовестно держался того, что видели его глаза, все же получились четыре совершенно различные картины — настолько различные, насколько различались личности четырех художников. Отсюда автор воспоминаний выводит заключение, что объективного видения не существует, и что форма и краска всегда воспринимаются различно, смотря по темпераменту художника.

Это наблюдение нисколько не поражает историка искусства. Давно уже известно, что каждый художник пишет «своею кровью». Все различие отдельных мастеров и их «руки» основывается в конечном итоге на признании подобных типов индивидуального творчества. При одинаковом вкусе (нам че-

тыре упомянутых тиволийских пейзажа показались бы, вероятно, очень схожими, именно — назарейскими) линия в одном случае будет иметь более ломаный, в другом — более округлый характер, движение ее будет ощущаться то как более запинающееся и медленное, то как более плавное и стремительное. И подобно



Боттичелли (фрагмент)

3

тому, как пропорции то вытягиваются в длину, то расползаются в ширину, моделировка тела одному, может быть, представляется тоже полной и сочной, тогда как те же выступы и углубления другой видит гораздо более скромными и незначительными. Так же дело обстоит со светом и краской. Самое искреннее намерение наблюдать точно не может помешать тому, что известная

краска один раз воспринимается как более теплая, другой раз как более холодная, одна и та же тень кажется то более мягкой, то более резкой, та же полоса света — то крадущейся, то живой и играющей.

Если не вменять себе в обязанность сравнение с одним и тем же оригиналом, то различия между этими индивидуальными стилями выступают, конечно, с еще большей отчетливостью. Боттичелли и Лоренцо ди Креди — художники близкие по времени и родственные по происхождению, оба они флорентийцы позднего кватроченто; но боттичеллиевский рисунок женского тела (3), в смысле понимания строения и форм, есть нечто свойственное только ему и отличается от любого изображения женского тела Лоренцо (4) столь же основательно и радикально, как дуб отличается от липы. Бурные линии Боттичелли каждой форме сообщают своеобразную остроту и активность, для рассудительно моделирующего Лоренцо все сводится к впечатлению покоящегося явления. Нет ничего поучительнее сравнения одинаково согнутых рук у того и другого художника. Острота локтя, изящное очертание предплечья, лучеобразно раздвинутые пальцы, прижатые к груди, заряженность энергией каждой линии — таков Боттичелли; Креди, напротив, производит впечатление какой-то вялости. Весьма убедительно моделированная, т. е. почувствованная объемно, форма его все же лишена притягательной силы боттичеллиева контура. Перед нами различие темпераментов, и это различие сказывается всюду, — все равно, будем ли мы сравнивать целое или части. Существенные особенности стиля познаются в рисунке любой детали, хотя бы ноздри.

У Креди позирует определенная фигура. Чего нельзя сказать отнюдь не Боттичелли. Однако, нетрудно убедиться, что по-



Лоренцо ди Креди 4

нимание формы в обоих случаях согласуется с определенным представлением о прекрасном образе и прекрасном движении, и если Боттичелли, создавая стройную высокую фигуру, всецело руководствуется своим идеалом формы, то чувствуется, что натура.



Терборх

заимствованная из конкретной действительности, не помешала также и Креди выразить в поступи и пропорции свой идеал.

Исключительно богатый материал дают психологу форм стилизованные складки одежды этой эпохи. С помощью сравнительно немногих элементов здесь было достигнуто огромное разнообразие индивидуально резко дифференцированных типов

экспрессии. Сотни художников изображали сидящую Марию с ниспадающими между ее колен складками покрывала, и всякий раз отыскивалась форма, в которой выражался весь человек. Но драпировка продолжает сохранять то же психологическое значение не только в широких линиях искусства итальянского ренессанса, но и в живописном стиле голландских станковых картин XVII века.



Метсю

6

Терборх (5), как известно, особенно охотно и хорошо писал атлас. Нам кажется, что благородная ткань не может выглядеть иначе, чем у него, и все же в формах художника явственно чувствуется его аристократизм. Уже Метсю (6) воспринял явление образования этих складок совершенно иначе: ткань почувствована им больше со стороны ее тяжести, тяжело падающих складок,

в изгибах меньше изящества, отдельным складкам недостает элегантности, а ряду их — приятной небрежности; исчезло брио. Это все еще атлас, и атлас, написанный рукою мастера, но рядом с Терборхом ткань Метсю кажется почти тусклой.

Эти особенности нашей картины не простая случайность: вся сцена повторяется, и она настолько типична, что, переходя к анализу фигур и их размещения, мы можем продолжать оперировать теми же понятиями. Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко почувствованы ее изгиб и движение, и насколько тяжеловеснее кажется форма Метсю — не потому, что рисунок ее хуже, а потому что он выполнен иначе. У Терборха группа построена легко, и между фигурами много воздуха, у Метсю она массивна и сдавлена. Мы едва ли можем найти у Терборха такое нагромождение, как эта откинута толстая ковровая скатерть с письменным прибором на ней.

В таком же роде можно продолжать дальше. И если на нашем клише совсем неощутима воздушная легкость красочной гаммы Терборха, то весь ритм его форм все же говорит достаточно внятным языком, и не нужно особого красноречия, чтобы в манере изображения взаимного равновесия частей заставить признать искусство, внутренне родственное рисунку складок.

Проблема остается тождественной по отношению к деревьям пейзажа: довольно одного сучка, даже фрагмента сучка, чтобы решить, кто автор картины: Гоббема или Рейсдаль, — решить не на основании отдельных внешних особенностей «манеры», а на основании того, что все существенное в ощущении формы содержится уже в самой мелкой детали. Деревья Гоббема (7) даже в случаях, когда он пишет те же породы, что и Рейсдаль (15), кажутся всегда более легкими, контуры их кудрявее, и они реже размещены в пространстве. Более серьезная манера Рейсдаля отягчает движение линий, сообщая ему своеобразную грузность; Рейсдаль любит давать силуэты пологих подъемов и скатов; масса листвы у него компактнее; вообще очень характерно, что в своих картинах он не позволяет отдельным формам обособляться друг от друга, но тесно переплетает их. Ствол у него редко четко вырисовывается на фоне неба. Множество пересекающихся линий горизонта производит гнетущее впечатление, деревья неотчетливо соприкасаются с очертанием гор. Напротив, Гоббема любит грациозно извивающуюся линию, залитую светом

7 ВВЕДЕНИЕ

массу, разделанный грунт, уютные уголки и просветы: каждая часть у него картинка в картине.

Применяя все более и более тонкие приемы, мы можем раскрыть таким же образом связь отдельных частей и целого и найти, наконец, определение индивидуальных типов стиля не только по отношению к форме рисунка, но также применительно к освещению и краске. Нам станет ясно, почему определенное понимание формы неизбежно сочетается с определенной красочностью, и постепенно мы научимся понимать всю совокупность индивидуальных особенностей стиля, как выражение определенного темперамента. Для описательной истории искусства здесь еще очень много работы.

Однако, ход развития искусства не распадается на отдельные точки: индивидуумы сочетаются в более значительные группы. Отличные друг от друга Боттичелли и Лоренцо ди Креди, будучи сопоставлены с любым венецианцем, оказываются, как флорентийцы, схожими; точно также Гоббема и Рейсдаля, каково бы ни было расхождение между ними, сейчас же становятся родственными, если им, голландцам, противопоставить какогонибудь фламандца, например, Рубенса. Это значит: на ряду с индивидуальным стилем существует стиль школы, страны, племени.

Постараемся уяснить характер голландского искусства посредством противопоставления его искусству фламандскому. Плоский луговой пейзаж у Антверпена сам по себе выглядит ничуть не иначе, чем голландские пастбища, которым местные живописцы придали выражение спокойной шири. Но вот, за эти мотивы берется Рубенс (8), и предмет кажется совершенно иным; почва вздымается крутыми валами, стволы деревьев страстно тянутся кверху, и увенчивающая их листва трактована такими компактными массами, что Рейсдаль и Гоббема рядом с Рубенсом одинаково кажутся необычайно тонкими рисовальщиками: голландская subtiliteit выступает рельефнее рядом с фламандской массивностью. По сравнению с энергией движения рубensoвского рисунка, любая голландская форма производит впечатление покоя, все равно, идет ли речь о подъеме холма или о выпуклости цветочного лепестка. Ни одному голландскому дереву не свойственен пафос фламандского движения, и даже могучие дубы Рейсдаля кажутся тонкоствольными рядом с деревьями Ру-

бенса. Рубенс высоко поднимает линию горизонта и делает картину грузною, отягчая ее изобилием материи; у голландцев же **отношение** между небом и землей в основе своей иное: горизонт низок, и бывает, что четыре пятых картины занято воздухом.

Таковы наблюдения, с которыми, естественно, стоит считаться лишь в том случае, если они поддаются обобщению. Тонкость голландских пейзажей нужно сопоставить с родственными явлениями и проследить существующую здесь связь вплоть до области тектоники. Кладка кирпичной стены или плетение



Гоббема

7

корзины ощущались в Голландии так же своеобразно, как и листва деревьев. Характерно, что не только такой мастер деталей, как Доу, но и жанрист Ян Стен, изображая самую разную сцену, находят время для тщательного рисунка плетения корзины. Линейная сеть зачерченных белой краской швов кирпичной постройки, конфигурация опрятно сложенных плит — все эти мелкие детали самым неподдельным образом смаковались живописцами архитектуры. О действительной же архитектуре Голландии можно сказать, что камень в ней как будто приобрел особую специфическую легкость. Такая типичная постройка, как амстердамская ратуша (119), избегает всего, что

9 ВВЕДЕНИЕ

могло бы сообщить большим каменным массам тяжеловесность в духе фламандской фантазии.

Здесь всюду подходишь к основам национального восприятия, к тому пункту, где чувство формы непосредственно соприкасается с культурно-бытовыми моментами, и истории искусств предстоят еще благодарные задачи, поскольку она намеревается систематически заняться вопросом национальной психологии формы. Все связано между собою. Спокойствие в расположении фигур на голландских картинах служит основой также и для явлений архитектурного порядка. А если сюда присоединить еще



Рубенс

8

Рембрандта с его чувством жизни света, который, отрешаясь от всяких отчетливых очертаний, таинственно зыблется в беспредельных пространствах, то легко соблазниться мыслью расширить рамки исследования, доведя его до анализа германской манеры вообще в противоположность манере романской.

Однако проблема более сложна. Хотя в XVII веке голландское и фламандское искусство весьма явственно отличаются друг от друга, все же нельзя, не обинуясь, воспользоваться отдельным периодом искусства для общих суждений о национальном типе. Различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером. Нужно сначала установить, много ли устойчивых черт содержит стиль, и

лишь после этого его можно объявить национальным стилем в собственном смысле слова. Как ни царственно положение Рубенса в его стране, и как ни многочисленны силы, тяготеющие к нему, все же нельзя согласиться, чтобы он в такой же мере являлся выразителем «устойчивого» народного характера, в какой было выразительно современное Рубенсу голландское искусство. Эпоха отпечатлелась на Рубенсе явственнее. Особое культурное течение, чувство романского барокко, в сильной степени определяет его стиль, и таким образом он настоятельнее, чем «вневременные» голландцы, требует от нас построить представление о том, что следует назвать стилем эпохи.

Представление это легче всего построить в Италии, потому что развитие искусства было ограждено здесь от внешних влияний, и непреходящие черты итальянского характера легко обнаруживаются при всех переменах. Переход стиля ренессанса в стиль барокко есть прекрасный школьный пример того, как новый дух эпохи вынужден искать для себя новую форму.

Здесь мы вступаем на проторенные пути. Самым излюбленным занятием истории искусства является - проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры. Колонны и арки высокого ренессанса столь же внятно говорят о духе эпохи, как и фигуры Рафаэля; и барочная архитектура дает не менее отчетливое представление о перемене идеалов, чем сопоставление размашистого жеста Гвидо Рени с благородным и величавым спокойствием Сикстинской Мадонны.

Прошу позволения остаться на этот раз исключительно на почве архитектоники. Центральным понятием итальянского ренессанса является понятие совершенной пропорции. Эпоха эта пыталась добиться покоящегося в себе совершенства, будь то в изображении фигуры, или в архитектурном произведении. Каждой форме сообщается замкнутый характер, и она свободна в своих элементах; все части дышат самостоятельно. Колонна, отрезок поля стены, объем отдельной части помещения и всего помещения в целом, совокупная масса постройки — все это создания, позволяющие человеку найти состояния самоудовлетворения, создания, переходящие человеческую меру, но все же постоянно доступные воображению. С бесконечным наслаждением сознание воспринимает это искусство, как образ возвышенного свободного бытия, в котором дано участвовать и ему.

11 ВВЕДЕНИЕ

Барокко пользуется той же самой системой форм, но он дает не совершенное и законченное, а движущееся и становящееся, не ограниченное и объемлемое, а безграничное и необъятное. Идеал прекрасной пропорции исчезает, интерес приковывается не к бытию, а к быванию. Массы — тяжелые, неясно расчлененные массы — приходят в движение. Архитектура перестает быть искусством расчленения, которым она в высочайшей степени была в эпоху ренессанса, и расчлененность архитектурного тела, доведенная некогда до впечатления высшей свободы, заменяется нагромождением частей, лишенных подлинной самостоятельности.

Этот анализ эпохи, конечно, не является исчерпывающим, но его достаточно, чтобы показать, каким образом стили служат выражением эпохи. Явно новый жизненный идеал сквозит в искусстве итальянского барокко. Хотя мы выдвинули на первый план архитектуру, потому что она дает наиболее яркое воплощение этого идеала, однако принадлежащие к той же эпохе живописцы и скульпторы говорят на своем языке то же самое, и кто собирается выразить психологические основы изменения стиля в понятиях, тот вероятно услышит решающее слово именно от них, а не от архитекторов. Изменилось отношение индивидуума к миру, открылась новая область чувства, душа стремится раствориться в высотах чрезмерного и беспредельного. «Аффект и движение во что бы то ни стало», так в кратчайшей формуле характеризует это искусство *Чичероне*.¹

На трех примерах: индивидуального стиля, стиля народного и стиля эпохи, мы вкратце иллюстрировали цели истории искусства, понимающей стиль прежде всего как выражение — выражение настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента — с другой. Ясно, что этим не затрагивается художественная ценность творчества: темперамент не создает, конечно, художественного произведения, но он есть то, что можно назвать вещественной частью стилей в широком смысле этого слова, т. е. разумея при этом и определенный идеал красоты (как индивидуальный, так и общественный). Художественно-исторические работы этого рода еще очень далеки от доступной для них степени совершенства, но задача заманчива и благодарна.

Художников не легко заинтересовать вопросами истории стиля. Они подходят к произведению исключительно со стороны

¹ Путеводитель Буркгардта, посвященный искусству Италии (1855).

его ценности: хорошо ли оно? обладает ли внутренней законченностью? изображена ли на нем натура достаточно сильно и ясно? Прочтите рассказ Ганса фон Маре о том, как он учился все больше отвлекаться от школ и личностей и сосредоточивал все свое внимание на решении художественной задачи, которая в конечном счете одна и та же, как для Микеланджело, так и для Бартоломеуса ван дер Гельста. Историки искусства, исходящие напротив из многообразия явлений, всегда обречены выслушивать насмешку художников: они де обращают второстепенное в главное; стремясь понимать искусство лишь как выражение, они принимают в расчет как раз нехудожественные стороны человека. Можно сколько угодно анализировать темперамент художника — это не объяснит нам, каким образом возникло произведение искусства, и перечисление всех различий между Рафаэлем и Рембрандтом есть лишь обход главной проблемы, ибо дело не в нахождении этих различий, а в том, чтобы показать, как оба художника, идя различными путями, создали одно и то же, именно: великое искусство.

Едва ли нужно вступаться за историков искусства и защищать их работу перед критически настроенной публикой. Как ни естественна для художника точка зрения, согласно которой на первый план должно быть выдвинуто общее и закономерное, все же мы не в праве вменять в вину историку-исследователю его интерес к многообразию формы, в которую облекается искусство, и почтенной остается проблема найти условия, определяющие в качестве материального фактора — назовем его темпераментом, духом времени или племенным характером — стиль индивидуумов, эпох и народов.

Однако, анализом художественного достоинства и выражения задача далеко не исчерпывается. Произведение искусства содержит еще третий момент — тут мы касаемся важнейшей темы нашего исследования — именно: способ изображения, как таковой. Каждый художник находит определенные «оптические» возможности, с которыми он связан. В каждую данную эпоху возможно не все. Видение имеет свою историю, и обнаружение этих «оптических слоев» нужно рассматривать как элементарнейшую задачу истории искусств.

Попытаемся уяснить свою мысль с помощью примеров. Едва ли найдутся два художника, которые, хотя они и современ-

13 ВВЕДЕНИЕ

ники, были бы более отличны друг от друга по темпераменту, чем мастер итальянского барокко Бернини и голландский живописец Терборх. Их произведения так же несравнимы между собою, как и они сами. Зритель, находящийся под впечатлением бурных фигур Бернини, никогда не вспомнит об уютных, изящных картинках Терборха. И все же, если мы поставим рядом рисунки обоих мастеров и сравним то общее, что содержится в их приемах, то вынуждены будем признать, что перед нами совершенно родственные явления. В обоих случаях одна и та же манера видеть в пятнах, а не в линиях, манера, которую мы называем живописной, и которая составляет особенность XVII века, отличающую его от века XVI. Мы находим здесь, следовательно, способ видения, который может быть свойственным самым разнородным художникам, потому что, само собою ясно, он не обязывает к какомунибудь одному определенному выражению. Конечно, художник, подобный Бернини, нуждался в живописном стиле, чтобы сказать то, что он хотел сказать, и нелепо спрашивать, какое выражение он нашел бы для себя в линейном стиле XVI века. Но ясно, что речь здесь идет о существенно иных понятиях, чем те, с которыми мы оперируем, говоря о размахе барочного трактования масс в противоположность покою и сдержанности высокого ренессанса. Большая и меньшая энергия движения суть моменты выражения, которые могут быть измерены единообразным масштабом; живописность же и линейность представляют собою как бы два разных языка, на которых можно сказать все, что угодно, хотя бы каждый из них обладал своей, направленной в известную сторону, силой и порождался определенной ориентацией к видимому.

Другой пример. Можно анализировать линию Рафаэля с точки зрения выразительности, можно описывать ее величавое, благородное движение и противопоставлять ее мелочно-тщательным контурам кватроченто; в трепете линий Венеры Джорджоне можно ощущать близость Сикстинской Мадонны, а, переходя к пластике, открыть хотя бы в *Юном Вакхе с высоко поднятой чашей* Сансовино новую длинную, извивающуюся линию. Никто не станет возражать против того, что в этом величавом творчестве форм ощущается веяние нового восприятия XVI в.: такое связывание формы с духом вовсе не есть поверхностное историзирование. Но у явления есть еще другая сторона. Об-

ясняя величавую линию, мы не объяснили еще, что такое линия сама по себе. Вовсе не самоочевидно, почему Рафаэль, Джорджоне и Сансовино искали выражения и красоты формы в линии. Мы опять имеем дело с совпадениями, имеющими место у различных национальностей. Рассматриваемая эпоха является и для Севера эпохой линий, и два художника: Микеланджело и Ганс Гольбейн Младший, которые, несомненно, очень мало родственны между собою как личности, схожи в том, что для них обоих характерен тип совершенно строгого линейного рисунка. Другими словами: в истории стиля можно открыть нижний слой понятий, т. е. понятия, относящиеся к изображению, как таковому, и можно дать историю развития западного видения, для которой различие индивидуальных и национальных характеров не имеет большого значения. Раскрыть это внутреннее оптическое развитие, конечно, совсем не легко, потому не легко, что изобразительные возможности эпохи никогда не обнаруживаются в отвлеченной чистоте, но, как это естественно, всегда связываются с известной манерой выражения, и благодаря этому исследователь большей частью бывает склонен в выражении искать объяснения для всего явления.

Когда Рафаэль создает свою архитектурную живопись и со строгой закономерностью достигает впечатления невиданной еще сдержанности и достоинства, то и тут повод и цель можно усматривать в его особых задачах; и все же «тектонику» Рафаэля нельзя отнести целиком на счет его настроений, дело идет скорее об изобразительной форме его эпохи, которую он лишь усовершенствовал особым образом и заставил служить своим целям. В аналогичных широких честолюбивых планах не было недостатка и позднее, но возвращение к его схемам оказывается вещью неисполнимой. Французский классицизм XVII века покоится на другой «оптической» основе, и поэтому, при сходном намерении, неизбежно приходят к другим результатам. Кто относит все на счет одного только выражения, тот исходит из ложной предпосылки, будто каждое определенное настроение всегда располагало одинаковыми средствами выражения.

Поэтому, когда говорят об успехах в подражании, о прогрессе известной эпохи в области наблюдений над природой, то и под этим следует разуметь нечто вещественное, связанное с первоначально данными формами изображения. Наблюдения XVII века

1 ВВЕДЕНИЕ

не просто вносятся в ткань искусства чинквеченто — вся основа стала другой. Литература по истории искусства совершает ошибку, так уверенно оперируя расплывчатым понятием «подражания природе», точно дело идет об однородном процессе растущего совершенствования. Как бы усердно ни «отдаваться природе», этим не объяснить, чем отличается пейзаж Рейсдаля от пейзажа Патенира, и «прогрессирующее овладение действительностью» еще не делает понятной противоположность между портретом Франса Гальса и портретом Альбрехта Дюрера. Материально-подражательная сторона может сама по себе быть совершенно различной, — решающим моментом является то, что в основе восприятия здесь и там лежат разные «оптические» схемы, которые заложены, однако, гораздо глубже, чем просто в проблеме прогресса подражания: они одинаково обуславливают и феномен архитектуры и феномен изобразительного искусства, и римский барочный фасад обладает тем же оптическим знаменателем, что и пейзаж фан Гойена.

2. Наиболее общие формы изображения

Исследованием этих наиболее общих форм изображения как раз и занимается наша книга. Она анализирует не красоту Лионардо и Дюрера, но начало, в котором эта красота нашла себе образ. Она анализирует не изображение природы со стороны подражательного в нем и не то, чем отличается хотя бы натурализм XVI века от натурализма XVII века, но вид восприятия, лежащий в основе изобразительных искусств в различные столетия.

Мы хотим сделать попытку отыскать эти формы в области нового искусства. Следование периодов принято обозначать названиями: ранний ренессанс — высокий ренессанс — барокко, — названиями, которые говорят мало и, будучи применены к южному и северному искусству, неизбежно ведут к превратным толкованиям; однако, теперь едва ли возможно изгнать их из употребления. К несчастью, дело осложняется еще приплетением сюда сбивающей с толку аналогии: почка—цвет — увядание. Если между XV и XVI веками действительно существует различие ценности, поскольку XV век принужден был с большой постепенностью впервые вырабатывать приемы художественного

воздействия, которыми свободно оперирует XVI век, то (классическое) искусство чинквеченто и (барочное) искусство сеиченто в отношении своего достоинства равноценны. Слово «классический» не означает здесь оценки, потому что и у барокко есть свой классический период. Барокко или, скажем, современное искусство не есть ни упадок, ни совершенствование классического искусства, оно — вообще другое искусство. Западное развитие последних 4—5 столетий нельзя свести к схеме обыкновенной кривой, которая поднимается, достигает высшей точки и опускается: у него две высшие точки. Мы можем отдавать свои симпатии любой из них, но мы непременно должны сознавать, что наше суждение в этом случае произвольно, вроде того, как произвольно утверждать, что розовый куст достигает вершины своего развития в момент формирования цветов, а яблоня — в момент созревания плодов.

В интересах простоты мы вынуждены позволить себе свободу говорить о XVI-ом и XVII-ом веках, как об эпохах единства стиля, несмотря на то, что эти периоды не являются периодами однородного творчества, поскольку черты физиономии сеиченто, с одной стороны, стали намечаться уже задолго до 1600 года, а с другой — они в значительной степени определяют облик XVIII века. Наше намерение — сравнить тип с типом, готовое с готовым. Разумеется, не существует ничего «готового» в строгом смысле этого слова, все историческое подвержено непрестанному изменению, но нам необходимо решиться в подходящий момент закрепить различия и позволить себе говорить о них как о контрастах, иначе все развитие уплывет у нас между пальцами. Мы не в праве игнорировать подготовительные этапы высокого ренессанса, но они являются архаическим искусством, искусством примитивов, для которого точной изобразительной формы еще не существует. Что же касается изложения отдельных переходных стадий, связывающих стиль XVI века со стилем XVII века, то оно должно послужить темой специального исторического исследования, которое, конечно, в состоянии будет правильно решить свою задачу лишь в том случае, если будет располагать руководящими понятиями.

Если мы не заблуждаемся, то, в предварительной формулировке, развитие может быть сведено к следующим пяти парам понятий.

1 ВВЕДЕНИЕ

1. Развитие от линейного к живописному, т. е. выработка линии, как пути взора и водительницы глаза, и постепенное ее обесценение. Говоря общее: восприятие тел с их осязательной стороны — со стороны очертания и поверхности — с одной стороны, и, с другой, такое постижение вещей, которое сводимо к одной лишь оптической видимости и может обойтись без «осязаемого» рисунка. В одном случае ударение падает на границы вещей, в другом — явление расплывается в безграничном. Пластическое и контурное видение изолирует вещи, для живописно видящего глаза вещи сливаются вместе. В одном случае больше интересует восприятие отдельных материальных объектов, как неизблемых, осязательных ценностей, в другом — постижение открывающейся зрению их совокупности, как зыбкой видимости.

2. Развитие от плоскостного к глубинному. Классическое искусство располагает части формального целого в виде ряда плоскостных слоев, барочное — подчеркивает их размещение вглубь. Плоскость есть элемент линии, плоскостная рядоположенность — форма наилучшей обозримости; вместе с обесценением контура происходит обесценение плоскости, и глаз связывает предметы, главным образом, на основе их близости или удаленности. Это вовсе не различие достоинства: нововведение барокко не стоит ни в каком прямом отношении к умению лучше изображать пространственную глубину, оно означает скорее в корне иной способ изображения, подобно тому как и «плоскостный стиль» в нашем смысле не есть стиль примитивного искусства, но появляется лишь в момент полного овладения перспективным сокращением и впечатлением пространства.

3. Развитие от замкнутой к открытой форме. Каждое произведение искусства должно быть замкнутым целым, и нужно считать недостатком, если обнаруживается, что оно не ограничено собою самим. Однако толкование этого требования было столь различным в XVI и XVII столетиях, что по сравнению с распущенной формой барокко классическую слаженность можно справедливо назвать искусством замкнутой формы. Ослабление суровых правил, смягчение тектонической строгости — назовите этот процесс как угодно — означает не просто увеличение привлекательности, но является последовательно проведенной новой манерой изображения; вот почему и этот мотив должен быть отнесен к основным формам изображения.

4. Развитие от множественности к единству. В системе классической слаженности отдельные части, как бы прочно они ни были связаны с целым, все же всегда обладают какой-то самостоятельностью. Это не беспомощная самостоятельность примитивного искусства: отдельная часть обусловлена целым и все же не перестает быть самою собой. Все это требует от зрителя артикулирования, последовательного обозрения отдельных частей, которое является операцией весьма отличной от восприятия, направленного на целое, как его применял и требовал XVII век. В обоих стилях мы имеем дело с единством (в противоположность доклассическому времени, которому еще не был известен подлинный смысл этого понятия), но в одном случае единство достигается гармонией свободных частей, а в другом — соотношением элементов к одному мотиву или подчинением второстепенных элементов элементу безусловно руководящему.

5. Абсолютная и относительная ясность предметной сферы. Эта противоположность непосредственно соприкасается с противоположностью линейного и живописного: изображение предметов, как они есть, предметов взятых в отдельности и доступных пластическому чувству осязания — с одной стороны, и изображение предметов, как они кажутся, предметов видимых в совокупности, по преимуществу со стороны их не-пластических качеств — с другой. Есть, однако, нечто своеобразное в том, что классическая эпоха выработала идеал предельной ясности, который XV век лишь смутно предчувствовал и который был сознательно отвергнут XVII веком. Нельзя сказать, чтобы произведения искусства стали неясными — неясность всегда производит отталкивающее впечатление, — однако ясность мотива перестала быть самоцелью изображения; больше не требуют, чтобы глазу открывалась доведенная до совершенства форма — достаточно, если дан опорный пункт. Композиция, свет и краска перестают служить исключительно для прояснения формы, они живут своей собственной жизнью. Бывали, конечно, случаи, когда к **такому** частичному затемнению абсолютной ясности прибегали просто с целью увеличить привлекательность, однако «относительная» неясность становится большой, всеобъемлющей формой изображения лишь в тот момент истории искусства, когда действительность начинают рассматривать как совершенно новое явление. И здесь то обстоятельство, что барокко отказался от идеалов

19 ВВЕДЕНИЕ

Дюрера и Рафаэля, знаменует собой не прогресс и не упадок, но другую ориентацию к миру.

3. Подражание и декоративность

Описанные здесь формы изображения носят настолько общий характер, что даже совершенно чуждые друг другу натуры, например, Терборх и Бернини — мы возвращаемся к упомянутым выше именам — находят для себя место в одном и том же типе. Общность стиля этих художников покоится на том, что человеку XVII века казалось само собой разумеющимся: на некоторых кардинальных предпосылках живого впечатления, не определяющих однако тот или иной характер выражения.

Эти формы можно трактовать и как формы изображения и как формы созерцания: в них мы созерцаем природу, и в них же искусство облекает свое содержание, изображая что нибудь. Однако опасно говорить лишь об известных «состояниях глаза», обуславливающих характер восприятия: всякое художественное восприятие организовано также согласно определенным требованиям вкуса. Поэтому пяти парам наших понятий присуще как подражательное, так и декоративное значение. Любая передача природы совершается в пределах известной декоративной схемы. Линейное видение тесно связано с определенным, лишь ему свойственным представлением красоты; так же дело обстоит с видением живописным. Если развивающееся искусство растворяет линию и заменяет ее движущейся массой, то это совершается не только в интересах постижения новой истины природы, но и в интересах нового ощущения красоты. Точно также необходимо сказать, что хотя изображение плоскостного типа несомненно соответствует определенной ступени созерцания, однако и здесь форма изображения явно имеет декоративную сторону. Схема сама по себе, конечно, еще ничего не дает, но в ней заключена возможность осуществить красоту в плоскостном расположении, возможность, которую не обладает и не хочет обладать стиль глубинный. Это же рассуждение применимо и к остальным парам понятий.

Но как же так? Если даже эти понятия нижнего слоя предполагают определенный тип красоты, то разве мы не возвращаемся снова к началу, где стиль рассматривался как непосред-

ственное выражение темперамента, будь это темперамент эпохи или же темперамент народа и индивидуума? И все новшество не сводится ли к тому, что мы копнули глубже и привели явления к более общему знаменателю?

Говорящий таким образом упускает из виду, что наш второй ряд понятий принадлежит к роду в корне иному, поскольку эти понятия в своем изменении подчиняются внутренне присущей им самим необходимости. Они изображают некоторый рациональный психологический процесс. Переход от осязательного, пластического восприятия к восприятию живописному, чисто оптическому, имеет свою естественную логику и не мог бы совершаться в обратном порядке. То же самое можно сказать относительно перехода от тектоничного к атектоничному, от подчиненного строгим законам к подчиненному законам более свободным, от множественности к единству.

Прибегнем к сравнению: камень, катящийся по склону горы, может в своем падении принимать самые разнообразные скорости в зависимости от крутизны склона, большей или меньшей твердости почвы и т. д., но все эти возможности подчинены одному и тому же закону падения. Так и в психической природе человека существуют определенные процессы развития, которые следует назвать закономерными в том же смысле, как и физиологический рост. Они могут видоизменяться до бесконечности, могут быть частично или совершенно приостановлены, но раз процесс совершается, определенная закономерность будет наблюдаться повсюду.

Можно поставить еще более широкий вопрос, насколько «глаз» способен проделать определенное развитие самостоятельно, и насколько при этом процессы в нем обусловлены другими сферами духа и в свою очередь обуславливают их. Конечно, не существует такой оптической схемы, которая, исходя из одних лишь собственных предпосылок, могла бы быть приложена к миру в виде какого то мертвого шаблона; мы видим каждый раз так, как хотим видеть, но это все же не исключает возможности, что каждое изменение подчинено определенному закону. Познание этого закона является основной проблемой научной истории искусства.

Мы еще вернемся к этому в конце настоящего исследования.

1. ЛИНЕЙНОСТЬ И ЖИВОПИСНОСТЬ

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

1. Линейность (графичность, пластичность) и живописность, осязательный и зрительный образ

ЖЕЛАЯ выразить в самых общих терминах различие между искусством Дюрера и искусством Рембрандта, мы говорим, что Дюрер графичен, а Рембрандт живописен. При этом мы чувствуем, что такая характеристика определяет различие не только личностей, но также целых эпох. Западная живопись, бывшая в XVI веке линейной, в XVII развилась главным образом в сторону живописности. Хотя существует только один Рембрандт, однако всюду произошла разительная перемена зрительных навыков, и кому интересно уяснить свое отношение к видимому миру, тот должен прежде всего отдать себе отчет в этих двух кардинально различных способах видеть. Живописный способ — способ позднейший и без линейного способа, конечно, немислим, но он не является высшим в абсолютном смысле этого слова. Линейный стиль создал ценности, какими не обладает и не хочет обладать стиль живописный. Это два мирозерцания, по разному ориентированные в смысле вкуса и интереса к миру, каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого.

Хотя в феномене линейного стиля линия означает только одну часть вещи, и контур неотделим от очерчиваемого им тела, однако, все же можно воспользоваться популярным определением и для начала сказать: графический стиль видит в линиях, живописный — в массах. Видеть линейно значит, в таком случае, что смысл и красота вещей отыскиваются прежде всего в контурах — и у внутренних форм есть свои контуры, — что глаз движется

вдоль границ и **как** бы ощупывает края предметов, между тем как видение в массах имеет место там, где внимание отвлекается от краев, где контур в качестве зрительного пути стал более или менее безразличен глазу, и основным элементом впечатления являются предметы как видимые пятна. При этом безразлично, говорят ли такие пятна как краски или же только как светлости и темноты.

Простая наличность света и тени, даже если им приписывается важная роль, еще не решает вопроса о живописном характере картины. Ведь и графическое искусство имеет дело с телами и пространством и прибегает к свету и теням, чтобы достичь впечатления пластичности. Но линия в качестве твердой границы постоянно управляет ими или, по крайней мере, сопутствует им. Леоardo справедливо слышит отцом светотени, и его *Тайная Вечеря* является именно той картиной, где впервые в новом искусстве светотень была применена в большом масштабе в качестве композиционного фактора; однако, что значила бы эта светотень, не подчиняясь она царственно уверенному руководству линии! Все зависит от того, приписывается ли руководящее значение краям или оно у них отнимается, от того, должны ли они или не должны читаться линейно. В первом случае контур представляет равномерно обтекающую форму дорожку, по которой может спокойно двигаться зритель, во втором — руководящее значение в картине принадлежит светлым и темным пятнам, хотя и не вовсе лишенным границ, но, во всяком случае, не имеющим границ подчеркнутых. Только местами выступает еще кусок могущего быть схваченным контура, но он перестал быть постоянным надежным руководителем по формальному целому. Поэтому: различие между Дюрером и Рембрандтом обусловлено не большей или меньшей дозой массы светотени, но тем, что у одного массы выступают с подчеркнутыми краями, у другого же края их затушеваны.

Как только линия обесценена в своем качестве полагания границы, открываются живописные возможности. Картина внезапно как бы оживляется во всех своих частях таинственным движением. В то время как резко выраженное очерчивание формы делает ее неподвижной, так сказать утверждает явление, живописное изображение, по самой своей сущности, сообщает явлению характер какого то парения: форма начинает играть, свет и тени

становятся самостоятельным элементом, они ищут друг друга и взаимно сочетаются, высота с высотой, глубина с глубиной; целое приобретает видимость неустанно струящегося, никогда не кончающегося движения. Будет ли движение порывистым и бурным или же оно является только легким трепетаньем и мерцаньем, оно всегда остается для зрителя неисчерпаемым.

Различие между стилями можно, следовательно, определить точнее таким образом: линейное видение резко отделяет форму от формы, между тем как живописный глаз, наоборот, направляется на то движение, которое идет дальше совокупности предметов. В первом случае — равномерно ясные линии, которые производят впечатление элемента разделяющего, во втором — неподчеркнутые границы, благоприятствующие связыванию. Чтобы создать впечатление всепроникающего движения, применяются также и другие приемы — мы еще будем говорить о них, — но освобождение масс светотени, предоставление им возможности ловить друг друга в самодовлеющей игре, остается основой живописного впечатления. Тем самым также сказано, что решающим моментом здесь являются не отдельные детали, но вся совокупность картины, ибо только что упомянутое таинственное взаимопроникновение формы, света и краски может стать действенным только в целом, и ясно, что невещественное и бесплотное должно иметь здесь столь же важное значение, как и телесно-предметное.

Если Дюрер (9) или Кранах ставят обнаженную фигуру как нечто светлое, на черный фон, то элементы остаются в корне различными; фон есть фон, фигура есть фигура, и Венера или Ева, которых мы видим перед собой, производят впечатление белых силуэтов на черной фольге. Напротив, если обнаженное тело стоит на темном фоне у Рембрандта (10), то светлые тона тела кажутся как бы вырастающими из темных тонов пространства; впечатление таково, как если бы все состояло из одного материала. Для этого нет никакой надобности уменьшать отчетливость предметов. При полной ясности формы, между моделирующими светом и тенями может быть осуществлено своеобразное сочетание, дающее им собственную жизнь, и самое строгое исполнение требования вещественности не препятствует тому, чтобы фигура и пространство, предметы и беспредметность, сливаясь, давали впечатление самостоятельного движения тона.

Но, конечно, — скажем это заранее, — «живописцы» не мало **заинтересованы в том, чтобы освободить** светотень от функции простого прояснения формы. Живописное впечатление легче всего достигается в том случае, когда свет перестает служить отчетливости предметов и ставит себе самостоятельные цели, словом, когда тени больше не прилепляются к форме, и при разногласии между отчетливостью предметов и характером светотени глаз **тем** охотнее предается простой игре тонов и форм на картине. Живописное освещение — например, внутреннего пространства церкви — не есть освещение, сообщающее максимум отчетливости колоннам и стенам, напротив, оно разливается над формой и в известной степени затушевывает ее. Равным образом и силуэты — если только это понятие, вообще, здесь применимо — делаются все более бедными по части выражения: живописный силуэт никогда не совпадает с формой предмета. Как только он начинает говорить слишком предметно, он обособляется и образует препятствие для слияния масс на картине.

Но все это не есть еще самое существенное. Мы снова должны вернуться к основному различию линейного и живописного изображения в том смысле, как его знала уже античность: линейное передает вещи, как они есть, живописное — как они кажутся. Это определение звучит как то грубо и для философского уха почти непереносимо. Не есть ли все явление? И что, вообще, за смысл говорить об изображении вещей, как они есть? Как бы там ни было, в искусстве эти понятия вполне правомочны. Существует стиль, настроенный по преимуществу объективно и стремящийся постичь вещи и сделать их действенными соответственно их прочным, осязательным отношениям, и в противоположность ему существует также стиль, настроенный больше субъективно и кладущий в основу изображения картину, в которой глазу действительно является видимость, и которая часто имеет весьма мало сходства с представлением о подлинном образе вещей.

Линейный стиль есть стиль пластически почувствованной определенности. Равномерно твердое и ясное ограничение тел сообщает зрителю уверенность; он как бы получает возможность ощупать тела пальцами, и все моделирующие тени так тесно связываются с формой, что прямо таки вызывают осязательное ощущение. Изображение и вещь являются как бы тождествен-

ными. Живописный стиль, напротив, в большей или меньшей степени отрешен от вещи, как она действительно существует. Для него нет непрерывных контуров, и осязаемые поверхности разрушены. Мы видим только расположенные рядом несвязанные между собою пятна. Рисунок и моделировка перестают геометрически совпадать с пластическими формами и передают только оптическое впечатление от вещи.

Где природа показывает кривую, там мы найдем теперь может быть угол, и вместо равномерно нарастающего или убывающего света появляются прерывистыми, несвязанными массами светлые и темные пятна. Схвачено только явление действительности — нечто совсем непохожее на произведение линейного искусства, предполагающего пластически обусловленное видение; именно поэтому знаки, применяемые живописным стилем, не имеют никакого непосредственного отношения к объективной форме. Одно искусство есть искусство сущего, другое — искусство видимости. Образ картины как бы парит и не должен закрепляться в линиях и поверхностях, совпадающих с осязательностью действительных вещей.

Очерчивание фигуры равномерно определенной линией еще содержит в себе нечто от физического ощупывания. Операция, выполняемая глазом, похожа на операцию руки, которая, ощупывая, движется вдоль тела; моделировка, повторяющая действительность при помощи световых оттенков, тоже обращается к чувству осязания. Напротив, живописное изображение, пользуясь одними только пятнами, исключает эту аналогию. Оно коренится только в глазе и обращается только к глазу; подобно ребенку, постепенно отвыкающему прикасаться к предметам при желании «понять» их, человечество также отвыкло оценивать произведение изобразительного искусства при помощи осязания. Выросшее искусство научилось отдаваться чистой видимости.

Вместе с этим вся идея художественного произведения оказывается переместившейся: осязательный образ превратился в зрительный — самая радикальная перемена ориентации из всех, какие известны истории искусства.

Конечно, желая представить себе превращение линейного типа в живописный, мы не обязаны тотчас думать о последних формулировках современной импрессионистической живописи. Картина оживленной улицы, как она написана хотя бы Моне,—

картина, в рисунке которой ничто, решительно ничто, не соответствует тому, что мы привыкли считать формой, известной нам из природы, — картина с таким явным несоответствием знака и вещи, конечно, еще невозможна во времена Рембрандта, однако в основе своей импрессионизм существовал уже тогда. Каждому известен пример вращающегося колеса. Для нашего восприятия в нем исчезают спицы, вместо которых появляются неопределенные концентрические кольца, и даже круг обода утрачивает свою чистую геометрическую форму. Однако, уже Веласкес и спокойный Николай Маэс писали это впечатление. Только уменьшение отчетливости приводит колесо в движение. Знаки изображения совершенно отделились от реальной формы. Видимость торжествует над бытием.

Все же, в конце концов, это только периферический случай. В самом деле, новая манера изображения передает неподвижность так же хорошо, как и движение. Где контур покоящегося шара перестал быть геометрически чистой формой круга и изображается посредством ломаной линии, где моделировка шаровой поверхности распалась на отдельные комья света и тени вместо того, чтобы равномерно изменяться посредством незаметных оттенков, — всюду в таких случаях мы стоим уже на импрессионистической почве.

Если, следовательно, правда, что живописный стиль изображает не вещи сами по себе, но мир, как мы его видим, т. е. как он действительно является глазу, то этим сказано также, что различные части картины видимы единообразно, с одинакового расстояния. Хотя это кажется само собой разумеющимся, в действительности дело обстоит совсем не так. Расстояние для отчетливого видения есть нечто относительное: различные предметы требуют различного приближения глаза. Один и тот же комплекс форм может содержать совершенно различные задачи для глаза. Можно, например, совершенно ясно видеть формы головы, но если мы хотим, чтобы для глаза стал отчетливым рисунок на узоре кружевного воротника, то нам нужно подойти поближе или, по крайней мере, сообщить глазу особую установку. Линейный стиль, являясь изображением бытия, не обинуясь сделал эту уступку вещественной отчетливости. Казалось вполне естественным передавать предметы, со всем своеобразием каждого из них, таким образом, чтобы они выходили совершенно отчет-

ливыми. Для этого искусства, особенно в его самых чистых проявлениях, требование единообразного оптического постижения, строго говоря, не существует. На своих портретах Гольбейн тщательнейшим образом выписывает детали вышивок и мелких ювелирных изделий. Напротив, Франс Гальс подчас писал кружевной воротник на подобие белой мерцающей массы. Он хотел дать только то, что схватывает наш взор, когда мы обозреваем целое. Мерцающая масса выглядит при этом, конечно, так, что зритель бывает убежден в существовании перед ним всех деталей, и их неотчетливость в данный момент обусловлена лишь удаленностью картины.

Совокупность вещей, которые можно видеть единообразно, бывала весьма различной. Хотя импрессионизмом принято называть только крайние случаи, все же следует настаивать, что эти случаи не означают чего либо нового по существу. Было бы трудно указать пункт, где кончается «просто живописность» и начинается импрессионизм. Всякая картина будет переходной. Поэтому едва ли возможно установить такое крайнее выражение импрессионизма, которое могло бы претендовать на значение его классического завершения. Гораздо легче это мыслимо по отношению к противоположному направлению. То, что дает Гольбейн, есть в самом деле совершеннейшее искусство бытия, из которого удалены все элементы простой видимости. Замечательно, что для этой формы изображения не существует никакого специального термина.

Еще одно замечание. Единообразное видение, естественно, связано с определенным удалением. Но удаление приводит к тому, что выпуклость тел кажется все более и более плоской. Где осязательные ощущения тускнеют, где воспринимаются только расположенные рядом светлые и темные тона, там подготовлена почва для живописного изображения. Нельзя сказать, что не хватает впечатления объемности и пространства — напротив, иллюзия телесности может быть гораздо более яркой, — но эта иллюзия достигается как раз тем, что в картину вносится ровно столько пластического элемента, сколько его действительно содержится в целом явлении. Вот что отличает офорт Рембрандта от любой гравюры Дюрера. У Дюрера всюду сказывается старание воплотить осязательные ценности, дать рисунок, который, где только возможно, своими моделирующими линиями следует

за формой; у Рембрандта, наоборот, все проникнуто тенденцией отрешить картину от осязательной области и опустить в рисунок асе, относящееся к сфере непосредственного опыта органов осязания, так что в известных случаях выпуклая форма бывает нарисована как совершенно плоская при помощи определенного расположения прямых штрихов, хотя в ансамбле целого она не производит впечатления плоской. Этот стиль не является, однако, таким с самого момента своего возникновения. В творчестве Рембрандта можно отчетливо наблюдать развитие. Так, его ранняя *Купающаяся Диана* моделирована еще в (относительно) пластическом стиле с отделкой каждой формы дугообразными линиями; напротив, в его поздних этюдах женского тела, рассматриваемых в целом, применяется почти исключительно плоская штриховка. В первом случае фигура выдвигается на передний план, в поздних композициях, напротив, она окутана всей массой созидающих пространство тонов. Однако, все эти особенности, так отчетливо выступающие наружу в штриховке рисунка, естественно, являются также основой написанной красками картины, хотя может быть профан и неспособен так легко заметить их здесь.

Констатируя эти характерные для искусства изображения на плоскости факты, мы не должны однако забывать, что целью нашего исследования является такое понятие живописности, которое обязательно не только для специальной области живописи, но одинаково значимо и для архитектуры и для искусств, подражающих природе.

2. Объективная живописность и ее противоположность

До сих пор живописное было нами трактовано, главным образом, как дело постижения, в том смысле, что оно не есть свойство объекта, и любой объект может быть воспринят глазом произвольно то так, то этак — то живописно, то неживописно.

Однако нельзя отрицать, что уже в самой природе мы называем некоторые предметы и положения живописными. Живописный характер как будто связан с ними, независимо от своеобразного восприятия живописно установленного глаза. Разумеется, не существует никакой живописности «в себе», и так называемая объективная живописность тоже становится живописной лишь

для воспринимающего субъекта, однако всё же мотивы, живописный характер которых основан на явных фактических отношениях, можно выделить в особую группу. Я имею в виду те мотивы, где отдельная форма так вплетена в общую связь целого, что получается впечатление какого то проникающего предмет движения. Ещё лучше, если сюда присоединяется действительное движение, однако в этом нет необходимости. Такого рода живописное впечатление может быть вызвано спутанностью формы или же особым подходом и своеобразным освещением; косная, покоящаяся телесность пронизывается очарованием движения, разыгрывающегося не в объекте; тем самым одновременно как бы говорится, что целое существует для глаза только как «картина», и что оно никогда, даже в идеальном смысле, не может быть ощущено руками.

Мы называем живописной фигуру оборванного нищего в потертой шляпе и истоптанных башмаках, между тем как ботинки и шляпа, только что вышедшие из магазина, не считаются живописными. Им не хватает богатой, переливчатой жизни формы, которую можно сравнить с зыбью, появляющейся на водной поверхности, когда ее касается дуновение ветерка. Если в лохмотьях нищего вы найдете мало сходства с этой картиной, представьте себе более дорогие костюмы, где то же самое впечатление достигается оживлением поверхности прорезами или же просто движением складок.

Теми же причинами обусловлена живописная красота руин. Оцепенение тектонической формы нарушено, и вместе с разрушением стен, вместе с появлением трещин и дыр, вокруг которых лепятся растения, зарождается какая то жизнь, трепетом и легким движением разливающаяся по плоскости. Если очертания становятся беспокойными, и геометрические линии и пропорции исчезают, то постройка может стать элементом живописного целого наряду с подвижными формами природы, деревьями и холмами, тогда как сохранившиеся здания не найдут себе места на таких картинах.

Внутреннее пространство комнаты бывает живописно не в тех случаях, когда доминирует голое сочетание стен и потолка, но когда по углам гнездится темнота, и их заполняет выступающая из темноты разнообразная утварь, так что все оживляется — иногда больше, иногда меньше — впечатлением всюду проникаю-

щего движения. Уже комната на гравюре Дюрера *Исроним* (20) выглядит живописно, но если сравнить с нею те лачуги и вертепы, в которых ютятся крестьянские семьи Остаде (103), то живописно-декоративный элемент окажется здесь настолько значительнее, что хотелось бы сохранить это слово только для таких произведений.

Изобилие линий и масс всегда создает большую или меньшую иллюзию движения, но особенно живописны картины причудливых группировок. Что составляет очарование живописного уголка в старом городке? Наряду со смещением архитектурных форм здесь, несомненно, очень силен мотив прикрытия и пересечения. Это означает не только то, что приходится разгадывать секрет, но еще и то, что из переплетения форм получается как бы новая фигура, которая есть нечто большее, чем простая сумма частей. Живописная ценность этой новой фигуры будет тем значительнее, чем разительнее ее несходство с знакомой нам формой предметов. Каждый знает, что из всех возможных аспектов здания фронтальный наименее живописен: здесь вещь и явление совершенно совпадают. Но как только мы имеем дело с ракурсом, так тотчас явление отделяется от вещи, изображаемая на картине форма становится отличной от формы предмета, и мы говорим об очаровании живописного движения. Конечно, при таких ракурсах существенную роль во впечатлении играет устремление в глубину: постройка уходит в глубину. Но оптические данные таковы, что предметная ясность отступает здесь на второй план перед явлением, очертание и плоскости которого отклонились от чистой формы вещи. Нельзя сказать, чтобы она стала неузнаваема, однако прямой угол перестал быть прямым, и параллельные линии утратили свою параллельность. Но поскольку все оказывается смещенным — силуэт и рисунок — создается самодовлеющая игра форм, которой мы наслаждаемся тем в большей степени, чем отчетливее схватываем все еще проступающую, при всех изменениях явления, основную, первоначальную форму. Живописный силуэт никогда не может совпадать с формой предмета.

Несомненно, пришедшие в движение архитектурные формы, в отношении живописного действия, будут иметь безусловное преимущество перед покоящимися формами. Если мы имеем дело с подлинным движением, такое действие вызывается еще легче.

Нет ничего живописнее картины ярмарки с движущейся толпой, где, благодаря множеству переплетающихся друг с другом людей и предметов, не только отвлечено внимание от отдельных частных, но — именно потому, что речь идет о движущемся объекте, зрителю ставится еще требование целиком отдаться зрительному впечатлению, не подвергая частных пластическому контролю. Не все подчиняются этому требованию, и кто подчиняется, может выполнять его в различной степени, т. е. живописная красота сцены может пониматься не одним только способом. Даже чисто линейное изображение — и это обстоятельство имеет решающее значение — всегда производит некоторое декоративно-живописное действие.

В заключение нельзя не коснуться, в этой связи мыслей, мотива живописного освещения. И здесь мы имеем дело с объективным фактом, которому мы приписываем живописно-декоративный характер независимо от способа его восприятия. Для обыкновенного чувства сюда относятся прежде всего случаи, когда свет или тень расходятся с формой, т. е. вступают в противоречие с отчетливостью вещей. Мы уже приводили пример живописно освещенного пространства церкви. Если сюда проникает солнечный луч, прорезывающий темноту и рисующий свои прихотливые фигуры на столбах и полу, то получается зрелище, при котором невзыскательный вкус удовлетворенно восклицает: «как живописно!» Но бывают также положения, при которых свет, скользя по пространству, производит столь же сильное впечатление, хотя противоречие между формой и освещением не сказывается так ярко. Примером может служить живописный час сумерек. Здесь предметность преодолевается иным способом: формы расплываются в слабо освещенной атмосфере, и вместо определенного числа изолированных тел мы видим неопределенные то более светлые, то более темные массы, которые сливаются в один тускло окрашенный поток.

Примеры таких объективно-живописных мотивов попадают каждому в изобилии. Мы ограничимся вышеупомянутыми гравюрами. Конечно, не все они одинакового достоинства: существует более грубая и более тонкая живописная прелесть движения, смотря по тому, в большей или меньшей степени участвует во впечатлении пластически-предметный элемент. Всем им присуще свойство легко поддаваться живописной трактовке, но они

не обязательно требуют ее. Даже если мы имеем дело с гравюрами, выполненными в линейном стиле, у нас создается впечатление, которое вряд ли можно выразить, не прибегая к понятию «живописный», как на этом можно настаивать хотя бы в отношении гравюры Дюрера *Иероним*.

Весьма интересен в связи с этим вопрос: в каком историческом отношении стоят друг к другу живописный стиль изображения и затрагиваемая здесь живописность мотива?

Несомненно прежде всего то, что обычное словоупотребление называет живописной всякую совокупность форм, вызывающую впечатление движения, даже если она изображает нечто покоящееся. Но понятие движения принадлежит также к существенным признакам живописного видения: живописный глаз все воспринимает как вибрирующее и ничему не позволяет закрепиться в определенных линиях и плоскостях. В этих пределах мы можем констатировать принципиальное родство. Однако самое беглое знакомство с историей искусства показывает, что расцвет живописного изображения не совпадает с разработкой мотивов, обычно ощущаемых, как живописные. Тонкий архитектурный живописец не нуждается ни в каких живописных ухищрениях для создания живописной картины. Тугие костюмы принцесс, которые приходилось писать Веласкесу, с их линейными узорами, ни в каком случае не могут принадлежать к числу того, что в просторечии называется живописным; однако Веласкес видел их столь живописно, что в этом отношении они стоят выше оборванных нищих молодого Рембрандта, хотя Рембрандт, как это кажется с первого взгляда, имел перед собой более благодарный материал.

Именно пример Рембрандта показывает, что прогресс живописного восприятия может идти рука об руку с ростом простоты. Между тем простота означает здесь отклонение от общераспространенного идеала мотивно-живописного. В самом деле, когда Рембрандт был молод, он думал, что красота заключена в лохмотьях нищего. Из всех голов ему больше всего нравились также изборозженные морщинами головы стариков. Он любит изображать развалившиеся стены, витые лестницы, причудливые аспекты, неестественное освещение, толкотню толпы и т. п.; позже питtoresк исчезает — для оттенения различия я намеренно употребляю иностранное слово, — но в равной мере возрастает подлинная живописность.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В праве ли мы, в соответствии со сказанным, различать подражательно-живописное и декоративно-живописное? И да и нет. Конечно, существует живописность, которой присущ в большей степени предметно-объективный характер, и нельзя привести никаких существенных возражений против того, чтобы называть ее декоративной живописностью. Но она не кончается там, где кончается предметность. Ведь и поздний Рембрандт, которому питtoresкные предметы и питtoresское их расположение стали безразличны, остается декоративно живописным. Но носителями живописного движения перестают быть отдельные тела на картине: им подернута словно дымкой вся изображающая покой картина.

То, что обыкновенно называется живописным мотивом, является, в большей или меньшей степени, только первой ступенью на пути к высшим формам живописного вкуса, правда, ступенью исторически весьма важной, потому что именно на этих скорее внешних, предметно-живописных эффектах было, повидимому, воспитано чувство подлинно живописного восприятия мира.

Подобно красоте живописного, разумеется, существует также красота не-живописного. У нас только нет специального слова для ее обозначения. Линейная красота, пластическая красота—совсем неподходящие названия. Но на протяжении всего этого исследования сохраняет свое значение положение, к которому мы будем возвращаться, с какой бы стороны мы ни касались предмета, именно: все изменения стиля изображения сопровождаются изменением декоративного ощущения. Линейный и живописный стили являются не только проблемами подражания, но также проблемами декоративности.

3. Синтез

Великая противоположность линейного и живописного стиля соответствует принципиально различному интересу к миру. Незыблемая фигура и — меняющееся явление; пребывающая, измеримая, ограниченная форма и — движение, функционирующая форма; вещи сами по себе и — вещи, связанные друг с другом,— вот что привлекает интерес в одном и другом случае. И если мы можем сказать, что в линейном стиле рука ощупывала телесный мир главным образом со стороны его пластического содержания.

то **теперь** глаз стал восприимчив к богатству самых разнородных **материалов**; и мы вовсе не впадем во внутреннее противоречие, если окажется, что и в этом втором случае оптическое ощущение вскормлено осязательным чувством — тем особым осязательным чувством, которое распознает характер поверхности, различия «кожи» вещей. Но, отправляясь от осязательно-предметного, ощущение проникает теперь также и в область неосязаемого: лишь живописный стиль знает красоту бестелесного. Различно ориентированный интерес к миру извлекает на свет каждый раз особую красоту.

Правда, лишь живописный стиль передает мир, как мы его действительно видим, за что он и был назван иллюзионизмом. Однако не следует думать, что лишь эта поздняя стадия развития искусства отваживалась равняться с природой, и что линейным стиль был только робким приближением к действительности. Линейное искусство тоже было абсолютным и вовсе не нуждалось в дальнейшем усовершенствовании в сторону достижения иллюзии. Для Дюрера живопись, как он ее понимал, была полнейшим «обманом зрения», и Рафаэль не признал бы себя превзойденным портретом папы Веласкеса: картины его лишь построены на совершенно других основах. Но различие этих основ, повторяю, касается не только подражательной, но также — и притом весьма существенным образом — декоративной стороны. Развитие совершалось не так, что перед глазами художников все время была одинаковая цель, и в работе над «истинной» передачей действительности постепенно менялась манера этой передачи. Живописность не есть более совершенное решение задачи подражания природе, но представляет собою принципиально иное решение. Лишь когда декоративное чувство стало иным, можно ожидать изменения способа изображения. Силясь раскрыть живописную красоту мира, художники руководствовались не холодным решением воспринимать вещи с некоторой иной стороны в интересах правдоподобия или совершенства, но были пленены очарованием живописности. Умение отделять нежный живописный иллюзорный образ от осязательной видимости не есть прогресс, обязанный последовательному натуралистическому размышлению: оно обусловлено пробуждением нового чувства красоты, чувства красоты того таинственного проникающего вселенную трепетного движения, которое было для нового поколения са-

мой жизнью. Все приемы живописного стиля являются только средством для достижения этой цели. Единообразное видение также не есть приобретение, имеющее самостоятельную ценность, но только прием, возникший вместе с определенным идеалом и вместе с ним погибший.

С этой точки зрения понятно также, что существо нашей теории оказывается незатронутым возражением примерно такого рода: те бесформенные знаки, коими пользуется живописный стиль, не представляют чего либо особенного, потому что, когда мы смотрим на картину издали, не связанные между собою пятна все же снова соединяются в законченную форму, и ломанные линии находят успокоение в кривой, так что в результате получается то же впечатление, что и в старом искусстве; оно лишь достигнуто другими путями и потому производит более интенсивное действие. Однако фактически дело обстоит не так. Портрет XVII века не только изображает голову с большой иллюзионной силой: то, что отличает Рембрандта от Дюрера по существу, есть вибрирование картины в целом, которое сохраняется и в те моменты, когда значки, изображающие форму, перестают восприниматься глазом обособленно друг от друга. Конечно, иллюзионное действие чрезвычайно усиливается от того, что зрителю бывает необходимо совершить самостоятельную работу построения картины: в известном смысле можно сказать, что отдельные мазки кисти сливаются вместе только в акте созерцания. Однако возникающая таким образом картина по существу не сравнима с картиной линейного стиля: явление продолжает как бы парить в воздухе и не должно быть закреплено в тех линиях и плоскостях, которые так важны для осязания.

Больше того: можно утверждать, что бесформенный рисунок вовсе не должен исчезать. «Живописная» живопись не есть стиль, требующий рассматривания картины издали, так чтобы фактура становилась невидимой. Для нас будет потеряно лучшее, если мы не увидим мазков кисти Веласкеса или Франса Гальса. Взаимоотношение совершенно ясно, когда перед нашими глазами лежит простой рисунок. Никому не придет в голову отодвинуть рембрандтовский офорт на такое расстояние, чтобы отдельные линии перестали быть видимыми. Конечно, это не прекрасно-линейный рисунок гравюры на меди классической эпохи, но отсюда вовсе не следует, что линии вдруг утратили всякое значение;

напротив, их необходимо видеть, эти новые, беспорядочные линии, изломанные и разбросанные, нагроможденные одна на другую, — видеть, как они есть. Это нисколько не мешает появлению впечатления желательной формы.

Последнее замечание. Так как даже самое совершенное воспроизведение природного явления остается все еще бесконечно отличным от действительности, то то обстоятельство, что линейный стиль больше заботится о создании осязательного, чем зрительного образа, не может служить признаком его меньшей ценности. Чисто оптическое восприятие мира есть только одна из возможностей, не более. Наряду с ним всегда будет существовать потребность в искусстве, которое схватывает не одну только зыблущуюся видимую сторону мира, но пытается отдать должное осязательным наблюдениям над бытием. Всякое преподавание следует, поэтому, строить так, чтобы давалось ознакомление с обоими направлениями.

Конечно, в природе существуют вещи более соответствующие живописному стилю, чем графическому; но было бы предрассудком думать, будто старое искусство на этом основании должно было чувствовать область своего применения более узкою. Оно умело изобразить все, что хотело: мы получим правильное представление о его мощи, если вспомним, как оно в конце концов нашло линейное выражение даже для самых непластических предметов: для кустарника и волос, для воды и облаков, для дыма и огня. Да и правильно ли, вообще, утверждение, будто эти предметы труднее передать при помощи линии, чем пластические тела? Как в звоне колоколов можно слышать любые слова, так и видимый мир можно воспринимать самым различным способом, и никто не в праве сказать, будто один способ является более истинным, чем другой.

4. Исторические и национальные особенности

Если какойнибудь факт истории искусств приобрел всеобщую известность, то им является факт графической сущности примитивов, осложненной затем добавлением светотени, которая в заключение стала играть руководящую роль, т. е. сообщила искусству живописный стиль. Ни для кого не будет, следовательно.

новостью услышать, что линейность хронологически предшествовала живописности. Однако если мы зададимся целью привести типические примеры линейного стиля, то должны будем прийти к выводу, что их следует искать не среди примитивов XV века, но лишь у классиков XVI, Лионардо в нашем смысле линейнее, чем Боттичелли, и Гольбейн Младший линейнее, чем его отец. Современное развитие не начинается линейным типом, но лишь постепенно вырабатывает его из еще нечистого зачатка стиля. То обстоятельство, что свет и тень в XVI веке становятся более крупными факторами, несколько не подрывает главенства линии. Конечно, и примитивы графичны, но я сказал бы: они много пользовались линией, но не использовали всех ее возможностей. Быть связанным линейным видением и сознательно работать над линией — вещи различные. Совершенно свободное обращение с линией начинается как раз в тот момент, когда противоположный элемент, т. е. свет и тень, достигает зрелости. Обстоятельством, определяющим линейный характер стиля, является не наличность, вообще, линий, но — как уже сказано — лишь впечатление, которое они производят, сила, с которой они принуждают глаз следовать за ними. Контур классического рисунка обнаруживает неограниченную мощь: на нем сосредоточено все ударение, и он является носителем декоративности. Он насыщен выразительностью, и на нем покоится вся красота. Какие бы картины XVI столетия нам ни попались на глаза, в них всегда доминирует линейная тема; красота и выразительность линии в них одно и то же. В пении линии раскрывается истина формы. Великая заслуга чинквечентистов в том, что они с идущей до конца последовательностью подчинили видимую сторону вещей линии. По сравнению с рисунком классиков линейность примитивов только робкая попытка.¹

В этом смысле мы с самого начала приняли Дюрера за исходный пункт. Что же касается понятия живописности, то, хотя никто не станет возражать, что живописность связывают главным обра-

¹ Нужно вполне отчетливо усвоить себе тот факт, что кватроченто, как понятие стиля, вовсе не обладает единством. Процесс линеаризации, захватывающий XVI-е столетие, начинается только около середины XV века. Первая половина его менее чувствительна к линии или, если угодно, более живописна, чем вторая. Только после 1450 г. чувство силуэта становится более живым. На юге, естественно, раньше и полнее, чем на севере.

зом с Рембрандтом, однако история искусств употребляет это понятие применительно к гораздо более ранним явлениям; больше того, оно находит себе место в непосредственном соседстве с классиками линейного искусства. Мы называем Грюневальда живописным по сравнению с Дюрером, среди флорентийцев Андреа дель Сарто—признанный «живописец», все венецианцы в совокупности — живописная школа по сравнению с флорентийцами, и, наконец, мы не будем в состоянии характеризовать Корреджо, не прибегая к признакам, определяющим живописный стиль.

Здесь бедность языка мстит за себя. Чтобы обозначить все переходные ступени, потребовалась бы тысяча слов. Все время приходится иметь дело с относительным суждением: по сравнению с тем стилем, этот стиль может быть назван живописным. Грюневальд, конечно, живописнее Дюрера, но рядом с Рембрандтом он все же тотчас определяется как чинквечентист, т. е. как человек силуэта. Мы приписываем Андреа дель Сарто специфически живописный талант; действительно, нельзя не согласиться, что этот художник больше других смягчает контур, и плоскости его драпировок оживлены своеобразным трепетом, однако и он остается в сущности в рамках пластического ощущения, и с «живописностью» правильнее было бы несколько повременить. Если осмотрительно пользоваться нашими понятиями, то и венецианцев нельзя считать художниками, преодолевшими линейный стиль. *Отдыхающая Венера* Джорджоне такое же линейное произведение искусства, как *Сикстинская Мадонна* Рафаэля.

Корреджо больше, чем другие его соплеменники, освободился от господствующих представлений. У него отчетливо заметна попытка преодолеть линию как руководящий элемент. Правда, и Корреджо постоянно пользуется линиями — длинными, всюду проникающими линиями, — однако он большею частью настолько усложняет их ход, что глазу становится трудно следовать за ними; его светотень оживляется переливами и искорками: она как будто приобретает самостоятельное движение и хочет отделяться от формы.

Итальянский барокко мог примкнуть к Корреджо. Но более важным для европейской живописи стало движение, начатое поздним Тицианом и Тинторетто. Здесь были сделаны шаги решающего значения, которые привели к изображению видимости;

вскоре затем отпрыск этой школы, Греко, вывел отсюда следствия, в своем роде непревзойденные до сих пор.

Мы не занимаемся здесь историей живописного стиля, но лишь пытаемся построить его общее понятие. Известно, что движение к цели не бывает равномерным, и что отдельные достижения всегда сменяются срывами. Проходит немало времени, прежде чем достигнутое единицами усваивается широкою массою; то здесь, то там развитие как будто даже обращается вспять. В целом, однако, можно констатировать единый процесс, продолжающийся вплоть до конца XVIII века и достигающий своего последнего цветения в картинах Гварди или Гойя. Затем наступает резкий перелом. Кончилась целая глава истории западно-европейского искусства, следующая же начинается новым признанием господства линии.

Ход истории искусства, рассматриваемый в общих чертах, приблизительно одинаков на юге и на севере. И там и здесь начало XVI века является периодом классического линейного стиля, и юг и север в XVII веке переживают эпоху живописности. Можно показать принципиальную родственность Дюрера и Рафаэля, Массейса и Джорджоне, Гольбейна и Микеланджело, с другой же стороны, Рембрандт, Веласкес и Бернини, при всем своем различии, вращаются вокруг одного общего центра. Если присмотреться внимательнее, то можно, конечно, обнаружить, что с самого начала картина осложняется весьма отчетливой противоположностью национального восприятия. Италия, которая уже в XV веке обладала очень ясно выраженным ощущением линии, в XVI веке стала в подлинном смысле высшей школой «чистой» линии, и позже итальянский барокко никогда не заходил так далеко, как север, в (живописном) разрушении линии. Для пластического чувства итальянцев линия всегда была в большей или в меньшей степени элементом, в котором складывалась всякая художественная форма.

Может показаться удивительным, что аналогичное утверждение не имеет силы по отношению к родине Дюрера, потому что мы слишком привыкли видеть своеобразную силу старого немецкого искусства именно в твердом рисунке. Однако классический немецкий рисунок, который лишь медленно и с большим трудом отрывается от поздне-готического живописного клубка, мог, конечно, временами искать для себя образец в итальянской линей-

ности, однако в основе своей он никогда не испытывал склонности к **изолированной** чистой линии. Немецкая фантазия легко переплетает одну линию с другою, вместо ясного простого пути появляется клубок линий, линейная ткань; светлые и темные пятна рано начинают жить собственной живописной жизнью, и отдельные формы тонут в волнах проникающего всю картину движения.

Другими словами: Рембрандт, которого итальянцы так и не могли понять, был рано подготовлен на севере. Примеры, подобранные нами из истории живописи, естественно, сохраняют свое значение также для истории пластики и архитектуры.

РИСУНОК

Чтобы сделать наглядной противоположность линейного и живописного стилей, рекомендуется искать примеры прежде всего в области чистого рисунка.

Начнем с сопоставления листов Дюрера (9) и Рембрандта (10). Возьмем листы, на которых в обоих случаях изображен один и тот же предмет: обнаженная женская фигура. Оставим на время без внимания то обстоятельство, что в одном случае мы имеем дело с штудией натуры, а в другом — с более абстрактной фигурой, и что рисунок Рембрандта хотя и не лишен живописности, однако, все же есть лишь набросок, между тем как работа Дюрера выполнена чрезвычайно тщательно, как подготовительный рисунок для гравюры на меди; различие технического материала — в одном случае перо, в другом случае карандаш — также имеет лишь второстепенное значение. Столь различный характер этих рисунков обусловлен прежде всего тем, что в одном случае впечатление касается осязательных, в другом — зрительных качеств. Фигура, как светлое пятно на темном фоне — вот первое впечатление от Рембрандта; в более раннем рисунке фигура тоже положена на черную фольгу, но не для того, чтобы из темноты выступило светлое пятно, а только, чтобы еще резче выделить силуэт: главное ударение падает на оббегающую вокруг фигуры линию. У Рембрандта эта линия утратила свое значение; она не является больше главной выразительницей формы и не заключает в себе никакой особенной красоты. Кто пожелает проследить ее всю, тот скоро заметит, что это едва ли возможно.

Вместо непрерывной равномерно бегущей контурной линии XVI века появляется разорванная линия живописного стиля.

Пусть мне не возражают, что это лишь эскизная манера, и что те же самые ищущие, нащупывающие приемы встречаются во все времена. Конечно, рисунок, который бегло набрасывает на бумагу лишь приблизительные очертания фигуры, тоже будет пользоваться несвязанными линиями, однако линия Рембрандта остается разорванной даже на совершенно отделанных листах. Она не должна закрепляться в осязаемый контур, но всегда сохраняет трепетный характер.

Если мы станем анализировать штрихи моделировки, то и здесь совершенно прозрачная растушевка более старого листа выдает его принадлежность к чистому линейному искусству. Линия за линией тянутся с равномерной ясностью, и каждая из них как будто знает, что она прекрасная линия и прекрасно сочетается со своими подругами. Но служа определенному образу, они следуют за движением пластической формы, и только линии теневых мест отрываются от формы. Эти замечания неприложимы к стилю XVII века. Весьма разнообразные, то легко, то с трудом распознаваемые в рисунке и в тушевке штрихи имеют теперь только одно общее свойство: они действуют как масса и в общем впечатлении целого почти пропадают. Трудно было бы сказать, по какому правилу они образованы; одно лишь ясно: они больше не подчинены форме, т. е. не соотносятся с пластическим осязательным чувством, но передают скорее чисто оптическое явление, несколько, впрочем, не в ущерб впечатлению телесности. Рассматриваемые в отдельности штрихи эти кажутся нам совершенно бессмысленными, но для суммирующего взора, они, как уже сказано, сливаются в одно своеобразно богатое впечатление.

И замечательно: эта манера рисования умеет передать даже особенности материала. Чем более наше внимание отвлечено от пластической формы, как таковой, тем живее нас интересуют поверхности предметов: каковы тела на ощупь? Человеческое тело у Рембрандта отчетливо воспринимается как мягкое вещество, легко уступающее давлению, в то время как фигура Дюрера в этом отношении остается нейтральной.

Мы спокойно соглашаемся, что нельзя, не обинуясь, поставить знак равенства между Рембрандтом и XVII веком, и что



Дюрер

9

еще менее допустимо судить о немецком рисунке классической эпохи по одному образцу, но именно своей односторонностью этот образец поучителен для сравнения, стремящегося прежде всего к возможно более яркому изображению противоположности между понятиями.

Значение перемены стиля для понимания деталей формы станет еще яснее, если мы перейдем от темы целой фигуры к теме одной только головы.

Особенности дюреровского рисунка головы обусловлены далеко не одними только художественными качествами его индивидуальной линии, но вообще широким применением линий — длинных, равномерно проведенных линий, — в которые все заключено и которые так удобно воспринимать; свойство это, одинаково

присущее как Дюреру, так и его современникам, составляет ядро всего зрелища. Прimitивы выполняли задачу тоже графически, и какаянибудь голова в общих чертах может быть у них очень похожей, но их линии не выделяются; они не бросаются в глаза как в классическом рисунке; не в линиях запечатлена здесь форма.

Возьмем для примера портретный рисунок Альдегрефера (//), который будучи родственен Дюреру, а еще больше Гольбейну, закрепляет форму в решительно и уверенно проведенных контурах. Общее очертание лица от висков до подбородка льется в непрерывном, ритмическом движении, в виде длинной, равномерной и твердой линии; нос, рот и разрезы глаз точно также нарисованы одной извивающейся линией; берет входит в систему как чистая силуэтная форма и даже для бороды найдено однородное выражение.¹ Что же касается моделировки при помощи растушевывания, то она всецело определяется контролируемой при помощи осязания формой.

¹ Некоторая нечистота репродукции объясняется красочной расцветкой листа в отдельных местах.

Совершеннейшую противоположность представляет собой голова Лифенса (12), старшего современника Рембрандта. Все выражение удалено от краев и сосредоточено на внутренних частях формы. Два темных, полных жизни глаза, трепетание губ, то там, то здесь вспыхивающая линия, которая, однако, тотчас снова погасает. Длинные борозды линейного стиля совершенно отсутствуют. Форма рта характеризуется отдельными фрагментами линий, форма глаз и бровей — парой разбросанных штрихов. Иногда рисунок совершенно прерывается. Моделирующие тени не имеют больше никакого объективного значения. Трактовка контура щек и подбородка выполнена таким образом, что, кажется, сделано все для того, чтобы помешать силуэтированию формы, т. е. возможности быть воспринятой в линиях.

И здесь весь характер рисунка определен — хотя может быть и не так ярко как на рембрандтовском этюде женского тела — сосредоточением внимания на световых сочетаниях, на противопоставлении светлых и темных масс. И тогда как более старый стиль, стремясь к наибольшей ясности формы, стабилизирует явление, с живописным стилем само собою связывается впечатление движения, и он лишь исполняет требование своей внутренней сущности, когда делает своей специальной проблемой изображение переменчивого и переходящего.

Еще один момент: одежда. Для Дюрера падение складок ткани было зрелищем, которое он не только считал возможным передать при помощи линий, но которое, по его мнению,



В линейном истолковании *Рембрандт* 10



Альдегрефер (фрагмент)

впервые раскрывало свой подлинный смысл. И в этом отношении наш глаз стоит ближе к противоположной стороне. Разве мы видим что либо, кроме сменяющих друг друга светлых и темных пятен, в которых мы собственно и воспринимаем моделировку? Если ктонибудь настаивает на линейном подходе к явлению, то ведь линиями, кажется нам, можно передать разве только

11 очертания краев. Но

края не играют су-

щественной роли: мы, правда, воспримем с большей или меньшей остротой, как нечто своеобразное, тот факт, что в отдельных местах плоскость не продолжается дальше, но мы ни в каком случае не будем ощущать этот мотив, как руководящий. Ясно, что подчинение рисунка контурным линиям, как таковым, и забота о равномерном их проведении так, чтобы они всюду были видимы, означают принципиально иную точку зрения. То же самое можно сказать не только о краях ткани, где она кончается, но также и о внутренних формах, о выступах и об углублениях складок. Всюду ясные и твердые линии. В изобилии применяется светотень, но—и в этом отличие линейного стиля от живописного она всецело подчинена господству линии.

Напротив, живописная трактовка костюма — в качестве примера возьмем офорт Ван-Дейка {13} — хотя не вовсе упраздняет элемент линии, однако не предоставляет ему руководящей роли: глаз заинтересован прежде всего жизнью поверхности. Поэтому содержание уже невозможно раскрыть при помощи контуров. Выступы и углубления этих поверхностей приобретают

своеобразную подвижность, как только внутренний рисунок выливается в свободные массы светлых и темных пятен. Мы замечаем, что такие теневые пятна не обязательно имеют вид геометрических фигур; создается представление формы, которая внутри известных границ способна меняться и именно вследствие этого под- ходит к постоянным изменениям явления.



Ян Аи фенс (фраімент)

п

Сюда присоединяется еще то, что специфический характер ткани выражен явственнее, чем прежде. Хотя Дюрер использовал некоторые наблюдения насчет того, каким образом можно передать осязательные особенности тканей, все же классический линейный стиль предпочитает нейтральное изображение ткани. Но в XVII веке, вместе с интересом к живописному, само собой разумеется, появляется также интерес к качеству поверхностей. Рисунок всегда умеет изобразить мягкость, шероховатость и гладкость.

Всего интереснее принцип линейного стиля выражается там, где ему приходится иметь дело с наименее подходящим для него объектом, больше того: с объектом ему противящимся. Так именно дело обстоит с изображением листвы. Отдельный листок можно воспринять линейно, но масса листвы, гуща листвы, в которой отдельная форма, как таковая, стала невидимой, служит мало подходящим материалом для линейного восприятия. Тем не менее эта задача не казалась XVI веку неразрешимой. У Альтдорфера. Вольфа Губера (14) и др. мы находим великолепные решения: то, что кажется неуловимым, приводится в линейной форме, которая говорит весьма энергично и в совершенстве передает



Ван-Дейк (офорт)

13

характерные особенности растительности. Кто знает такие рисунки, тому действительность очень часто будет напоминать о них, и они по праву займут свое место рядом с изумительными достижениями живописно ориентированной техники. Они представляют собой не менее совершенную ступень изображения, но лишь видят природу с некоторой иной стороны.

Б качестве представителя живописного рисунка возьмем Рейсдаля (Л15). Здесь художественное намерение не заключается больше в приведении явления к схеме с помощью

ясного, легко прослеживаемого штриха; козырь здесь—безграничное и линейная масса, исключающая возможность восприятия рисунка со стороны его отдельных элементов. Благодаря штриховке, которая **обнаруживает** весьма незначительную связь с объективной формой и может быть выработана лишь интуитивно, получается впечатление, будто мы видим перед собой определенной густоты колыхающуюся листву больших деревьев. Рисунок говорит совершенно точно, что это дубы. Неописуемость бесконечного разнообразия форм, которое не поддается, повидимому, никакому закреплению в линиях, побеждается здесь живописными средствами.

Наконец, если мы бросим взгляд на рисунок пейзажа в целом, то композицию чисто линейного листа, передающего попадающие по пути далекие и близкие предметы при помощи старательно выведенных контуров, поймем легче, чем ту манеру рисования пейзажа, в которой последовательно проводится принцип живописного слияния отдельных предметов. Таков именно характер рисунка хотя бы на листах фан Гойена. Они являются экви-

валентом его почти одноцветных картин в красках. Так как заволакивание туманной дымкой предметов и их специфических красок особенно ярко ощущается как живописный мотив, то мы можем привести здесь такой рисунок в качестве наиболее типичного примера живописного стиля (2).



Вольф Губер

14

Суда на воде, берег с деревьями и домами, фигуры и бесформенное — все переплетено в нелегко распутываемую линейную ткань. Не то, чтобы формы отдельных предметов были искажены, мы отлично видим все, что нужно видеть, — однако, на рисунке они до такой степени сливаются одна с другой, как если бы все они состояли из одного элемента и все были проникнуты трепетом одного и того же движения. И совсем не в том дело, что видишь один или другой корабль, и не в том, как выглядит дом на

берегу: живописный глаз установлен на восприятие явления в целом, в котором отдельный объект, как предмет, не имеет существенного значения. Он пропадает в целом, и трепетание всех линий способствует процессу сплетения их в однородную массу.



Я. Рейсдаль Сфрагмент)

15

ЖИВОПИСЬ

1. Живопись и рисунок

В своем трактате о живописи Лионардо неоднократно предостерегает художников от очерчивания формы линиями.¹ Это как будто противоречит всему, что до сих пор утверждалось о Лионардо и XVI веке. Однако противоречие только кажущееся. То, что подразумевает Лионардо, есть вопрос техники, и весьма возможно, что его замечание относится к Боттичелли, у которого манера обнесения фигур черным контуром была особенно излюбленной; в более же высоком смысле Лионардо гораздо линейнее, чем Боттичелли, несмотря на то, что его моделировка мягче

¹ Ср. Li o n a r d o, Buch von der Malerei, ed. Ludwig, 140 (116).

и сухое накладывание фигур на фон им преодолено. Решающее значение принадлежит той необычайной силе, с которой говорит на его картинах контур, заставляя зрителя постоянно следовать за собой.

При переходе к анализу картин рекомендуется не терять из виду связь между живописью и рисунком. Мы до такой степени привыкли смотреть на все глазами живописца, что, даже находясь перед линейным художественным произведением, всегда бываем склонны воспринимать форму слабее, чем она была задумана автором; если же в нашем распоряжении только фотография, то живописное смазывание формы заходит еще дальше, не говоря уже о маленьких цинковых клише наших книг (репродукции с репродукций). Нужен, следовательно, известный навык линейного видения картин, чтобы наше видение не шло в разрез с намерением авторов этих картин. Одной доброй воли здесь недостаточно. Даже когда думаешь, что овладел линией, все еще после некоторой систематической работы находишь, что есть линейное видение и линейное видение и что интенсивность действия, производимого этим элементом изображения формы, может весьма значительно возрастать.

Мы видим гольбейновский портрет лучше, если предварительно видели и внимательно изучали гольбейновские рисунки. Единственное в своем роде совершенство, которого достиг здесь линейный стиль, поскольку у Гольбейна выражены в линиях лишь те элементы явления, «где круглится форма», и опущены все прочие, действует непосредственное всего в рисунке; однако и написанная красками картина всецело покоится на этой основе, и во впечатлении от картины постоянно должна пробиваться, как самое существенное, схема рисунка.

Если уже по отношению к простому рисунку можно утверждать, что выражение «линейный стиль» покрывает только одну часть явления, ибо моделировка—как это имеет место у Гольбейна или в вышеприведенном рисунке Альдегрефера — может быть выполнена и не линейными средствами, то, лишь имея дело с живописью, мы впервые надлежащим образом сознаем, до какой степени односторонне обычное употребление слова стиль опирается на один только частный признак. Живопись с ее все покрывающими пигментами дает главным образом поверхности и этим отличается от всякого рисунка, даже там, где она остается одно-



Франс Гальс

красочной. Линии в ней есть и ощущаются повсюду, но именно лишь как границы пластически воспринятых и осязательно-моделированных поверхностей. Ударение падает на это последнее понятие. Осязательность моделировки определяет принадлежность рисунка к линейному искусству, даже если тени положены на бумагу совсем не линейно, а в виде простой дымки. В живописи характер растушевки ясен на-

Тб ^РЕД. Но В ПРОТИВО-положность рисунку,

где края имеют несравненно более важное значение, чем моделировка поверхностей, в ней царит равновесие. На рисунке линия играет роль станка, на который натянуты моделирующие тени, на картине оба элемента сочетаются в единство, и всюду ровная пластическая определенность границ формы есть лишь коррелят всюду ровной пластической определенности моделировки.

2. П р и м е р ы

После этого введения мы можем сопоставить друг с другом несколько образцов линейной и живописной живописи. Написанная красками голова Дюрера 1521 г. (/7) построена по совершенно такому же плану, как и нарисованная голоза Альдегрефера, воспроизведение которой было дано нами выше. Очень ярко выраженный силуэт книзу от лба, уверенная, спокойная линия разреза губ, ноздри, глаза—все одинаково определенно, вплоть до последнего уголка. Но если здесь границы форм проведены

в соответствии со свидетельством осязательных ощущений, то и поверхности моделированы применительно к восприятию при помощи органов осязания—гладко и твердо, причем тени понаты как наложенные непосредственно на форму темноты. Вещь и явление совершенно совпадают. Рассматривание вблизи дает ту же самую картину, что и рассматривание издали.

В противоположность этому у Франса Гальса (16) форма принципиально от-
решена от осязательности. Ее так же трудно схватить, как колеблемый ветром ку-
старник или волны реки.



Дюрер

17

Образ, получаемый при рассматривании вблизи, и образ, получаемый при рассматривании издали, не совпадают друг с другом. Не отвлекая непременно внимание от отдельных мазков, чувствуешь все же, что картина рассчитана больше на рассматривание издали. Рассматривание на очень близком расстоянии дает нечто бессмысленное. Моделировка при помощи растушевки уступила место моделировке отдельными мазками кисти. Грубо отделанные, разобщенные поверхности вовсе не поддаются непосредственному сравнению с природой. Они обращаются только к глазу и не хотят, чтобы их ощущали как осязательные поверхности. Прежние линии форм разрушены. Ни один отдельный мазок не должен больше пониматься буквально. Нос поблескивает, глаза подмигивают, на губах играет улыбка. Это совершенно такая же отрешившаяся от формы система знаков, как и та, что мы раньше анализировали у Лифенса. Наши маленькие снимки, естественно, могут лишь очень приблизительно передать то, о чем мы здесь говорим. Трак-

говка белья на них действует, может быть, с наибольшей убедительностью.

Когда мы находимся под впечатлением этих двух столь резко противоположных стилей, то индивидуальные различия утрачивают значение. Мы видим тогда, что то, что дает Франс Гальс, в общем есть также у Ван-Дейка и Рембрандта. Их разделяет лишь различие степеней, и при сравнении с Дюрером все они соединяются в одну замкнутую группу. Но Дюрер может быть заменен также Гольбейном, Массейсом или Рафаэлем. С другой стороны, при изолированном рассматривании отдельного художника и желании характеризовать все его развитие с начала до конца, невозможно обойтись без применения все тех же различий стиля. Портреты молодого Рембрандта выглядят (относительно) пластически и «линейно» по сравнению с портретами зрелого мастера.

Но если способность отдаваться чисто оптическому явлению всегда означает позднейшую ступень развития, то отсюда вовсе не следует, что чисто пластический тип есть начальная ступень. Линейный стиль Дюрера является не только усовершенствованием существовавшей, тоже линейной, традиции, но означает также преодоление всех противоречивых элементов стиля XV века.

Детали перехода от чистого линеаризма к живописному видению XVII века всего яснее можно показать именно на портрете. Однако мы не можем здесь углубляться в эту тему. Вообще же говоря, мы вправе утверждать, что пути к определенно живописному восприятию были подготовлены все более растущим значением светотени. Смысл этого явления станет понятным каждому, кто сравнит хотя бы Антониса Мора {121} со все же постоянно родственным ему Гансом Гольбейном {45}. Хотя картины первого продолжают носить пластический характер, однако сочетание светлых и темных пятен на них приобретает самостоятельную жизнь. В тот самый момент, когда равномерная острота краев форм ослабевает, не линейный элемент картины получает в ней перевес. Говорят также, что форму стали видеть шире: это равносильно утверждению, что массы приобрели большую свободу. Получается впечатление, будто свет и тени вступили в более живое соприкосновение друг с другом; на таких то впечатлениях глаз и научается доверяться видимости и в заключе-

ние принимает за самое форму совершенно отрешенный от формы рисунок.

Мы приводим далее два примера, иллюстрирующие типическую противоположность стилей на теме фигур, облеченных в богатый костюм. Эти примеры заимствуются нами из романского искусства: Бронзино (18) и Веласкес (19). То обстоятельство, что названные художники разного происхождения, не имеет для нас значения, ибо наша цель заключается в уяснении понятий.

Бронзино является своего рода итальянским Гольбейном. Очень характерная по рисунку головы и по металлической определенности линий и плоскостей, его картина интересует нас главным образом как изображение богато орнаментированного костюма в ярко выраженном линейном вкусе. Ни один человеческий глаз не способен видеть предметы таким образом, то есть с такою равномерной определенностью линий. Ни на мгновение художник не отклонился от безусловной предметной отчетливости. Это то же самое, как если бы, изображая книжную полку, мы стали писать поочередно каждую книгу и каждую обводили бы ясной линией, тогда как установленный на видимое явление глаз воспринимает только мерцание, разлитое над всем явлением, причем отдельная форма в большей или меньшей степени пропадает в этом мерцании. Таким установленным на видимость глазом владел Веласкес. Платице его маленькой принцессы было расшито зигзагообразными узорами, но то, что он нам дает, не есть орнамент сам по себе, а сверкающий образ целого. Единообразно рассматриваемые издали, узоры утратили свою ясность, продолжая все же производить отчетливое впечатление. Мы видим все, что было перед глазами художника, но формы невозможно схватить, они находятся в непрерывном движении, они пересекаются игрой блестящих отсветов ткани; целое определяется ритмом световых волн, наполняющим также весь фон (смазанный на репродукции).

Известно, что классическое XVI столетие не всегда писало ткани так, как это делал Бронзино, и что Веласкес также дает только одну из возможностей живописной интерпретации; но по сравнению с великим контрастом стилей отдельные варианты не играют существенной роли. В рамках своей эпохи Грюневальд есть чудо живописного стиля, и *Диспут святого Эразма с Мавришем* (в Мюнхене) принадлежит к числу его совершеннейших

картин, но если сравнить расшитую золотом казулу этого Эразма хотя бы только с Рубенсом, то действие контраста окажется столь сильным, что никому и в голову не придет отрывать Грюневальда от почвы XVI века.

*Бронзино*

18

Волосы у Веласкеса производят впечатление совершеннейшей материальности, хотя у него изображены не отдельные локоны и не отдельные волоски, а лишь световое явление, которое имеет лишь весьма отдаленное отношение к объективному субстрату. Материя никогда не была изображена с большим совершенством, чем это делал старый Рембрандт, когда писал старческие бороды широко положенными пигментами, и все же здесь совершенно отсутствует то осязательное сходство формы, о котором так заботились Дюрер и Гольбейн. То же самое можно сказать и относи-

тельно графических произведений, где так естественно искушение выделить — по крайней мере иногда — при помощи отдельного штриха отдельный волосок: поздние офорты Рембрандта совер-



Веласкес

19

шенно не поддаются сравнению с **осязательно**-действительным и держатся исключительно зрительного впечатления от явления в целом.

И так же дело обстоит — если перейти к другой области — с изображением бесконечного количества листьев дерева или кустарника. И здесь классическое искусство **стремилось** выработать

чистый тип покрытого листьями дерева, то есть, когда только это было возможно, передавало листву в виде множества отдель-



Дюрер

20

ных видимых листьев. Но, естественно, это стремление может быть осуществлено лишь в узких границах. Уже при небольшом удалении сумма отдельных форм сливается в массовую форму, и никакая, даже самая тонкая, кисть не в состоянии воспроизвести все детали. И все же изобразительное искусство линейного стиля и здесь достигало своей цели. Если невозможно передать при помощи ограниченной формы отдельный

листок, то при ее помощи передают пучок листьев, отдельную группу листвы. Как раз из таких ясно очерченных пучков листьев, при содействии все более живой тенденции к сочетанию светлых и темных масс, впоследствии постепенно выросло нелинейное дерево XVII века, где отдельные красочные пятна положены рядом, причем каждое такое пятно несколько не притягивает на совпадение с лежащей в его основе формой листка.

Однако и классический линейный стиль также знал способ изображения, при котором кисть дает рисунок формы в совершенно свободных линиях и крапинах. Так именно трактовал толщу листвы на пейзаже своего *Святого Георгия* в мюнхенской Пинакотеке (1510) Альбрехт Альтдорфер — я останавливаюсь на наиболее ярком примере. Конечно, эти затейливые линейные >зоры не совпадают с телесной натурой, но перед нами все же лишь линии, ясные, орнаментальные узоры, которые рассчитаны

на то, чтобы их рассматривать как таковые, и раскрываются не только во впечатлении нелого, но сохраняют свое достоинство и при рассматривании с самого близкого расстояния. В этом их принципиальное отличие от живописных деревьев XVII века.

Если уже говорить о предчувствиях живописного стиля, то их скорее можно найти в XV, а не в XVI веке. Там, несмотря на господствующую склонность к линейности, дей-



„ Остаде

21

ствительно встре-

чается иногда способ выражения, не согласующийся с линейным стилем и выделявшийся впоследствии как явление не чистое. Этот способ проник даже в графику. Так например, среди старых нюрнбергских гравюр на дереве (Вольгемут) попадаются рисунки кустарника, производящие своей удаленной от формы причудливой линией впечатление, которое едва ли можно назвать иначе, чем импрессионистическим. Лишь Дюрер — как уже было сказано — последовательно подчинил все содержание видимости обрисовывающей форму линии.

В заключение, сопоставим гравюру Дюрера *Иероним* (20) как пример линейного изображения интерьера, с живописным пониманием того же мотива у Остаде. Обыкновенный репродукционный материал оказывается, однако, недостаточным, если мы хотим демонстрировать линейность во всей определенности на примере какого-нибудь сценического целого. В маленьких снимках с картин все оказывается смазанным. Чтобы отчетливо показать, как выражается дух резко очерчиваемой телесности, когда худож-

ник от изображения отдельной фигуры обращается к изображению глубокой сцены, нам приходится прибегнуть к гравюре. Несмотря на качественную разнородность изображения, мы приводим картину Остаде в (современном) офорте (21), потому что и здесь фотография с картины слишком сильно погрешает. При таком сравнении сущность противоположности выступает очень ярко. Один и тот же мотив — замкнутое пространство с падающим сбоку светом — в одном и другом случае производит совершенно различное впечатление. У Дюрера всюду границы, осязаемые плоскости, изолированные предметы, у Остаде — все переход и движение. Слово принадлежит свету, а не пластической форме: перед нами сумеречное целое, в котором вырисовываются отдельные предметы, тогда как на листе Дюрера предметы воспринимаются как главное, свет же как нечто привходящее. То, чего Дюрер добивался в первую очередь — заставить зрителя почувствовать отдельные тела со стороны их пластических границ — Остаде сознательно избегает: все края нетверды, плоскости неосознательны, и свет свободно льется подобно потоку прорвавшего плотину. Нельзя сказать, чтобы предметы были нераспознаваемы, но они каким то образом растворились во впечатлении сверхпредметности. Видишь человека у мольберта, а за его спиной — выступающий вперед темный угол — и то и другое довольно отчетливо, — но темная масса одной формы связывается с темной массой другой и вместе с положенными в промежутке пятнами света вносит движение, которое, распространяясь во всех направлениях, овладевает пространством картины на подобие самостоятельной силы.

Нет никакого сомнения: в первом случае чувствуется то самое искусство, к представителям которого относится Бронзино, во втором — параллелью является, несмотря на все различия, Веласкес.

При этом не следует упускать из виду, что стиль изображения находится в постоянном соответствии с построением формы, стремящейся к тому же самому воздействию. Если свет производит впечатление единообразного движения, то в аналогичный поток движения вовлечена также форма предметов. Оцепенение сменилось трепетом живого движения. Левая кулиса — у Дюрера мертвая оконница — зажглась своеобразным мерцанием, потолок у Остаде не гладкий и сомкнутый, но ветхий и очень сложный

по форме, углы перестали быть отчетливыми и опрятными, но беспорядочно заставлены разной рухлядью — яркий пример «живописного беспорядка». Разлитый в комнате сумеречный свет сам по себе является великолепным материально - живописным мотивом.

Однако живописное видение — как уже было сказано — не должно непременно связываться с живописно-декоративным сценарием. Тема может быть гораздо более простой и даже вовсе лишенной питtoresкного характера, и все же при помощи трактовки ей может быть сообщено очарование бесконечного движения, превосходящее всякую живописность, присущую материалу. Именно подлинно-живописные таланты всегда скоро оставляли «питtoresк». Как мало его можно найти у Веласкеса!

3

Живописность и красочность — вещи совершенно различные, не есть краска живописная и краска неживописная; об этом следует сказать здесь хотя бы несколько слов. Невозможность демонстрировать на продукциях пусть послужит извинением краткости нашего рассуждения.

Понятия «осозательный» и «зрительный образ» прямо здесь неприменимы. Однако противоположность живописной и неживописной краски все же сводится к совершенно аналогичному различию восприятия, поскольку в одном случае краска рассматривается как просто данный элемент, в другом же — самым существенным будут ее переливы в явлении: однокрасочный объект «играет» самыми разнообразными красками. Всегда, конечно, допускались некоторые изменения в окраске предметов в зависимости от их положения по отношению к свету, но теперь совершается нечто большее: представление о равномерно утверждающихся основных красках поколеблено, явление переливается различнейшими тонами, и на всей целокупности мира краска лежит лишь как видимость, как нечто парящее и вечно подвижное.

Если в рисунке лишь XIX век вывел дальнейшие следствия по части изображения открывающихся глазу явлений, то и в трактовке краски новый импрессионизм ушел гораздо дальше барокко. Но принципиальное различие обнаруживается совершенно ясно уже в развитии от XVI к XVII веку.

Для Лионардо или Гольбейна краска—прекрасная материя, которая и на картине обладает телесной действительностью и несет свою ценность в себе самой. Написанная на картине синяя мантия действует на нас той же материальной краской, которую имеет или могла бы иметь действительная мантия. Несмотря на некоторое различие светлых и темных частей, краска в основе остается тождественной себе. Поэтому Лионардо требует, чтобы тени писались только при помощи примеси черного к основной краске предмета. Это будет «истинная» тень.¹

Это требование тем более удивительно, что Лионардо был хорошо знаком с явлением дополнительных цветов в тенях. Ему, однако, не приходило в голову сделать из этого теоретического знания художественное применение. Точно так же уже Л. Б. Альберти сделал наблюдение, что у человека, идущего по зеленому лугу, лицо окрашивается в зеленый цвет,² но и он не поставил этого факта в связь с живописью. Отсюда видно, как мало стиль определяется голыми наблюдениями природных фактов; решающее значение всегда принадлежит декоративным основоположениям, убеждениям вкуса. Этим же самым принципом обусловлено то обстоятельство, что молодой Дюрер в своих красочных этюдах природы пользуется совсем не теми приемами, какие он применяет в своих картинах.

Если в позднейшем искусстве это представление о сущности предметных красок, наоборот, исчезает, то такая перемена не просто означает более точное подражание природе, но обусловлена новым идеалом красочной красоты. Было бы слишком рискованно утверждать, что предметной краски больше нет, но изменение как раз на том и основано, что каждое вещество в своей материальной сущности отступает на задний план, а главное значение приобретает то, что на нем происходит. На теневые места Рубенс так же, как и Рембрандт, кладет совсем другую краску, и можно считать лишь различием в степени то, что эта другая краска появляется иногда не самостоятельно, а только как составная часть смеси. Когда Рембрандт пишет красное платье — я имею в виду накидку Гендркке Стоффельс на берлинской картине — то существенным является не сам по себе красный цвет, прису-

¹ Lionardo, цит. соч., 729 (703): „quale in se vera orabra de'colori eVcorpi“.

² L. B. A l b e r t i, della pittura libri tre, ed. Janitschels, p. 67 (66).

щий ткани, но то, что цвет этот как бы меняется под устремленным на него взором зрителя: в теневых местах положены интенсивные зеленые и синие тона, и лишь кое-где выступает на свет красная краска. Мы замечаем, что ударение падает уже не на бытие, но на становление и изменение. От этого краска получает совсем новую жизнь. Она не поддается определению и в каждом пункте каждое мгновение является иною.

Сюда может затем присоединиться уже подмеченное мной раньше разрушение плоскости. Тогда как стиль ясно выраженной предметной краски моделирует путем постепенных переходов, здесь пигменты могут быть расположены в непосредственном соседстве друг с другом. Вследствие этого краска еще более теряет свою материальность. Действительность перестает быть красочной плоскостью как чем то позитивно существующим, но становится иллюзорной видимостью, создаваемой разбросанными красочными пятнами, мазками и точками. При этом, конечно, необходимо рассматривать картину с известного отдаления, но все же неверно мнение, будто правильно только такое «сплавляющее» рассматривание издали. Восприятие положенных рядом красочных мазков интересно не для одних техников-специалистов: в конечном счете оно направлено на то впечатление неосвязаемости, которое как в рисунке, так и здесь, в колорите, обусловлено главным образом отрешенной от формы фактурой.

Если кто хочет наглядно уяснить развитие на элементарном примере, пусть представит себе, как наполняющая какой нибудь сосуд вода при определенной температуре начинает бурлить. Вещество остается тем же, но из покоящегося оно превратилось в движущееся и из осязаемого в неосязаемое. Лишь в этой форме приемлет барокко жизнь.

Наше сравнение мы могли бы применить и раньше. К таким представлениям должно было привести уже взаимопроникновение светлых и темных пятен, столь характерное для живописного стиля. То новое, что приносит сюда краска, есть множественность составных частей. Светотень есть, в конце концов, нечто однородное, в колорите же мы имеем дело с сочетанием различных красок. Наше изложение пока еще не касалось этой множественности; мы говорили о краске, а не о красках. Если мы теперь обращаем внимание на красочный комплекс, то имеем в виду не гармонию красок — это составит тему одной из следующих

глав — а лишь тот факт, что краски на картинах классического стиля положены рядом, как нечто изолированное, тогда как при живописном колорите отдельная краска укоренена в общем фоне, вроде того, как водяная лилия укоренена в дне пруда. Эмаль гольбейновских красок распадается на части, как бы на отдельные клетки финифтяного изделия; у Рембрандта краска местами прорывается из таинственной глубины: зрелище напоминает вулкан — прибегнем на этот раз к другому образу — извергающий раскаленную лаву, причем мы знаем, что в ближайший момент жерло может открыться в новом месте. Различные краски вовлечены в одно общее движение, и это впечатление происходит несомненно от тех же причин, что и известное уже нам впечатление единообразного движения светотени. В таких случаях говорят об определенной тональности колорита.

Поскольку мы расширяем таким образом определение красочно-живописного, нам наверное будет сделано возражение, что тут речь идет уже не о видении, но лишь об определенном декоративном построении. Тут перед нами определенный подбор красок, а не своеобразное восприятие видимости. Мы подготовлены к этому возражению. Конечно, есть своя объективная живописность также и в области краски, но впечатление, которого пытаются достигнуть при помощи подбора красок и их размещения, все же не кажется несоднимым с тем, что глаз может получить при простом созерцании действительности. Красочная система мира не есть нечто твердо определенное, но поддается разнообразному истолкованию. Можно сосредоточить свой взор на изолированной краске, можно устремить его на сочетание красок и движение. Конечно, одни красочные гаммы проникнуты единообразным движением в несомненно большей степени, чем другие, но, в конце концов, все может быть воспринято живописно, и для этого нет надобности погружаться в стирающую краски туманную атмосферу, как это любят делать некоторые голландские художники переходного времени. Само собой разумеется, что и здесь подражательность сопровождается удовлетворением требований декоративного чувства.

Кроме эффекта движения живописный рисунок и живописный колорит имеют еще и ту общую черту, что в одном случае свет, а в другом краска одушевлены собственной, обособленной от предметов, жизнью. Поэтому живописными по преимуществу

называются те природные мотивы, где стало труднее распознать вещественную подкладку краски. Спокойно висающий флаг с тремя цветными полосами не живописен; сочетание таких флагов тоже едва ли дает живописное впечатление, хотя повторение краски с перспективным изменением тона заключает в себе благоприятный живописный момент; но как только флаги начинают колыхаться от ветра, как только ясно ограниченные полосы исчезают, и лишь там и сям выступают отдельные красочные куски, так тотчас мы уже готовы признать живописное зрелище. Еще в большей степени это относится к картине оживленной пестрой ярмарки: живописность обусловлена здесь не пестротой, а переливающимися одна в другую красками, которые едва ли могут быть локализованы на отдельных объектах, хотя, в противоположность простому калейдоскопу, мы все же убеждены в предметном значении отдельной краски. Все это соответствует наблюдениям над живописным силуэтом и другими подобными явлениями, о которых речь шла выше. Наоборот, классический стиль совершенно не допускает красочного впечатления, которое не связывалось бы с восприятием определенной формы.

ПЛАСТИКА

1. Общие замечания

Произнося суждение о пластике барокко, Винкельман насмешливо восклицает: «что это за контур!» Он рассматривает замкнутую в себе, красноречиво говорящую контурную линию как существенный момент всякой пластики и отворачивается, если контур ему ничего не дает. Однако кроме пластики с подчеркнутым, исполненным значения, контуром мыслима также пластика с обесцененным контуром, где выражение вкладывается не в линию; таким именно искусством обладал барокко.

В буквальном смысле пластика, как искусство телесных масс, не знает вовсе линии, однако противоположность линейной и живописной пластики все же существует, и впечатление от обеих разновидностей стиля здесь едва ли менее разнится, чем в живописи. Классическая пластика устремляет свой взор на границы: в ней нет формы, которая не нашла бы себе выражения с помощью определенного линейного мотива, нет фигуры, о которой нельзя было бы сказать, по какому плану она задумана.

Барокко отрицает контур; не в том смысле, что впечатления силуэтности вообще исключались бы, — просто фигура не поддается фиксации с помощью определенного силуэта. Ее нельзя уложить в определенные формы, она как бы ускользает от желающего схватить ее зрителя. Разумеется, и произведения классической пластики можно рассматривать с различных сторон, но другие аспекты имеют явно второстепенное значение по сравнению с главным аспектом. Возвращаясь к главному мотиву, мы ощущаем резкий переход, и ясно, что силуэт есть здесь нечто большее, чем случайная граница видимой формы: наряду с фигурой он претендует на известную самостоятельность, именно потому, что является чем-то в себе законченным. Напротив, существенная особенность барочного силуэта — отсутствие в нем этой самостоятельности: линейный мотив нигде не должен закрепляться в нечто самоценное. Ни один аспект не раскрывает форму вполне. Можно даже утверждать больше: лишь отрешенный от формы контур есть контур живописный.

Таким же образом трактуются поверхности. То обстоятельство, что классика любит спокойные поверхности, а барокко — движущиеся, составляет не только объективное различие: трактовка формы другая. Там — ясно определенные осязательные ценности, здесь — все переход и изменение; там — воплощение в образах сущего, пребывающей формы, здесь — иллюзия постоянного изменения, изображение считается с впечатлениями, существующими уже не для руки, а только для глаза. В то время, как в классическом искусстве светлые и темные пятна подчинены пластической форме, в барокко свет как будто пробудился к самостоятельной жизни. Он как бы свободно играет над поверхностями, и часто случается, что форма вовсе исчезает в темноте теней. В самом деле, не обладая возможностями, которыми располагает двухмерная живопись, как искусство видимости по преимуществу, пластика все же и сама прибегает к формообразованию, которое не имеет ничего общего с объективными формами и не может быть названо иначе, как импрессионистическим.

Поскольку пластика вступает таким образом в союз с чисто оптической видимостью и перестает рассматривать осязательную действительность, как нечто существенное, ей становятся доступными совершенно новые области. Она соперничает с живописью по части изображения мгновенного, и камень оказывается при-

годным для создания иллюзии любого вещества. Художники умеют передавать блеск взора, переливы шелка и мягкость человеческого тела. С тех пор каждое возрождение классицизма, постоянно сопровождающееся защитой прав линии и осязательной объемности, считает своим долгом, во имя чистоты стиля, протестовать против этой вещественности.

Живописные фигуры никогда не бывают фигурами изолированными. Движение должно отдаваться кругом — оно не может застывать в неподвижной атмосфере. Даже тень ниши имеет теперь для фигуры иное значение, чем раньше; это не просто темный фон, но нечто, принимающее участие в игре движения: темнота глубины связывается с тенями фигуры. Впечатлению, создаваемому пластикой, большей частью должна содействовать архитектура, подготавливая движение или же продолжая его. Если, кроме того, сюда присоединяется еще большое объективное движение, то возникают те чудесные целостные впечатления, какие мы испытываем от северных барочных алтарей, где фигуры до такой степени гармонируют с окружающим, что кажутся гребнем мены в прибое архитектурных волн. Вырванные из общей связи они теряют всякое значение, свидетельством чему служит множество неудачных экспонатов современных музеев.

В области терминологии история пластики наталкивается на те же затруднения, что и история живописи. Где кончается линейность и начинается живописность? Уже в пределах классики различаешь большую или меньшую степень живописности; когда же затем значение света и тени возрастает, и форма ограниченная все больше и больше уступает место форме неограниченной, то процесс в целом можно, конечно, назвать развитием в сторону живописности, однако никак нельзя показать пальцем ют пункт, где движение света и формы достигло такой свободы, что понятие живописности может быть применено с подлинными правами.

И здесь бесполезно будет установить, что ясно выраженная линейность и пластическая ограниченность были достигнуты в результате долгого развития. Лишь в течение XV века итальянская пластика вырабатывает более ясное ощущение линии; не изгоняя вовсе привлекательности, связанной с живописным движением, художники начинают придавать границам форм самостоятельность. Правильная оценка силуэтного впечатления

или же, с другой стороны, степени живописности какогонибудь переливчатого рельефа Антонио Росселино составляет, несомненно, одну из деликатнейших задач истории стилей. Здесь еще широко открыты ворота диллетантству. Каждый полагает, что как он видит вещи, так и нужно их видеть, и что чем больше удастся выудить живописных впечатлений в современном смысле этого слова, тем лучше. Вместо детальной критики достаточно будет указать, как печально обстоит дело с репродукциями в книгах нашего времени, где неправильное восприятие и неудачный аспект очень часто совершенно искажают сущность произведения.

Эти замечания касаются истории итальянского искусства. С немецким искусством дело обстоит несколько иначе. Прошло много времени, прежде чем пластическое линейное чувство могло здесь освободиться от позднеготической живописной традиции. Характерно пристрастие немцев к алтарям с тесно поставленными и орнаментально связанными фигурами, где главное очарование заключено именно в — живописном — сплетении. Здесь, однако, нужно особенно остерегаться, как бы не получить от этих вещей более живописного впечатления, чем то, на которое они были рассчитаны. Мерилом всегда служит живопись соответствующей эпохи. Естественно, что публика получала от позднеготической пластики лишь впечатления, схваченные живописцами природы, — нам необходимо считаться с этим, как ни велик соблазн усматривать в этих произведениях гораздо больший беспорядок.

Однако кое что от живописной сущности остается у немецкой пластики и позже. Линейность латинской расы всегда казалась немецкому чувству холодной, и характерно, что художник, который на исходе XVIII века вновь объединил западную пластику под знаменем линии, — Канова — был итальянцем.

2. П р и м е р ы

Для иллюстрации понятий мы будем пользоваться главным образом итальянскими примерами. Классический тип был выработан в Италии с непревзойденной чистотой, да и в пределах живописного стиля Бернини означает высшее художественное достижение Запада.

В соответствии с предшествующим рядом анализов займемся сравнением двух бюстов. Правда, Бенедетто да Майяно (22)

не принадлежит к чинквеченто, однако острота его пластически очерченной формы не оставляет желать ничего лучшего. Возможно, что на фотографии детали оказались выраженными слишком резко. Но главное здесь то, что весь образ вылился в отчетливый силуэт и каждая частная форма — рот, глаза, отдельные морщины — получила вполне уверенное, неподвижное, на впечатлении незабываемости построенное, проявление. Следующее поколение связало бы формы в единства более высокого порядка, но классический характер насквозь осязательной объемности и здесь уже выражен в совершенстве. Кажущееся мерцание одежды есть лишь действие репродукции. Первоначально отдельные фигуры на одежде были равномерно окрашены в одинаковый тон. Точно также были намечены краской зрачки, боковой поворот которых легко не доглядеть.

У Бернини (23) работа выполнена так, что к ней нигде нельзя подойти с линейным анализом, и это значит в то же время, что трехмерность не поддается непосредственному схватыванию. Поверхность и складки одежды не только с самого начала обладают подвижностью—это довольно внешняя черта,— но сознательно рассчитаны на пластически-неограниченное видение. На поверхности играют световые отблески, и форма теряется под осязающей рукой. Подобно змейкам, быстро скользят эти отблески по выступающим местам, в точности соответствуя белым штрихам, к которым прибегал в своих рисунках Рубенс. Форма в целом не выглядит больше как силуэт. Сравните плечи: у Бенедетто спокойно льющаяся линия, здесь контур, который, благодаря своей подвижности, всюду переплескивает через край. Та же игра продолжается и на лице. Все рассчитано на впечатление непрерывного изменения. Не открытый рот определяет барочный характер произведения, а то, что тень отверстия рта трактована как нечто пластически необязательное. Несмотря на то, что мы имеем здесь дело с объемно моделированной формой, перед нами в сущности тот же род рисунка, какой мы нашли уже у Франса Гальса и Лифенса. Для превращения осязательной формы в неосозательную, обладающую одной только оптической реальностью, всегда, кроме того, очень характерен способ трактовки волос и глаз. «Взгляд» создан здесь какими-нибудь тремя просверленными в глазах отверстиями.

*Бенедетто да Маияно*

22

Барочные бюсты всегда требуют богатой драпировки. Впечатление подвижности лица нуждается в этой поддержке извне. В живописи дело обстоит таким же образом, и Греко пропал бы для нас, если бы был неспособен продолжать движение своих фигур в своеобразном токе облаков на небе.

Кто интересуется переходными явлениями, пусть остановит свое внимание на таких художниках, как Витториа. Его бюсты, не будучи в конечном счете живописными, построены всецело на полнозвучном действии светотени. Развитие пластики и здесь аналогично развитию живописи, поскольку з^ттверждению чисто живописного стиля способствует такая манера трактовки, при которой основная пластическая форма оживляется богатой игрой светотени. Пластичность все еще всюду налицо, но свету также придано большое значение. Повидимому, именно на таких декоративно-живописных впечатлениях глаз и приучился к живописному видению в подражательном смысле.

Для сопоставления пластических фигур, изображающих чело- века во весь рост, воспользуемся работами Якопо Сансовино (24)

*Бернини*

23

и Пюже (25). Репродукции слишком малы для того, чтобы можно было получить отчетливое представление о трактовке отдельной формы, однако противоположность стилей чувствуется весьма определенно. Святой Иаков Сансовино служит прежде всего примером силуэтного действия классического искусства. К сожалению, снимок — как это часто бывает — не установлен прямо на типичский фронтальный аспект, и от этого ритм оказывается несколько смазанным. Посмотрев на пьедестал, мы видим, в чем заключается ошибка: фотограф избрал слишком левый пункт. Следствия этой ошибки чувствуются всюду, особенно, может быть, на руке, держащей книгу: книга сокращена так сильно, что мы видим только ее обрез, а не ее самое, и связь руки и предплечья стала столь неясной, что воспитанный глаз вынужден протестовать. Если бы фотографом была занята правильная позиция, то все сразу стало бы ясным; аспект наибольшей ясности есть в то же время аспект совершенной ритмической законченности.



Якопо Сансовино

24

Фигура Пюже, напротив, обнаруживает характерное отрицание контура. И здесь, разумеется, форма кой где силуэтирует на фоне ниши, но мы не должны следовать глазом вдоль силуэта. Значение его ничтожно по сравнению с содержанием, которое он охватывает; он производит впечатление чего-то случайного и меняется при каждом перемещении зрителя, нисколько, однако, при этом не выигрывая и не проигрывая. Специфическая живописность проистекает не от чрезвычайной подвижности линии, но от того, что она не охватывает и не определяет формы. Это можно сказать как о целом, так и о частностях.

Что же касается света, то он.

во всяком случае, гораздо подвижнее, чем у Сансовино, и мы видим также, как он местами отделяется от формы, тогда как у итальянца светотень служит всецело прояснению предметности; но живописный стиль впервые собственно и раскрывается в момент, когда свету дана самостоятельная жизнь, лишаящая пластическую форму непосредственной осязательности. Здесь следует снова повторить сказанное по поводу бюста Бернини. Образ задуман совсем иначе, чем в классическом искусстве, задуман, как явление для глаза. Телесная форма не утрачивает признака осязательности, но ее привлекательность для органов осязания перестает быть чем-то первостепенным. Это не препятствует, однако, тому, что благодаря трактовке поверхностей камень приобрел большую вещественность, чем прежде. Эта вещественность — различие твердости и мягкости и т. п. — тоже является иллюзией, которою мы обязаны лишь глазу: под ощупывающей рукой она тотчас исчезает.

Дальнейшие признаки, усиливающие впечатление подвижности: ломка тектонической основы, превращение плоскостной

композиции в композицию глубинную и т. п. мы вынуждены временно оставить без рассмотрения; напротив, уже и теперь следует отметить, что сумрак ниши стал в живописной пластике интегрирующей составной частью впечатления. Он принимает участие в световой характеристике фигуры. Так, мы видим, что рисовальщики барокко, набрасывая на бумагу даже самый беглый портретный эскиз, всегда так или иначе прибавляют к нему темный фон.

Логика пластики, стремящейся к картинным впечатлениям, приводит к тому, что стенные и групповые фигуры ей симпатичнее свободных фигур, доступных обозрению со всех сторон. Несмотря на то, что именно барокко — мы снова возвращаемся в этой теме — осво-



Люже

25

бождается от колдовства плоскостей, он очень сильно заинтересован в ограничении зрительных возможностей. В этом отношении весьма характерны шедевры Бернини, особенно те из них, которые, вроде *Святой Терезы* (27), расположены в полуоткрытом помещении. Пересеченная обрамляющими столбами и освещенная сверху особым источником света, эта группа действует совсем как картина, т. е. как нечто в известном смысле отрешенное от осязательной действительности. Живописная же трактовка самой формы в еще большей степени лишила камень непосредственной осязательности. Линия перестала существовать в качестве границы, и плоскости исполнены такого движения, что в общем впечатлении скульптурная рельефность отступает более или менее на второй план.

Какой противоположностью Бернини являются лежащие фигуры Микеланджело (26) в капелле Медичи! Это чисто силуэтные фигуры. Даже перспективно сокращенная форма уместена в плоскости, т. е. рассчитана на ясно выраженное силуэтное



Микеланджело

26

действие. У Бернини, напротив, сделано все, чтобы форма не вырисовывалась в контуре. Общее очертание его охваченной экстазом святой дает совершенно бесформенную фигуру, и одежда моделирована таким образом, что вовсе не поддается линейному анализу. Линия вспыхивает то здесь, то там, но лишь на мгновение. Ничего устойчивого и уловимого, все движется и непрерывно меняется. Впечатление в сущности сводится к игре света и тени.

Свет и тень — и Микеланджело заставляет их говорить и даже резко противопоставляет, но для него они все еще пластические ценности. В качестве ограниченных масс они всегда подчинены форме. У Бернини, напротив, они не замкнуты никакими границами; кажется, будто они не прикреплены больше к определенным формам и, вырвавшись на свободу, носятся в дикой пляске над поверхностями и расщелинами.

Какие большие уступки сделаны здесь чисто оптической видимости, об этом свидетельствует крайне материальное действие тела и ткани (рубашка ангела!). Из этого же духа вышли иллюзионно трактованные облака, которые, как бы свободно паря, служат ложем святой.

Легко видеть, какие следствия вытекают из этих посылок по отношению к рельефу; для этого едва ли нужно обращаться к иллюстрациям. Нелепо было бы думать, будто чисто пластический характер всегда должен быть чужд рельефу на том основании, что последний не имеет дела со свободной телесностью. Такие грубо материальные различия несущественны. Ведь и свободные фигуры могут быть сплюснены на подобие рельефа, ке утрачивая от этого характера телесной полноты: решающее значение принадлежит впечатлению, а не чувственным данным.



Бернини

27

АРХИТЕКТУРА

1. Общие замечания

Исследование живописности и не-живописности в тектонических искусствах представляет особенный интерес, потому что лишь здесь понятие свободно от всякой примеси требований, предъявляемых подражательностью, и выступает как чистое понятие декоративности. Конечно, с архитектурой дело обстоит иначе, чем с живописью, — архитектура по своей природе не может стать искусством видимости в такой же степени, как живопись — все же различие здесь только в степени, и существенные моменты определения живописности можно без всякого изменения применить к архитектуре.

Элементарный феномен таков: архитектура вызывает два **совершенно** различные впечатления, смотря по тому, приходится ли нам воспринимать архитектурный образ как нечто определенное, неподвижное, пребывающее, или же — как нечто такое, что, при всей своей устойчивости, все же дает иллюзию постоянного движения, т. е. изменения. Эти слова не следует понимать превратно. Конечно, всякая архитектура и декорации внушают представление о некотором движении: колонна растет вверх, стена полна какой то жизни, купол вздымается, и самые скромные завитки орнамента участвуют в движении, то медленном и крадущемся, то порывистом и стремительном. Но при всем этом движении, в классическом искусстве картина остается тою же, тогда как послеклассическое искусство рождает иллюзию, будто она меняется под нашими взорами. В этом именно различие между декорацией рококо и орнаментом ренессанса. Пилястра может рисоваться здесь как угодно живо, явление остается все тем же, тогда как орнамент, которым устилает плоскости рококо, создает такое впечатление, точно он находится в непрестанном изменении. Сходным образом действуют архитектурные сооружения в целом. Постройки, правда, не бегут, и стена остается стеною, однако существует весьма ощутительное различие между законченным произведением классической архитектуры и никогда до конца не улавливаемой картиной позднейшего искусства: впечатление таково, точно барокко всегда опасается сказать последнее слово.

Это впечатление становления, неутоленности, имеет различные основания; все последующие главы будут способствовать разъяснению этого вопроса; здесь же следует ограничиться анализом того, что может быть названо живописностью в специфическом смысле: ведь живописность обычно понимается слишком широко, и живописным называется все, что так или иначе связано с впечатлением подвижности.

Справедливо было замечено, что действие красиво расчлененного пространства должно ощущаться и в том случае, когда нас проводят по нему с завязанными глазами. Пространство, как нечто телесное, может быть воспринято лишь телесными органами. Это впечатление от пространства свойственно всякой архитектуре. Однако, если сюда присоединяется живописная привлекательность, то впечатление будет чисто оптическим, картинным и.

следовательно, недоступным больше даже этому весьма общему осязательному чувству. Какойнибудь перспективный вид живописен не вследствие архитектурного качества отдельных его частей, но потому, что он — картина, зрительная картина, воспринимаемая смотрящим на нее лицом. Всякое пересечение действует живописно благодаря картине, создаваемой пересекающей и пересеченной формой: отдельная форма, взятая сама по себе, может быть ощупана, картина же, возникающая из пересечения форм, может быть только увидена. Поэтому всюду, где принимаются в расчет «аспекты», мы стоим на живописной почве.

Само собой разумеется, что и классическая архитектура рассчитана на то, чтобы ее видели, и ее осязательность имеет лишь идеальное значение. Понятно также, что и здесь архитектурное произведение может быть видимо самыми различными способами: перспективно сокращенным или несокращенным, с большим или меньшим числом пересечений и т. д., однако при всех аспектах основная тектоническая форма будет выступать как нечто доминирующее; там же, где эта основная форма искажается, мы будем ощущать случайность аспекта и не станем долго задерживаться на нем. Наоборот, живописная архитектура как бы специально заинтересована тем, чтобы показать основную форму в возможно большем количестве разнообразных аспектов. В то время как в классическом стиле ударение падает на пребывающую форму, и рядом с нею меняющееся явление лишено какой бы то ни было самостоятельной ценности, в барокко композиция заранее рассчитана на «картинность». Чем больше существует таких картин и чем сильнее отклоняются они от объективной формы, тем большую живописную ценность приобретает архитектура.

В отделке лестниц богатого дворца рококо мы не ищем незыблемого, устойчивого, телесного архитектурного плана, но отдаем себя во власть меняющихся аспектов, будучи убеждены, что имеем дело не со случайными незначительными впечатлениями, но что в этом зрелище бесконечного движения нашла себе выражение подлинная жизнь архитектурного сооружения.

Святой Петр Браманте, эта круглая постройка с куполами, также давала бы множество аспектов, однако, живописные в нашем смысле аспекты показались бы архитектору и его совре-

менникам мало значительными. Важно было сущее, а не так или этак повернутые картины. Строго говоря, архитектурная архитектура принципиально должна была бы или вовсе не допускать никакого пункта для созерцания — всякий пункт дает некоторое искажение формы — или же допустить всякий пункт; живописная архитектура, напротив, всегда считает с созерцающим субъектом, и поэтому ей было вовсе нежелательно сооружать обозримые со всех сторон здания, каким Браманте задумал Святого Петра; она ограничивает место для зрителя, чтобы тем вернее вызвать впечатления дорогих ее сердцу аспектов.

Хотя фронтальный аспект всегда притягивает на своего рода исключительность, однако в барокко сплошь и рядом встречаешь композиции, которые сознательно стремятся умалить значение этого аспекта. Очень ясно это стремление в церкви Карла Борромеуса в Вене с двумя водруженными перед фронтоном колоннами, смысл которых раскрывается лишь вне фронтальных аспектов, когда колонны становятся неравными, и центральный купол оказывается пересеченным.

По этой же причине у зрителя не возникало досадливого ощущения, когда барочный фасад выходил в узкую улицу, так что его вообще невозможно было увидеть прямо спереди. Церковь театинцев в Мюнхене — знаменитый пример фасада с двумя башнями — была освобождена лишь Людвигом Первым в эпоху классицизма; первоначально же она до половины была погружена в узкий переулок. Она всегда, следовательно, должна была выглядеть асимметрично.

Известно, что барокко умножил богатство формы. Фигуры делаются более сложными, мотивы переплетаются друг с другом, порядок частей схватить труднее. Поскольку все это связывается с принципиальным уклонением от абсолютной ясности, мы будем говорить о таких вещах позднее, здесь же явление должно быть рассмотрено лишь в той мере, в какой оно означает специфически живописное превращение чисто осязательных ценностей в ценности зрительные. Классический вкус имеет дело исключительно с линейными, ясными, осязательными границами; каждая плоскость определенно очерчена, каждый куб — всецело осязаемая форма, он не содержит ничего такого, что невозможно было бы отчетливо воспринять как телесность. Барокко обесценивает свойство линии полагать границы, он умножает края, и поскольку

форма сама по себе усложняется, а план запутывается, отдельным частям становится все труднее выступать в роли пластических ценностей: над всей совокупностью форм загорается (чисто-оптическое) движение, которое обусловлено отнюдь не каким либо исключительно живописным аспектом. Стена вибрирует, все закоулки пространства исполнены трепета.

Необходимо решительно предостеречь от искушения приравнять этот живописный эффект движения массивному движению некоторых итальянских построек. Пафос широко раскинутых стен и мощно нагроможденных колонн есть только частный случай. Совершенно в такой же степени живописно слабое мерцание какогонибудь фасада с едва заметными выступами. Что же было действительным побуждением для такого изменения стиля? Простого указания на очарование возросшего богатства недостаточно; ведь речь идет не об усилении впечатления того же самого рода: в самом пышном барокко формы не просто умножились, но стали производить совсем другое впечатление. Ясно, что перед нами то же самое отношение, какое мы проследили в развитии рисунка от Гольбейна к Ван-Дейку и Рембрандту. И в тектоническом искусстве ничто не должно больше закрепляться в осязательных линиях и плоскостях, и в тектоническом искусстве впечатление неподвижности должно смениться впечатлением изменчивости, и в тектоническом искусстве форма должна дышать. Вот в чем основная идея барокко, если отвлечься от всех различий выражения.

Но впечатление движения достигается лишь в том случае, когда телесная реальность заменяется оптической видимостью. Как уже было замечено, в тектоническом искусстве эта замена не может совершиться в такой степени, как в живописи; можно говорить, самое большее, об импрессионистической орнаментике, но не об импрессионистической архитектуре. Но все же в распоряжении строительного искусства есть достаточно средств для создания живописного контраста классическому типу. Все дело в том, в какой мере отдельная форма оказывается способной принимать участие в (живописном) движении целого. Обесцененная линия легче вплетается в большую игру форм, чем линия пластически важная, отмечающая границы. Свет и тени, связывающиеся с любой формой, становятся живописным элементом лишь в тот момент, когда создается впечатление, что

они означают нечто самостоятельное и независимое от формы. В классическом стиле они связаны с формой, в живописном они кажутся отделенными от нее и пробудившимися к самостоятельной жизни. Здесь воспринимаешь не тени отдельных пилястр, карнизов и надоконных фронтонычков, или, по крайней мере, не их одних: тени связываются друг с другом, и пластическая форма временами может совершенно исчезать в общем движении, оживляющем плоскость. Во внутренних пространствах это свободное движение света может вылиться в контрасты ослепительной яркости и непроницаемой тьмы или в трепет одних лишь светлых тонов: принцип остается тем же. Примером первого может служить интенсивное пластическое движение внутренних пространств итальянских церквей, примером второго — трепетный свет чуть чуть моделированной комнаты рококо. Пристрастие рококо к зеркальным стенам свидетельствует не только об его любви к свету, но также об его стремлении обесценить стену, как телесную плоскость, при помощи иллюзии неуловимой взором не-плоскости, зеркального стекла.

Смертельным врагом живописности является изолирование отдельной формы. Для создания иллюзии движения формы должны сдвинуться, сплестись, сплавиться друг с другом. Живописно компанованная мебель всегда требует воздуха: комод рококо нельзя приставить к любой стене, движение должно находить отзвук. Особая прелесть церквей, до конца выдержанных в стиле рококо, заключается в том, что каждый алтарь, каждая исповедальня влиты в целое. Как далеко зашло дальнейшее логическое развитие требования упразднить тектонические границы, об этом мы получаем представление из таких изумительных примеров высших достижений живописного движения, как капелла Иоганна Непомука братьев Азам в Мюнхене.

Как только классицизм появляется вновь, формы тотчас же расступаются. На дворцовом фасаде снова видишь ряд окон, воспринимаемых каждое в отдельности. Иллюзия рассеялась. В глаза должна бросаться твердо очерченная, неподвижная телесная форма, а это значит, что руководящая роль снова досталась элементам осязательного мира: линии, плоскости, геометрическому телу. Вся классическая архитектура ищет красоты в сущем, барочная же красота есть красота движения. Там — родина «чистых» форм, и художники пытаются воплотить в видимом образе

совершенство вечно значимых пропорций, здесь — ценность законченного бытия тускнеет и заменяется представлением трепета жизни. Свойства тела не безразличны, но прежде всего тело должно двигаться: в движении заключена главная прелесть живого.

Это основные различия, находящие свое объяснение в различном мирозерцании. Разобранные нами особенности живописности и не-живописности образуют те способы, какими мирозерцание нашло для себя выражение в искусстве. Но дух стиля одинаково сказывается как в великом, так и в малом. Для иллюстрации кардинальной исторической противоположности довольно какогонибудь сосуда. Когда рисует кружку Гольбейн, получается абсолютно законченный пластически замкнутый образ; ваза рококо, напротив, дает живописно неопределенное впечатление; она не укладывается в уловимый контур, и над плоскостями движется в свободной игре свет, делающий ее осязательность призрачной; форма не исчерпывается в одном аспекте, но содержит для зрителя нечто бесконечное (/33 и 134).

Как бы бережно ни обращаться с понятиями, двух слов: живописный и не-живописный, во всяком случае, недостаточно для обозначения бесчисленных оттенков исторического развития.

Прежде всего различаются областные и национальные характеры; у германского племени живописная сущность заключена в крови, и в соседстве с «абсолютной» архитектурой германец никогда не чувствовал себя хорошо. Для знакомства с классическим типом необходимо побывать в Италии. Господствующий в новое время архитектурный стиль, начало которого относится к XV веку, в классическую эпоху освободился от всякой живописной примеси и развился в чистый «линейный» стиль. По сравнению с кватроченто, Браманте гораздо последовательнее сводил архитектурное впечатление к чисто телесным ценностям. Но даже в ренессансной Италии в свою очередь существуют различия. Верхняя Италия, особенно Венеция, всегда была живописнее, чем Тоскана и Рим, и — ничего не поделаешь — приходится применять это понятие уже в пределах линейной эпохи.

Переход барокко к живописности тоже совершился в Италии в форме блестящего развития, но не следует забывать, что крайние следствия были выведены лишь на севере. Живо-

писное ощущение здесь как будто коренится в самой почве. Живописный эффект часто является лучшим, что есть в так называемом немецком ренессансе, который столь серьезно и внимательно воспринимал новые формы со стороны их пластического содержания. Готовая форма имеет мало значения для германской фантазии, она всегда должна быть оживлена прелестью движения. Вот почему Германия создала в «движущемся» стиле постройки несравненной живописной красоты. При сопоставлении с ними произведения итальянского барокко будут всегда казаться в основе своей пластическими, а для рассыпающегося искрами искусства рококо родина Браманте была доступна лишь весьма условным образом.

Что касается временной последовательности, то факты, разумеется, тоже невозможно охватить двумя понятиями. Развитие протекает в форме незаметных переходов, и то, что по сравнению с более ранним образцом я нахожу живописным, по сравнению с образцом позднейшим может показаться мне неживописным. Особенно интересны случаи, когда в пределах живописного мирозерцания создаются линейные типы. Амстердамская ратуша, например, с ее гладкими стенами и голыми прямоугольниками расположенных в ряд окон, кажется непревзойденным образцом линейного стиля. И в самом деле, она была результатом своего рода классической реакции, но связь с живописностью все же не утрачена: важно то, как видели здание современники; об этом мы узнаем из множества картин, которые были написаны с нее в XVII веке: все они выглядят совсем иначе, чем картины, где с той же темой пожелал бы совладать последовательный линейрист позднейшего времени. Длинные ряды одинаковых окон сами по себе неживописны; весь вопрос в том, как их видят. Один видит только линии и прямые углы, для другого это очаровательно трепещущие светотенью плоскости.

Всякая эпоха смотрит на вещи своими глазами, и никто не станет оспаривать этого ее права, но историк каждый раз должен ставить вопрос, на какого рода видение вещь притязает сама по себе. В живописи этот вопрос разрешается легче, чем в архитектуре, где произвольному восприятию не поставлено никаких границ. Репродукционный материал наших «истории искусства» полон фальшивых аспектов и фальшивых интерпретаций впечатления, на которое были рассчитаны художественные

произведения. Здесь помогает лишь контроль при помощи относящейся к изучаемой эпохе картины.

Изобилующую формами позднеготическую постройку, вроде лувенской ратуши, нельзя рисовать так, как ее видит современный импрессионистически воспитанный глаз (по крайней мере, это не дает научно пригодного снимка), и позднеготический **плоской** резьбы сундук нельзя воспринимать на подобие комода рококо: оба объекта живописны, однако картины соответствующих эпох дают историку достаточно отчетливые указания, насколько одна живописность должна быть отличаема от другой.

2

Наглядное представление различия живописной и не-живописной (или строгой) архитектуры удобнее всего получить там, где живописному вкусу приходилось иметь дело с архитектурным сооружением старого стиля, т. е. где перед нами перестройка согласно требованиям живописности.

Церковь Апостолов в Риме (26) обладает выступом, который был разработан в стиле раннего ренессанса как двухэтажная сводчатая галерея со столбами внизу и тонкими колоннами наверху. В XVIII веке верхняя галерея была замурована. Не разрушая системы, построили стену, которая, будучи всецело рассчитана на впечатление движения, представляет собой типичную противоположность строгому характеру нижнего этажа. Поскольку это впечатление движения достигается архитектурными средствами (выступом оконных фронтонов над линией арок) или проистекает от мотива ритмического расчленения (неравномерная акцентировка плоскостей статуями балюстрады) — мы оставляем постройку в покое; равным образом нас не должна занимать здесь и своеобразная разделка среднего окна, выступающего над плоскостью — у края нашей репродукции; но насквозь живописным является факт полной утраты формами изолированности и осязательной телесности, так что наряду с ними столбы и арки нижней галереи выглядят как нечто чужеродное, как единственные действительно пластические ценности. Это проистекает не от стилистической отделки деталей: самый дух формирования другой. Решающим моментом является не подвижность линии самой по себе (в изломе фронтонных углов) и не



Рим. Церковь Апостолов

28

многократное ее повторение (на арках и подпорах), но то, что создается движение, сообщающее трепет всей постройке. Это впечатление предполагает, что зритель способен отвлечься от чисто осязательного характера архитектурных форм и отдаться оптическому зрелищу, где одна видимость переплетается с другой. Трактровка формы всячески содействует такому восприятию. Трудно, почти невозможно, воспринять более раннюю колонну как пластическую форму, и первоначально простой архивольт не поддается больше непосредственному схватыванию. Благодаря внедрению друг в друга двух мотивов — арки и фронтона — явление усложняется настолько, что зритель все больше вынуждается воспринимать движение всей плоскости как единственную телесную форму.

В строгой архитектуре каждая линия действует как ребро и каждый объем как твердое тело; в живописной архитектуре впечатление телесности не исчезает, но с представлением осязательности связывается иллюзия всепроникающего движения.

которая порождается как раз неосознательными моментами впечатления.

Балюстрада строгого стиля является суммой определенного количества балясин, которые утверждаются во впечатлении в виде отдельных осязательных тел, тогда как при виде живописной балюстрады, напротив, мы прежде всего подчиняемся действию переливов формального целого.

Ренессансные покрытия представляют собою системы ясно ограниченных полей; в барокко, даже в тех случаях, когда рисунок не спутан и тектонически границы его не стерты, художественный замысел ставит себе целью изобразить движение целого.

Что означает такое движение постройки в целом, уясняется с совершенной убедительностью на примере пышного фасада С. Андреа в Риме (29). Нет надобности помещать рядом снимок с классического архитектурного произведения. Форма за формой, подобно отдельным волнам, принимают здесь такое непосредственное участие в волнении целого, что совершенно теряются в нем. Принцип прямо противоположный принципу строгой архитектуры. Можно совершенно отвлечься от специальных динамических средств, которые применяются здесь для усиления впечатления движения — выступ средней части, нагромождение мощных линий, изломанность карнизов и фронтонов, — признаком, отличающим эту постройку от всей архитектуры ренессанса, всегда остается игра форм, так что независимо от отдельных участков стены, независимо от наполняющих, обрамляющих, расчленяющих форм, возникает чисто оптическое зрелище движения. Нетрудно понять, что существеннейшие особенности впечатления от такого фасада могут быть уловлены в живописи лишь с помощью мазков кисти, тогда как всякая классическая архитектура требует, напротив, самой точной передачи пропорций и линий.



Рим. Церковь Андреа 29

Остальное достигается перспективным сокращением (ракурсом). Живописное движение тем скорее произведет эффект легкой игры, чем больше будут нарушены пропорции плоскостей и чем больше видимая форма тела будет отклоняться от его действительной формы. Чувствуешь, что фасады барокко всегда нужно рассматривать сбоку. Здесь уместно еще раз напомнить, что каждая эпоха носит свою меру в себе самой, и что не все аспекты позволительны во всякое время. Мы всегда бываем склонны воспринимать вещи живописнее, чем они задуманы, больше того: явно выраженную графичность, где только можно, превращать в живописность. Можно, конечно, в фасаде той части гейдельбергского замка, которая была построена пфальцграфом Оттоном Генрихом, видеть одно только мелькание линий, но для его строителей такая возможность, несомненно, была лишена всякого значения.

Коснувшись понятия ракурса, мы подошли к проблеме перспективного вида. В живописной архитектуре он — как уже указано — играет существенную роль. Для иллюстрации ранее сказанного обратимся к церкви Агнесы в Риме (29а). Это круглая церковь с куполом и двумя фронтонными башнями. Богатство форм содействует живописному впечатлению, но сама по себе постройка не живописна. С. Бьяджо в Монтепульчиано состоит из тех же элементов, не являясь однако родственным по стилю. Живописный характер композиции обусловлен здесь тем участием в художественном впечатлении меняющегося аспекта, которое, естественно, всегда так или иначе имеет место, но которому при трактовке формы, заранее рассчитанной на оптический эффект, сообщается совсем другое значение, чем в архитектуре чистого бытия. Всякая репродукция будет неудовлетворительной, потому что даже самый эффектный перспективный вид изображает лишь одну возможность, прелесть же заключается как раз в неисчерпаемости возможных видов. В то время как классическая архитектура ищет главного в телесно действительном и допускает красоту аспекта лишь как само собой разумеющееся следствие архитектурного организма, здесь с самого начала концепция определена оптическим явлением: аспекты, а не один какой-нибудь аспект. Постройка принимает самые различные образы, и в этой смене картин мы наслаждаемся именно прелестью движения. Аспекты теснят друг друга, и картина с ракурсами и пересе-

чением отдельных частей так же мало может быть сочтена неудачной и случайной, как, скажем, обусловленное перспективой неравенство двух симметричных башен. Искусство заботится о том, чтобы поставить здание по отношению к зрителю в наиболее картинные положения. Это всегда приводит к ограничению пространства, откуда можно наблюдать. Не в интересах живописной архитектуры ставить здание так, чтобы оно было обозримо со всех сторон, т. е. как бы давать возможность ощупать его — идеал, к которому стремилась классическая архитектура.



Рим. Церковь Л'Инесы

29a

Своего высшего напряжения живописный стиль достигает во внутренних пространствах. Здесь представляются наиболее благоприятные возможности соединения осязательности с очарованием неосвязаемости. Здесь впервые должным образом проявляются мотивы безграничного и необозримого. Здесь настоящее место для кулис, внезапно открывающихся видов, лучей света и глубокой тьмы. Чем значительнее в композиции роль света как самостоятельного фактора, тем в большей мере архитектура становится оптически-картинной.

Нельзя сказать, чтобы классическое зодчество отказывалось от световых красот и эффекта, производимого богатством пространственных комбинаций. Но свет у него служит форме, и даже при самых богатых перспективных видах доминирует пространственный организм, форма бытия, а не живописная картина. Великолепны неожиданные аспекты брамантовского св. Петра, однако мы отчетливо ощущаем, что весь картинный эффект есть

нечто второстепенное по сравнению с мощным языком, которым говорят массы как материальные тела. Существо этой архитектуры состоит в том, что ощущается как бы при помощи тела. Для барокко открываются новые возможности именно потому, что кроме действительности для тела признается еще действительность для глаза. Не думайте, что я имею в виду подлинно иллюзионную архитектуру, которая стремится создать представление вещи, на самом деле не существующей; нет, я говорю лишь о намеренном создании впечатлений, которые не носят больше пластически-тектонического характера. В конечном счете, целью является уничтожение осязательного характера замыкающей стены и потолка. Вследствие этого возникают весьма замечательные иллюзионные произведения, которые фантазия севера умела создавать еще несравненно «живописнее», чем фантазия юга. Чтобы сообщить пространству живописность, нет надобности прибегать к неожиданно врывающимся лучам света и таинственным глубинам. Даже при отчетливых очертаниях и совершенно ясном освещении рококо умел создать свою красоту неосязаемого. — Вещи эти не поддаются репродукции.

Когда около 1800 г. в новом классицизме искусство снова приобретает простоту, спутанное разматывается, прямая линия и прямой угол снова входят в почет, все это, конечно, связано с новым поклонением «простоте», однако одновременно смещается основа всего искусства. Важнее, чем изменение вкуса в сторону простоты, исчезновение чувства живописности и замена его чувством пластичности. Теперь линия опять стала осязательной ценностью, и каждая форма может быть воспринята органами осязания. Классические глыбы домов на Людвигштрассе в Мюнхене с их большими ровными плоскостями являются протестом нового осязательного искусства против утонченного искусства рококо. Архитектура снова пытается действовать при помощи чистой объемности, определенной осязаемой пропорции, пластически-ясной формы, и вся прелесть живописности подвергается презрению, как искусство ложное.

И. ПЛОСКОСТЬ И ГЛУБИНА

ЖИВОПИСЬ

1. Общие замечания

КОГДА говорят о развитии от плоскостности к глубинности, его обыкновенно не считают чем то особенным, ибо само собой разумеется, что средства изображения телесной объемности и пространственной глубины выработались лишь постепенно. Но мы вовсе и не собираемся вести здесь в этом смысле речь об обоих понятиях. Наше внимание привлекает совсем другое явление: мы поражены, что та самая ступень художественного развития, которая вполне располагала средствами изображать пространство — я разумею XVI столетие, — принимает в качестве основы плоскостное сочетание форм, и что этот принцип плоскостной композиции был отвергнут XVII столетием и заменен явно выраженной глубинной композицией. Там — воля к плоскости, располагающая картину в виде ряда параллельных краю сцены пластов, здесь — склонность отвлекать глаз от плоскости, обесценивать ее и делать невидной путем подчеркивания отношения «впереди-позади» и принуждения зрителя устремлять взор в глубину.

Кажется парадоксальным и все же вполне соответствует фактам: XVI век плоскостнее XV-ro. Неразвитое представление примитивов, правда, было, вообще говоря, привязано к плоскости, но все же постоянно предпринимались попытки разрушить ее заклятие, между тем как искусство, вполне овладевшее ракурсом и глубокой сценой, сознательно и последовательно обращается к плоскости, как к единственной подлинной форме созерцания, которая в отдельных случаях может, конечно, то там, то здесь нарушаться мотивами глубины, однако все же проникает целое в качество обязательной основной формы. Все достижения более раннего искусства в области мотивов глубины носят по

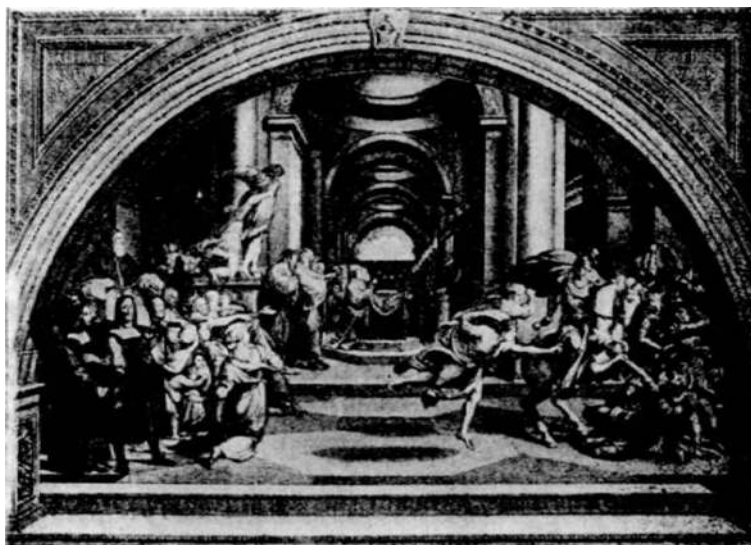


Лионардо да Винчи

30

большей части бессвязный характер, и расчленение картины на горизонтальные пласты производит впечатление прямо таки бедности; теперь, напротив, плоскость и глубина стали одним элементом, и именно вследствие того, что все трактовано в ракурсе, удовлетворение плоскостностью ощущается нами как добровольное; создается впечатление богатства, достигшего величайшей зрелости, простого, уравновешенного и легко обозримого.

Всякий знает, какое незабываемое впечатление оставляет в этом отношении *Тайная Вечеря* Лионардо (30), если перейти к ее созерцанию от картин художников кватроченто. Несмотря на то, что и раньше стол с восседающими за ним учениками всегда помещался параллельно краю картины и сцены, взаимное расположение фигур и их отношение к пространству лишь здесь и лишь здесь впервые получает стенообразную законченность, так что зрителю прямо таки навязывается впечатление плоскости. Если мы обратимся затем к *Чудесному улову* Рафаэля, то и здесь будем поражены, как новшеством, размещением фигур в одном связывающем «рельефном» пласте; дело обстоит таким же образом и в тех случаях, когда художник изображает одинокие фигуры; таковы, например, картины Джорджоне и Тициана, изображающие лежащую Венеру: всюду форма вложена в определенно выраженную главную плоскость картины. Нельзя не признать этой формы изображения и в тех случаях, где плоскостная связь не проходит сквозь всю картину, а лишь как бы намечена, прерываясь отдельными интервалами, или где прямой ряд, принадлежащий к определенному пласту, изгибается в глубину в виде



Рафаэль

31

плоской вогнутой поверхности, как это имеет место на рафаэлевской *Диспуте* (73). Больше того: даже такая композиция, как рафаэлевский *Илиодор* (31), не представляет собой исключения из этой схемы, несмотря на ярко выраженное движение от края наискось в глубину: глаз сейчас же возвращается из глубины и инстинктивно воспринимает левую и правую передние группы как существенные пункты расположенной под дугой сцены.

Однако классическому плоскостному стилю было отмерено определенное время, также как и классическому линейному стилю, с которым у него естественное родство, поскольку каждая линия связана с плоскостью. Приходит момент, когда плоскостная связь ослабляется, и начинает все более внятно говорить размещение элементов картины в глубину, — момент, когда содержание картины невозможно больше схватывать в виде плоскостных слоев, и нерв заключен в отношениях передних частей к задним. Это стиль обесцененной плоскости. Правда, передняя плоскость всегда идеально присутствует, но форме не позволяют больше плоскостно смыкаться. Все, что могло бы подействовать в этом смысле, в отдельной ли фигуре или в состоящем из многих фигур целом, устраняется. Даже если такое действие кажется неизбежным — например, когда некоторое число людей стоит вдоль края сцены,—принимаются меры к тому, чтобы не размещать их в ряд, и чтобы

глаз был вынужден постоянно связывать их в группы, уходящие в глубину.

Если мы оставим без внимания нечистые решения этой задачи, принадлежащие XV веку, то и здесь, следовательно, получим два типа способов изображения, столь же отличные друг от друга, как линейный и живописный стили. Правда, возникает справедливый вопрос, действительно ли это два стиля, каждый из которых обладает самостоятельной ценностью и не может быть заменен другим. Не вернее ли будет сказать, что глубинное изображение располагает лишь большим количеством созидающих пространство средств, не являясь новым по существу способом изображения? При надлежащей интерпретации, понятия оказываются прямо противоположными, причем эта их противоположность коренится в декоративном чувстве и не может быть понята, если исходить из простого подражания. Тут речь идет не о мере глубины изображенного пространства, но о том, как



Пальма Венкио

достигнута действенность этой глубины. Даже в тех случаях, когда XVII век создает композиции как будто исключительно в ширину, ближайшее сравнение обнаруживает принципиально иной исходный пункт. Напрасно стали бы мы искать у голландцев столь излюбленного Рубенсом вихревого движения внутрь картины, однако эта рубенсовская система лишь один из способов глубинной композиции. Вообще нет никакой надобности в пластических контра-



Тинторетто

33

стах переднего и заднего плана: *Читающая дама* Яна Фермера (Амстердам), которая стоит в профиль перед прямой стеной заднего плана, является глубинной картиной в смысле XVII века главным образом потому, что глаз связывает с фигурой яркий свет на стене. И если в своем виде Гаарлема (Гаага; рис. 87) Рейсдаль располагает поля неравномерно освещенными горизонтальными полосками, то от этого же не получилось картины в духе прежнего наслоения плоскостей; потому не получилось, что следование полос друг за другом говорит явственнее, чем отдельная полоса, которую зритель не в состоянии вещественно изолировать.

При поверхностном рассмотрении нельзя метко определить, в чем тут дело. Нетрудно заметить, как Рембрандт в дни своей молодости платит дань времени, постоянно размещая фигуры вглубь; но в годы зрелости он оставил эту манеру, и если однажды он рассказал историю о милосердном самарянине при помощи винтообразно расположенных одна за другой фигур (офорт 1632 г.), то впоследствии он передал эту историю в луврской картине 1648 г. (53) простой расстановкой фигур рядом. И все же это вовсе не возврат к старым формам стиля. Именно в простой композиции полосами принцип глубинной картины стано-



Дирк Боутс

34

вится вдвойне ясен: все сделано для того, чтобы не дать следованию фигур закрепиться в ряд, принадлежащий к одному и тому же пласту.

2. Типичные мотивы

Попробуем теперь сопоставить типичные примеры изменения формы. Простейшим случаем будет изменение расположения фигур в сценах, где изображены только две фигуры: расположение рядом заменяется расположением в глубину наискось друг от друга. Такое изменение можно наблюдать в сюжетах *Адам и Ева*, *Благовещение*, *Лука, пишущий Марию*, и других, какое бы название они ни носили. Не то, чтобы каждая такая картина обязательно требовала в барокко диагонального размещения фигур, но это размещение было обычным, и где его нет, там художник наверное каким нибудь другим способом позаботился о предот-

вращении плоскостного впечатления от фигур. расположенных рядом. И наоборот: существуют, конечно, примеры, где классическое искусство как бы пробивает отверстие в плоскости; но существенным в таких случаях бывает именно то, что зритель ощущает отверстие как пролом нормальной плоскости. Не нужно, чтобы все фигуры размещались в одной плоскости: достаточно чувствовать отклонение от нее именно как отклонение.



Фермер

35

Примером первого направления может служить картина *Адам и Ева* Пальмы Веккио (32). То, что открывается здесь нашему взору как плоскостное расположение, вовсе не есть прежний примитивный тип, но совершенно новая классическая красота энергичного вмещения в плоскость, так что пласт пространства оказывается равномерно оживленным во всех частях. У Тинторетто (33) этот характер рельефа разрушен. Фигуры сместились по направлению в глубину. От Адама к Еве тянется диагональ, фиксируемая пейзажем с далеким светлым горизонтом. Плоскостная красота заменена глубинной красотой, которая всегда бывает связана с впечатлением движения.

Совершенно аналогичен процесс изменения трактовки сюжета: художник, пишущий свою модель, сюжета, известного более раннему искусству в форме: *Лука, пишущий Марию*. Если мы захотим воспользоваться здесь для сравнения северными картинами и возьмем при этом несколько больший промежуток времени, то барочной схеме Фермера (35) можно будет противопоставить

плоскостную схему одного из учеников Дирка Боутса (34), где с совершенной чистотой, хотя и недостаточно свободно, проведен принцип расслоения картины на параллельные плоскости — как в отношении фигур, так и в отношении пейзажа, — тогда как, при одинаковом задании, размещение в глубину было для Фермера чем то само собой разумеющимся. Модель отодвинута на самый задний план, но живет лишь по отношению к художнику, для которого она позирует, и таким образом в сцену сознательно внесено живое движение в глубину, которое еще более подчеркивается освещением и перспективой. Ярче всего освещена глубина, и резкий контраст размеров девушки и находящихся вблизи от зрителя занавеса, стола и стула в свою очередь содержит прелесть отчетливо выраженного глубинного расположения сцены.¹ Замыкающая стена, параллельная плоскости картины, конечно, существует, но она не имеет существенного значения для оптической ориентировки.



Рубенс

¹ Для вполне отчетливой передачи освещения в основу репродукции положена не фотография, но современный офорт (В. Унгера).



Ван-Дейк с Рубенса

37

Как возможно сохранить рядоположность двух фигур, повернутых друг к другу в профиль, и в то же время преодолеть плоскость, об этом дает представление, картина Рубенса *Встреча Авраама и Мельхиседека* (36). Это расположение, которое XV век умел формулировать лишь расплывчато и неуверенно, и которое затем, под рукой художника XVI века, вылилось в весьма определенную плоскостную форму, трактуется Рубенсом так, что две главные фигуры включены в ряды, образующие как бы уходящий в глубину коридор, благодаря чему мотив расположения в одной плоскости — направо и налево — преодолевается мотивом глубины. Мы видим, что протягивающий руки Мельхиседек стоит на той же ступени, что и облеченный в доспехи Авраам, к которому он обращается. Чего бы проще дать и здесь рельефообразную картину. Но эпоха как раз избегает этого, и поскольку две главные фигуры вплетены в ряды, решительно устремляющиеся в глубину, становится невозможным связать их плоскостно. Архитектура задней стены не в состоянии ослабить этот оптический факт, даже если бы она не была столь затейливой и не открывала вида на светлую даль.

Совершенно таков же характер рубенсовской картины *Последнее причастие се. Франциска* (Антверпен). Священник с дарами, обращающийся к склонившему перед ним колени человеку,—как легко представить себе сцену в стиле Рафаэля! Кажется, что она



Рафаэль

38

может быть построена только так, что фигура причащающегося и фигура склоненного священника объединены в плоскостную картину. Однако уже в то время, когда сюжет этот разрабатывался Агостино Карраччи, а вслед за ним Доменикино, было вещью решенной избегать расслоения плоскости: названные художники подрывали оптическую связь главных фигур, образуя между ними уходящий в глубину коридор. Рубенс же идет еще дальше, он обостряет связь между сопровождающими фигурами, которые уходят тесно сомкнутыми рядами вглубь картины, так что естественное соотношение между священником налево и умирающим святым направо перекрещивается прямо противоположным следованием форм. По сравнению с классической эпохой ориентировка совершенно изменилась.

Если мы хотим в точности цитировать Рафаэля, то особенно прекрасным примером плоскостного стиля служит тот его картон для шпалеры *Чудесный улов*, где две лодки с шестью лицами сочетаются в одну спокойную плоскую фигуру с великолепным взлетом линии слева вверх к стоящему Андрею и замечательно выразительным ее падением непосредственно перед Христом. Рубенс несомненно имел эту картину перед глазами. Он повторяет (Мехельн) все существенное, с тем лишь различием, что у него больше подчеркнуто движение фигур. Однако это усиление еще



Веласкес

39

не является решающим стилистическим моментом. Гораздо важнее то, как Рубенс борется с плоскостью и, благодаря смещению лодок, особенно же благодаря движению, идущему от переднего плана, разлагает более раннюю плоскостную картину на выразительно говорящие, устремляющиеся в глубину токи. Наша репродукция передает свободную, сильнее растянутую вширь копию Ван-Дейка с Рубенса (37).

В качестве дальнейшего примера произведений этого рода назовем *Пики* (Сдача Бреды) Веласкеса (40), где мы снова наблюдаем, как художник, не нарушив старой плоскостной схемы расположения главных фигур, сумел придать картине по существу новый облик путем постоянно повторяемого приема связи переднего и задних планов. Изображена передача ключей крепости, причем две встречающиеся друг с другом главные фигуры повернуты в профиль. В основном тут нет ничего нового по сравнению с тем, что содержали *Вручения ключей церкви* — Христос и Петр: *Паси агниев моих*. Но если мы привлечем для сравнения композицию Рафаэля из серии шпалер или даже фреску Перу-

джино из Сикстинской Капеллы, то сейчас же заметим, какое малое значение для общего построения картины имеет у Веласкеса эта встреча повернутых в профиль фигур. Группы не размещены в плоскости, всюду отчетливо устремление в глубину, а в мотиве двух полководцев, где должно бы было произойти закрепление фигур в одну плоскость, опасность устранена тем, что как раз в этом месте открывается вид на залитые светом войска на заднем плане.

Так же дело обстоит и с другой главнейшей картиной Веласкеса *Пряхи* (39). Кто останавливает свое внимание на одной лишь схеме, тому может показаться, будто живописец XVII века повторил здесь композицию *Афинской школы* (38): передний план с приблизительно равнозначными группами по обеим сторонам, а сзади, как раз посередине, несколько приподнятое более узкое пространство. Картина Рафаэля является лучшим образцом плоскостного стиля: вся она расчленяется на ряд идущих друг за другом горизонтальных слоев. У Веласкеса сходное впечатление от отдельных фигур, естественно, исключено благодаря другому рисунку, однако и общее построение имеет у него другой смысл, поскольку залитая солнцем середина картины сочетается с освещенной правой частью переднего плана, и тем самым сознательно создана доминирующая на картине световая диагональ.

Каждая картина обладает глубиной, но глубина действует различно, смотря по тому, расчленяется ли пространство на слои или же переживается как единообразное движение в глубину. В северной живописи XVI века Патенир с неслыханными до той поры спокойствием и ясностью простирает пейзаж отдельными следующими одна за другой полосами. Здесь лучше, может быть, чем где либо, чувствуется, что речь идет о декоративном принципе. Это полосатое пространство не есть вспомогательное средство для изображения глубины: глаз просто радуется следованию слоев. Это единственная форма, в которой эпоха наслаждалась красотой пространства — даже в архитектуре.

Точно таким же образом оказывается расслоенной и краска. В ясных спокойных переходах следуют одна за другой отдельные зоны. Соучастие красочных слоев в создании общего впечатления от патенировского пейзажа настолько значительно, что едва ли стоит приводить здесь бескрасочную репродукцию.



Веласкес



Когда затем красочные переходы фонов становятся все более резкими, и таким образом создается система напряженной красочной перспективы, то эти явления служат этапами на пути к глубинному стилю, совершенно аналогично испещрению пейзажа резкими световыми контрастами. В подтверждение сошлемся на картины Яна Брегеля. Но подлинная противоположность достигается лишь в тот момент, когда у зрителя больше не может возникнуть представления, что перед ним находится ряд полос, и глубина становится предметом непосредственного переживания.

Для этого нет необходимости прибегать к пластическим средствам. Устремление в глубину достигается барокко освещением, распределением красок и своеобразной графической перспективой, хотя бы объективно оно и не было подготовлено пластически пространственными мотивами. Если фан Гойен (41) проводит линию своих дюн диагональю через картину,—прекрасно! — впечатление глубины здесь несомненно достигается прямым путем. Если, далее, Гоббема в *Дороге в Миддель Гарнис* (44) делает главной темой уводящую внутрь картины дорогу, мы снова говорим: прекрасно!—и это типичный барокко. Но как незначительно, в конце концов, число картин, обращающихся к этим материальным мотивам глубины. В чудесном фермеровском виде города Дельфта (Гаага), дома, вода и ближний берег



Ферме{Г

тянутся почти чистыми полосами. Где же нашла здесь выражение современная Фермеру эпоха? Картина не может быть правильно оценена по фотографии. Лишь краска вполне объясняет, почему целое производит столь определенное впечатление глубины, и почему не может возникнуть мысль, что композиция исчерпывается фигурами полос. От затененного переднего плана взор тотчас же переходит к тому, что лежит на заднем плане; и достаточно ярко освещенного переулка, который в одном месте уводит в глу-

42 бину г°Р°Да- чтобы было

исключено всякое сходство

с картинами XVI века. Точно также и Рейсдаль не имеет ничего общего с прежними типами, когда в своем виде Гаарлема он проводит несколько светлых полос по погруженным в тень полям. Это не светлые полосы художников переходного периода, совпадающие с определенными формами и разделяющие картину на отдельные части, но свободно скользящие светлые пятна, которые могут быть восприняты лишь вместе с пространственным целым.

В этой связи уместно разобрать мотив «сверхкрупных» передних планов.¹ Перспективное уменьшение известно было всегда, но сопоставлять маленькое с большим еще далеко не означает принуждать зрителя к мысленному объединению двух величин в пространственном отношении. Лионардо где то советует убеждаться при помощи протянутого вперед большого пальца, какими невероятно маленькими кажутся находящиеся вдали от нас люди, если их сравнивать с предметом, расположенным в непо-

¹ Jantzen, Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VI, S. 117 ff.).

средственной близости от нас. Сам он всячески избегает изображать эти отношения на своих картинах. Барокко, напротив, охотно брался за этот мотив и, избирая очень близкую позицию, давал острее почувствовать перспективное сокращение.

Именно такой прием применен Фермером в *эта Уроке музыки* (42). С первого взгляда композиция как будто мало отличается от схемы XVI века. Если сопоставить картину с *Иеронимом* Дюрера, то комната покажется схожей. Перспективно сокращенная стена налево, открытое пространство направо; задняя стена, само собой разумеется, параллельна зрителю, а потолок с его тоже параллельными балками как будто даже больше в духе старого искусства, чем бегущие прямо вглубь доски Дюрера. Точно также плоскостная согласованность стола и спинета, не слишком нарушаемая наискось стоящим между ними стулом, не заключает в себе ничего современного. Фигуры поставлены в отношение чистой рядоположности. Если бы репродукция точнее передавала свет и краску, то стилистически новый характер картины можно было бы заметить сразу, но и при данных условиях бросаются в глаза некоторые мотивы, недвусмысленно указывающие на барочный стиль. К ним принадлежит прежде всего способ перспективного размещения величин, значительность размеров переднего плана по сравнению с задним. Это резкое уменьшение размеров, наблюдающееся при избрании зрителем близкой позиции, всегда будет создавать впечатление движения в глубину. Аналогичное действие производит расставленная по комнате мебель и рисунок паркета. То, что открытое пространство



Рейсдаль

43

предстоит нашему взору в виде прохода с перевесом протяжения в глубину, является материальным мотивом, действующим в том же смысле. Разумеется, аналогичное обострение эффекта глубины создается также красочной перспективой.

Даже столь сдержанная натура, как Яков Рейсдадь, охотно применяет эти «сверхкрупные» передние планы для усиления впечатления глубины. Ни в одной картине классического стиля немислим такой передний план, как в *Замке Бендгейм* Рейсдаля (43). Глыбы, сами по себе незначительные, показаны огромными, вследствие чего создается впечатление перспективного движения. Расположенный на заднем плане, но все же составляющий центр тяжести картины холм с замком кажется рядом с ними необычайно маленьким. Мы не можем удержаться от сопоставления двух величин, т. е. от чтения картины в глубину.

Соотносительным моментом подчеркивания переднего плана является изображение безбрежных далей. В этих случаях между сценой и зрителем столь большое расстояние, что уменьшение одинаковых величин в разных планах совершается неожиданно медленно. И тут Фермер (*Вид Дельфты*) и Рейсдадь (*Вид Гаарлема*) дают хорошие примеры (см. рис. 87).

Всегда было известно, что применение в качестве контраста светлого и темного фона повышает пластическую иллюзию, и Лионардо требует особой заботливости в отношении наложения светлых частей формы на темный фон и темных — на светлый. Но совсем другое дело, когда темное тело помещается перед светлым, отчасти закрывая его; глаз ищет светлое и может воспринять его лишь в отношении к расположенной на переднем плане форме; по сравнению с нею это светлое всегда должно будет казаться чем то лежащим сзади. Если так построена вся картина, то тем самым вводится важный мотив темного переднего плана.

Пересечение и обрамление являются старинным достоянием искусства. Но барочным кулисам и барочным рамкам свойственна особая, влекущая в глубину сила, которой раньше не искали. Так, типичной барочной выдумкой является прием Яна Стена, когда он пишет красавицу, занятую в задней комнате вязаньем чулок, так что она видима в темном обрамлении входной двери (Бекингамский дворец). У Станиова Рафаэля тоже дугообразное обрамление, но этот мотив не вызывает там впечатления глубины. Если теперь, напротив, фигура намеренно отодвигается назад.



Гоббема

за предметы, изображенные на переднем плане, то живописец руководится той же мыслью, какой была одушевлена архитектура барокко в целом. Колоннады Бернини стали возможными **лишь** на основе такого ощущения глубины.

3. Анализ со стороны содержания

Анализ соответственно формальным мотивам может быть дополнен чисто иконографически построенным анализом соответственно содержанию картин. Если предшествующий анализ по необходимости должен был оставить впечатление неполноты, то попытка иконографического исследования должна рассеять подозрение, будто до сих пор мы останавливались только на односторонне подобранных исключительных случаях.

Портрет как будто меньше всего подходит под наши понятия, так как обычно на нем изображается только одна фигура, а не несколько, которые могли бы быть поставлены рядом или одна за другой. Но дело вовсе не в этом. И в отдельной фигуре формы могут быть расположены таким образом, что возникает впечатление плоскостного слоя, при чем объективно-пространственные смещения кладут лишь начало иной трактовке, которая ими отнюдь не исчерпывается. Рука, положенная на перила, всегда будет написана Гольбейном так, что создается определенное представление пространственного слоя на переднем плане; когда мотив повторяет Рембрандт, материальная сторона может остаться совершенно одинаковой, однако плоскостного впечатления все же не получается—не должно получаться. Оптические ударения у него таковы, что все другие соотношения покажутся зрителю более естественными, чем соотношения плоскостные. Случаи чисто фронтального поворота фигуры встречаются там и здесь, но *Анна фон Клеве* Гольбейна (Лувр) (45) производит совершенно плоскостное впечатление, тогда как Рембрандт никогда не вызывает этого впечатления, хотя бы он и не заботился о его предотвращении, прибегая к приему протянутой вперед руки и т. п. Лишь в юношеских картинах он хочет быть современным с помощью таких насильственных средств: я имею в виду *Саскию с иветком* дрезденской галлерей. Позже он всегда спокоен, и все же его картинам свойственна барочная глубина. Если кто захочет узнать, каким образом трактовал бы мотив Саскии классический Гольбейн, пусть обратится к прелестной *Девушке с яблоком* бер-



Гольбейн

45

линской галереи (№ 570): это не Гольбейн, но художник близкий молодому Моро; однако плоскостная трактовка сюжета была бы в принципе одобрена Гольбейном.

Более благодарным материалом для элементарных целей демонстрации остаются, конечно, повествовательные, пейзажные и бытовые темы. Они уже отчасти были проанализированы нами выше, но мы хотим еще немного остановиться на них и рассмотреть с иконографической стороны.

Тайная Вечеря Лионардо первый большой пример классического плоскостного стиля. Сюжет и стиль кажутся здесь до такой степени взаимно обусловленными, что было бы чрезвычайно

интересно подыскать для сопоставления соответствующий пример обесценения плоскостей. Это обесценение может быть **достигнуто** поставленным наискось столом, как это можно наблюдать, например, у Тинторетто, но такой прием необязателен. Тьеполо скомпоновал *Тайную Вечерю* (47), не отказываясь от расположения стола параллельно краю картины и даже усиливая впечатление соответствующей архитектурой; хотя картина Тьеполо по своему достоинству и несравнима с произведением Лионардо, однако она представляет собою прекрасный образец противоположного стиля. Фигуры на ней не связываются в плоскости — вот что является моментом решающего значения. Христа нельзя рассматривать вне отношения к группе расположенных наискось от него учеников, на которых, благодаря их массе и контрасту глубокой тени и яркого света, падает главное оптическое ударение. Хотим ли мы или не хотим, глаз наш всячески влечется к этому пункту, и рядом с глубинным отношением между этой передней группой и помещенной сзади центральной фигурой элементы плоскости отступают совершенно на второй план. Это совсем не похоже на изолированность Иуд примитивного искусства, которые кажутся лишь жалким придатком, неспособным отвлечь взор от плоскости. Само собой разумеется, что мотив глубины выражен у Тьеполо не одним этим способом, но звучит всюду как многоголосное эхо.

Из художников переходного времени остановимся только на Бароччо (46), у которого весьма поучительным образом плоскостный стиль переплетается с мотивами глубины. Картина с большой силой устремляется в глубину. С левого, а особенно с правого угла переднего плана мы подходим к Христу через ряд инстанций. Хотя благодаря этому у Бароччо больше глубины, чем у Лионардо, все же он остался родственным последнему в том отношении, что у него отчетливо сохранено пластование на отдельные пространственные полосы.

Это отличает итальянца от северного художника переходного времени, каким был, например, Питер Брегель. Его *Крестьянская свадьба* (48) по своему содержанию похожа на *Тайную вечерю*: длинный стол с невестой в качестве центральной фигуры. В композиции едва ли найдется, однако, хоть одна черта общая с Лионардо. Хотя фигура невесты подчеркнута повешенным за нею ковром, но в общем ансамбле она очень мала. При этом важным с точки зрения истории стиля моментом является то, что ее

*Бароччо*

46

нельзя увидеть иначе, чем в непосредственной связи с большими фигурами переднего плана. Взор ищет ее как идеального центрального пункта и уже вследствие этого будет воспринимать перспективно-мелкое вместе с перспективно-крупным; а чтобы принудить взор к этому, художник позаботился еще и другим способом подчеркнуть связь фигур по направлению в глубину, именно — при помощи движения сидящего у конца стола крестьянина, который берет с подноса — снятой с крючьев двери — тарелки и передает их дальше (ср. совершенно аналогичный мотив у Бароччо). Маленькие фигуры на заднем плане встречались и раньше, но они не связывались с большими фигурами переднего плана. Здесь осуществлено то, что теоретически было известно Лионардо, но чего на практике он избегал: изображение рядом реально равных величин, размеры которых кажутся



Тьеполо

47

очень различными, причем новизна приема заключается в том, что мы вынуждены рассматривать их вместе. Бретель еще не Фермер, но подготовил Фермера. Мотив расположения наискось стола и стены вносится сюда, чтобы исключить из картины плоскостность. Зато снова возвращает к ней заполненность обоих углов.

Большая *Pieta* Квинтена Массейса (49), 1511 г. (Антверпен) «классична», потому что все главные лица очень отчетливо помещены в плоскость. Христос совершенно явственно протянут вдоль основной горизонтальной линии картины, Магдалина и Никодим дополняют пласт, так что он тянется во всю ширину доски. Тела, руки и ноги рельефно-плоскостно отграничены друг от друга, и даже жесты фигур задних рядов не нарушают настроения спокойного расчленения на пласты; оно веет также и от пейзажа.

После сказанного едва ли нужно объяснять, что эта планиметрия вовсе не есть примитивная форма. Поколение Массейса имело великого учителя в лице Гуго фан дер Гуса. Если мы обра-



Питер Брейгель

48

тимся к его известном)' главному произведению *Поклонение пастухов* во Флоренции, то тотчас увидим, как мало пристрастия к плоскости питали эти северные кватрочентисты и как при помощи удаления фигуры и помещения ее на заднем плане они пытаются овладеть глубиной, действуя, однако, при этом несогласованно и беспорядочно. Маленькая венская картина (50) представляет собой точную сюжетную параллель *Пиэты* Массейса: и в ней ясно выраженная расстановка уступами в глубину, а тело положено наискось по направлению вглубь картины.

Это расположение наискось хотя и не является единственной формулой, все же типично. В XVI веке оно почти совершенно исчезает. Если труп изображается все же в ракурсе, то принимаются другие меры, чтобы он не нарушал планиметрического характера картины. Дюрер, в своих ранних *Pieta* решительно стоявший за плоскостное изображение Христа, позже рисовал иногда тело в ракурсе, лучше всего в большом бременском рисунке (№ 117). Главным живописным примером является *Пиэта* с заказчиками Иоса фан Клеве (Мастера смерти Марии) в Лувре. В таких случаях форма, изображенная в ракурсе, действует подобно отверстию в стене; моментом решающего значения остается

все же наличие стены. Более ранние художники не умеют создать этого впечатления даже в тех случаях, когда они размещают фигуры параллельно краю картины.

В качестве классической параллели из искусства юга можно привести *Pietà* Фра Бартоломео 1517 г. (Флоренция, Питти). Еще большая плоскостная связанность. Еще в большей степени стиль строгого рельефа. Обладая совершенно свободными движениями, фигуры все же стоят так близко друг около друга, что почти чувствуешь телесность переднего слоя. Вследствие этого картина приобретает спокойствие и тишину, которые не могут не действовать на современного зрителя, но все же было бы ошибочно утверждать, будто картине придана эта замкнутость лишь для того, чтобы выразить тишину сцены страдания. Мы не должны забывать, что эта манера изображения была тогда общей, и хотя невозможно отрицать желание художника создать настроен Рубенса в картине 1614 г. (Вена), где ракурс труппа на тогдашнюю публику не то впечатление, что на современного зрителя, подходящего к ней с совершенно иными предпосылками. Своеобразие проблемы заключается однако в том, что XVII век даже в случаях, когда он искал спокойствия, не мог больше возвратиться к этому стилю изображения. Сказанное относится даже к архаисту Пуссену.

Подлинно барочную трактовку сюжета *Pieta* мы находим у Рубенса в картине 1614 г. (Вена), где ракурс труппа производит почти пугающее впечатление. Сам по себе ракурс не сообщает еще картине барочного стиля, однако, глубинные элементы картины получают в нем столь значительное подкрепление, что известное нам ренессансное плоскостное впечатление совершенно исчезает, и уже одно перспективно сокращенное тело пронзает пространство с силой, дотоле неведомой.

Глубина явственнее всего говорит в тех случаях, когда она может раскрыться как движение; поэтому с особым задором барокко переносил сюжет движущейся толпы из плоскости в третье измерение. Таким сюжетом является *Несение креста*. Мы обладаем классической редакцией этого сюжета в так назыв. *Spasimo di Sicilia* (Мадрид; см. рис. 52), картине, где еще всецело господствует упорядочивающая сила Рафаэля. Процессия выходит из глубины, но композиция всецело плоскостная. Изумитель-

¹ Название картины Рафаэля (Несение креста). Примеч. перев.



Квинтен Массейс

49

ный рисунок Дюрера из серии *Малых страстей*, использованный Рафаэлем для главного мотива, является, несмотря на всю незначительность размеров, совершеннейшим примером классического плоскостного стиля, также как и его маленькая гравюра на меди *Несение креста*. Еще меньше, чем Рафаэль, Дюрер мог здесь опираться на существовавшую традицию. Правда, его предшественник Шонгауэр обладал замечательно острым чувством плоскости, все же при каждом сравнении с ним дюреровское искусство всегда будет казаться первым подлинно плоскостным искусством, и как раз большое *Несение креста* Шонгауэра еще мало согласовано с плоскостью.

В качестве барочной параллели к картинам Рафаэля и Дюрера мы даем *Несение креста* Рубенса (гравюра П. Понтиуса с варианта, предшествовавшего брюссельской картине; рис. 53). Шествие с большим блеском разворачивается по направлению в глубину и приобретает особенный интерес благодаря движению



Фан дер Гус

50

вверх. Разыскиваемые нами стилистические новшества заключены, конечно, не просто в материальном мотиве движения процессии, но — поскольку речь идет о принципе изображения — в характере трактовки сюжета: в том, что все увлекающие в глубину моменты бросаются в глаза и, наоборот, — все, что подчеркивало бы плоскость, затушевано.

Именно поэтому Рембрандт и его голландские современники, вовсе не прибегая к столь бурному, как у Рубенса, овладению пространством пластическими средствами, могут также придерживаться барочного принципа глубинного изображения: в отношении обесценения плоскости или ее затушевывания они идут



Рембрандт

51

рука об руку с Рубенсом, но прелесть движения в глубину создается ими преимущественно живописными средствами.

И Рембрандт первоначально прибегал к живому размещению фигур в глубину — выше мы уже указывали на его офорт *Милосердый самарянин*; если позже он рассказывает ту же самую историю, расположивши фигуры в почти совершенно плоский ряд, это вовсе не возврат к форме предшествующего столетия: благодаря распределению освещения намеченная предметами плоскость не производит впечатления плоскости или, по крайней мере, низводится до значения второстепенного мотива. Никому не придет в голову рассматривать картину в виде рельефа. Слишком ясно, что слой фигур не совпадает с подлинным жизненным содержанием картины (51).

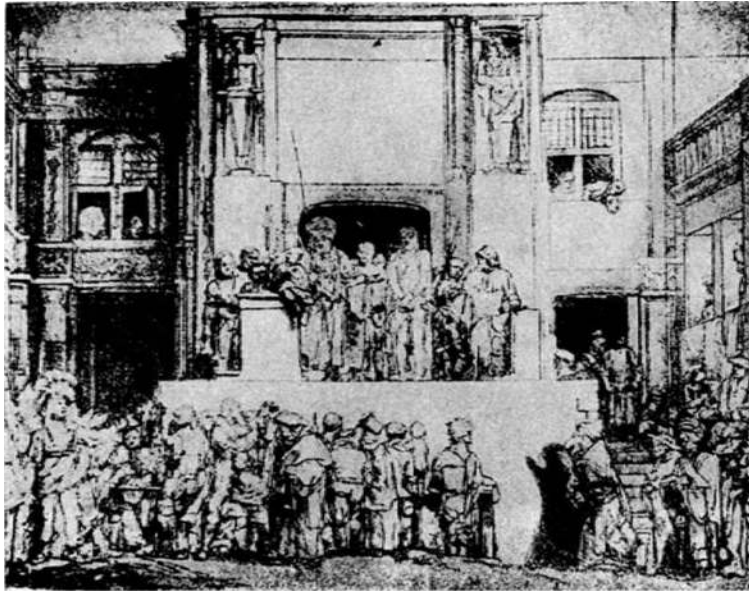
Большое *Ессеһото* (офорт 1650 г.) представляет собой аналогичный пример. Как известно, схема композиции восходит к чинквечентисту Луке Лейденскому. Стена дома с террасой перед ней изображены совершенно фронтально; люди на террасе и перед террасой стоят друг около друга рядами — как может



Рафаэль



Рубенс



Рембрандт

54

получиться отсюда картина барокко? Рембрандт учит нас, что важен не предмет, а трактовка. В то время как Лука Лейденский исчерпывается чисто плоскостным построением, рисунок Рембрандта до такой степени пронизан мотивами глубины, что хотя зритель и видит материальное расположение фигур на плоскости, он все же оценивает его лишь как более или менее случайный субстрат совсем иначе построенного явления (54).

Что касается голландских жанристов XVI века, то богатый материал для сравнения предлагает нам тот же Лука Лейденский, Питер Артсен и Аферкамп. И здесь в бытовых картинках, где, конечно, не существовало никакого обязательства давать торжественную инсценировку, художники XVI века все же придерживаются схемы строгого рельефа. Фигуры у края образуют первый слой, иногда проведенный во всю ширину картины, иногда лишь намеченный; то, что расположено за этим слоем, расчленено таким же образом. Так трактованы Питером Артсеном его сцены в интерьерах и так же построены у немного младшего Аферкампа картинки, изображающие конькобежцев. Но постепенно связь плоскостей разрушается, умножаются мотивы, решительно уводящие вглубь, и, наконец, моделировка всей

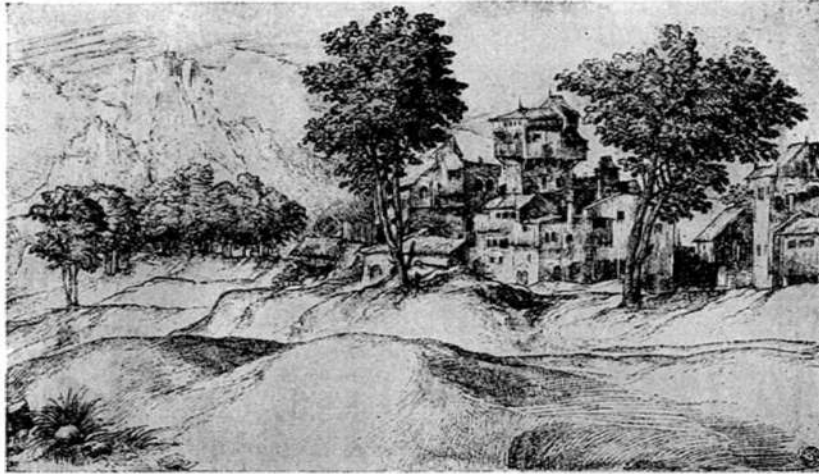


Дюрер

55

картины изменяется таким образом, что горизонтальные связи делаются невозможными или же перестают ощущаться, как соответствующие смыслу явления. Стоит сравнить картину зимы Адриана ван де Вельде с Аферкампом или же деревенский интерьер Остаде с картиной кухни Питера Артсена (59). Но наиболее интересны картины, в которых художник оперирует не с богатством «живописных» помещений, но просто и ясно замыкает сцену фронтально видимой задней стеной комнаты. Это излюбленная тема Питера де Гоха. Перед нами снова разновидность барочного стиля, стремящегося освободить пространственное построение от его слоевого и плоскостного характера и с помощью освещения и краски повести глаз иными путями. В берлинской картине Питера де Гоха: *Мать с ребенком в люльке*, движение идет диагонально в глубину навстречу яркому свету, льющемуся из входной двери. Несмотря на то, что на картине дан фронтальный вид помещения, к ней невозможно подойти с поперечными сечениями (122).

Выше уже были сделаны кое какие замечания по поводу проблемы пейзажа, чтобы показать, какими разнообразными способами классический тип Патенира был превращен в барочный тип. Может быть, полезно еще раз возвратиться к теме с целью представить себе эти два типа во всем их историческом значении.



Тициан

56

как замкнутые в себе силы. Необходимо твердо усвоить, что пространственная форма Патенира тождественна с тем, что дает Дюрер, например в (гравированном) пейзаже с пушкой (55), и что величайший итальянский пейзажист ренессанса, Тициан (56), в отношении схемы полос совершенно совпадает с Патениром.

Те особенности Дюрера, которые производят на зрителя, чуждого исторического подхода к произведениям искусства, впечатление связанности, именно — параллельное расположение переднего, среднего и заднего планов, означают на самом деле успешное применение идеала эпохи к специальным задачам пейзажа. Так, почва должна определенно делиться на пласты, а деревушка — плоскостно рисоваться в пределах своей зоны. Конечно, Тициан воспринимал природу свободнее и шире, но — мы наблюдаем это прежде всего на его рисунках — его восприятие всецело руководится все тем же ищущим плоскостности вкусом.

С другой стороны, как бы ни велико было в наших глазах различие между Рубенсом и Рембрандтом, все же у обоих представление пространства изменилось совершенно одинаковым образом: доминирует устремление в глубину, и ничто не закрепляется в виде полос. Уводящие в глубь дороги, видимые в ракурсе аллеи встречались и раньше, но они никогда не имели господствующего значения. Теперь же именно они играют роль основных мотивов. Главной задачей является размещение форм



Рембрандт

57

в глубину, а не то, как предметы справа и слева тянутся друг к другу. Предметы могут даже вовсе отсутствовать; лишь при этом условии новое искусство достигает полного торжества, лишь при этом условии зритель разом воспринимает всю пространственную глубину как единое целое (57).

Чем отчетливее познана противоположность типов, тем больше интереса приобретает история переходного периода. Уже ближайшее после Дюрера поколение, Гиршфогель и Лаутенсак, порвало с идеалом плоскостности. В Нидерландах Питер Брегель старший и в этом отношении является гениальным новатором, указывающим путь от Патенира непосредственно к Рубенсу. Мы не можем удержаться от воспроизведения в этой связи также и его зимнего пейзажа с охотниками (55) — он способен пролить свет на оба направления. С правой стороны, посередине и на заднем плане картина содержит еще нечто, напоминающее старый стиль, но мощный мотив деревьев, которые идут слева по хребту холма к уже очень маленьким перспективно домам в глубине, означает решительный поворот к барокко. Протянутые снизу доверху и заполняющие половину картины, эти деревья создают движение в глубину, которое подчиняет своему влиянию также



Питер Брейтель

и части, построенные согласно противоположному принципу. Группа охотников с собаками движется в том же направлении и усиливает действие, производимое рядом деревьев. Дома и линии холмов, пересекаемые краем картины, примыкают к этому движению.



Артсен

59

4. Исторические и национальные особенности

Зрелище повсеместного утверждения воли к плоскости около 1500 г. поистине замечательно. Чем больше искусство преодолевало неуверенность примитивного созерцания, которое, несмотря на весьма явственное желание освободиться от плоскостности, все же постоянно оставалось увязшим в ней, — чем больше искусство научалось вполне свободно владеть средствами ракурса и пространственной глубины, тем решительнее стала обнаруживаться склонность к картинам, все содержание которых собрано в одной ясно намеченной плоскости. Эта классическая плоскость действует совсем иначе, чем примитивная плоскость не только потому, что связь частей в ней ощутительнее, но еще и потому, что она пропитана контрастирующими мотивами: лишь благодаря уводящим вглубь картины моментам ракурса вполне раскрывается характер плоскостной растянутости вширь и сомкнутости. Плоскостность не требует, чтобы все было вытянуто в одну плоскость, но главные формы должны лежать в одной общей плоскости. Плоскость должна господствовать над всей композицией, как основная форма. Нет ни одной картины

XV века, которая как целое обладала бы плоскостной определенностью Сикстинской Мадонны Рафаэля, и опять таки признаком классического стиля является то, как ребенок у Рафаэля в пределах целого, несмотря на весь ракурс, с величайшей определенностью вменен в плоскость.

Примитивы пытались скорее преодолеть плоскость, чем усовершенствовать ее.

При изображении трех архангелов кватрочентист Боттичини (60) располагает их на характерной картине в косой ряд. высокий ренессанс (Карото: рис. 61)— выстраивает по прямой линии. Возможно, что косое расположение ощущалось как более живая форма для движущейся группы, во всяком случае XVI век испытывал потребность передать сюжет иначе.

Расположение фигур прямыми рядами наблюдается, конечно, и раньше, однако позднейшее поколение признало бы композицию вроде боттичеллиевой *Примаверы* слишком жидкой и неустойчивой; в ней недостает убедительного заключения, которого классики достигают даже в тех случаях, когда фигуры отделены большими расстояниями, и даже когда целая сторона остается открытой.

Питая склонность к глубине и всячески избегая создавать впечатление плоскостности, прежние художники охотно располагали наискось отдельные бросающиеся в глаза предметы, именно предметы тектонические, которые легко могли быть изображены в ракурсе. Вспомните резкий эффект перспективно сокращенного саркофага на *Воскресениях*. В гоферовском алтаре (Мюнхен) Вольгемут кричащей линией совершенно испортил простоту своей фронтальной главной фигуры. Итальянец Гирландайо такой же косой формой вносит излишнее беспокойство в свое *Поклонение пастухов* (Флоренция, Академия), хотя в других своих произведениях именно он в значительной степени подготовил классический стиль тщательным расположением фигур в ряде последовательных пластов.

Попытки изобразить движение прямо в глубину или из глубины, например, развернуть процессию, направляющуюся из глубины к зрителю, были в XV веке совсем не редкостью, особенно в северном искусстве, но они производят впечатление преждевременных, потому что связь между передним и задним планом не делается наглядной. Типичный пример: процессия на гравюре Шонгауэра *Поклонение волхвов*. Родственен также

мотив *Введения во храм* у «Мастера жизни Марии» (Мюнхен), где идущая в глубину девушка утратила всякую связь с фигурами переднего плана.

Поучительным примером простой сцены, оживленной на различных расстояниях в глубину, но без явно выраженного движения в глубину или из глубины, является картина *Рождество* того же «Мастера жизни Марии» в Мюнхене (62): плоскостная связь здесь почти совсем разрушена. Если, напротив, при сходной по содержанию задаче художник XVI века, «Мастер смерти Марии» (63), был способен изобразить смертное ложе и общество, собравшееся в комнате, в манере совершенно спокойного пластования, то чудо сделала здесь не только лучше понятая перспектива, но также и новое — декоративное—плоскостное чувство, без которого перспектива принесла бы мало пользы.¹

Неспокойная и растерзанная картина комнаты родов северного примитива интересна также своей противоположностью итальянскому искусству той же эпохи. Из их сопоставления можно прекрасно понять, что собой представляет итальянский инстинкт плоскости. Рядом с нидерландцами и особенно рядом с южными немцами итальянцы XV века кажутся необычайно сдержанными. Обладая ясным чувством пространства, они не отваживаются на многое, именно потому, что им введома опасность. Они как будто не хотят насильственно раскрывать цветок, ожидая, чтобы он распустился сам. Это выражение, однако, включает в себе некоторую неточность. Итальянцы сдержанны не вследствие робости, просто плоскости отвечает их желаниям, они наслаждаются ею. Строго выдержанная манера расслоения на ряды в картинах Гирландайо и Карпаччо означает не неумелость еще несвободного восприятия, но предчувствие новой красоты.

Совершенно так же обстоит дело с рисунками отдельных фигур. Такой лист, как гравюра Полайuolo, изображающая борющихся мужчин, с чисто планиметрическим расположением тел, непривычный даже во Флоренции, на севере был бы совершенно немыслим. Хотя этому рисунку не хватает еще полной свободы, необходимой для того, чтобы явить плоскость как нечто само собой разумеющееся, все же такие случаи нужно считать не архаической отсталостью, но предвестием грядущего классического стиля.

¹ Репродукция, к сожалению, не передает упорядочивающей силы красок



Боттичини

60

Цель наша исследовать понятия, а не писать историю, но если кто хочет получить правильное представление о классическом типе плоскостности, тому не обойтись без знакомства с более ранними стадиями развития. Для надлежащей оценки искусства юга — этой подлинной родины плоскости — необходимо выработать восприимчивость к степеням плоскостного впечатления, для оценки северного искусства — необходимо увидеть работу противоборствующих сил. Но в XVI веке чисто плоскостное чувство начинает повсюду победоносно подчинять себе манеру изображения. Оно царит везде — в пейзажах Тициана и Патенира, в исторических картинах Дюрера и Рафаэля; больше того: отдельная фигура в раме вдруг решительно начинает располагаться плоскостно. *Себастиан* Либерале да Верона утверждён в плоскости совсем иначе, чем *Себастиан* Боттичелли, который рядом с ним кажется изображенным неуверенно. Лежащее женское тело впервые изображается действительно плоскостно на рисунках Джорджоне, Тициана и Кариани, несмотря на то, что

примитивы (Боттичелли, Пьеро ди Козимо и др.) понимали сюжет совершенно схожим образом. Один и тот же мотив — чисто фронтальное распятие — в XV веке производит еще впечатление жиденького построения, тогда как XVI век умеет придать ему характер законченного и выразительного плоскостного явления. Великолепным примером может служить большая *Голгофа* Грюневальда на изенгеймском алтаре, где распятый и окружающие его производят своим сочетанием неслыханное до той поры впечатление единой оживленной плоскости.

Процесс разрушения этой классической плоскости идет совершенно параллельно процессу обесценения линии. Кто хочет написать его историю, должен будет держаться тех же имен, которые важны для развития живописного стиля. Корреджо и здесь является предтечей барокко среди чинквечентистов. В Венеции мощно содействовал разрушению плоскостного идеала Тинторетто, у Греко же от этого идеала почти ничего не осталось. Реакционеры в области линии, вроде Пуссена, являются также реакционерами в области плоскости. И все же, кто посмел бы утверждать, что Пуссен, несмотря на всю свою «классическую» волю, не является человеком XVII столетия!

Тут полная аналогия с историей развития живописности, где пластически-глубинные мотивы предшествуют чисто оптическим, причем север в этом отношении всегда вправе притязать на первенство по сравнению с югом.

Нельзя отрицать, что нации с самого



Карото

*Мастер жизни Марии*

62

начала отличаются друг от друга. Существуют особенности национальной фантазии, которые сохраняются при всех изменениях. Италия всегда обладала более сильным инстинктом плоскости, чем германский север, у которого взрывание глубины в крови. Нисколько не отрицая, что итальянский плоскостный классицизм имеет параллели в области стиля по сю сторону Альп, мы все же, с другой стороны, обращаем внимание на существенное различие: чистая плоскостность здесь скоро стала ощущаться как ограничение, и ее терпели не долго. В свою очередь, следствиям, выведенным северным барокко из принципа глубинности, юг мог подражать лишь очень несовершенно.

ПЛАСТИКА

1. Общие замечания

Историю пластики можно демонстрировать на истории развития фигуры. Первоначальная робость отбрасывается, члены начинают шевелиться и вытягиваться, все тело приходит в движение. Однако такая история объективного содержания пластики

*Мастер смерти Марии*

63

не вполне совпадает с тем, что мы разумеем здесь под развитием стиля. По нашему мнению, существует плоскостное самоограничение, которое означает не подавление богатства движений, но лишь иное расположение форм, и с другой стороны существует сознательное разрушение подчеркнутой плоскостности в смысле отчетливо выраженного движения в глубину, причем такому распределению форм хотя и содействует богатый комплекс движения, однако оно может совмещаться и с совершенно простыми мотивами.

Линейный и плоскостный стили явно соответствуют друг другу. XV век, работавший преимущественно с помощью линии, был также в общем и целом веком плоскости, хотя это понятие и не было доведено им до полного напряжения. Художники держатся плоскости, но держатся скорее бессознательно и нередко нарушают ее правила, вовсе даже и не замечая этого. Характерным примером является группа Вероккио *Неверующий Фома*: группа помещена в нише, но одна нога апостола стоит вне ее.

Но в XVI веке плоскостное восприятие приобретает серьезный характер. Сознательно и последовательно формы распола-

гаются в одном пространственном слое. Пластическое богатство возросло, противоположность направлений увеличилась, лишь теперь человеческие тела производят впечатление совершенной свободы в своих движениях, однако все явление в целом застыло в спокойствии чисто плоскостной картины. Это классический стиль с его ясно очерченными силуэтами.

Однако классическая плоскостность не отличалась долговечностью. Скоро стало казаться, что искусство как бы сковывает предметы, подчиняя их чистой плоскости; силуэты разрушаются, и взор отводится от краев; число форм, видимых в перспективном сокращении, увеличивается; пересечения и переплетающиеся мотивы создают ярко выраженные отношения переднего и заднего планов; словом, художники намеренно избегают вызывать впечатление плоскостности даже в тех случаях, когда эта плоскостность фактически еще сохранилась. Так именно поступает Бернини. Главные примеры: надгробный памятник Урбана VIII в соборе св. Петра и (еще более сильный) надгробный памятник Александра VII (64), там же. По сравнению с ними микеланджеловские гробницы Медичей кажутся совершенно дискообразными. Именно путь, пройденный Бернини от ранних до поздних работ, является особенно поучительным для действительного уразумения этого стиля. Главная плоскость еще больше расщепляется. Передние фигуры видимы главным образом сбоку. На заднем плане половины фигур. Старый мотив молитвы с воздетыми руками (сам папа), который как бы требует изображения в профиль, здесь представлен в перспективно сокращенном аспекте.

Из этих примеров должно вполне отчетливо явствовать, как сильно был потрясен плоскостный стиль, особенно если принять во внимание, что здесь все еще речь идет о типе стеной гробницы. Конечно, плоская ниша переделана в глубокую, и главная фигура (на выпяченном цоколе) выступает далеко вперед, но и то, что размещено в одной плоскости, трактовано таким образом, что между отдельными частями едва ли существует взаимная связь: мы видим фигуры, расположенные в одном и том же ряду, причем между ними там и сям протянуты нити, но в эту ткань вплетено очарование уводящей вглубь формы; художник барокко был очень прельщен тем обстоятельством, что посередине находится дверь, которая не только не служит горизонтальной

связующей формой в духе прежних саркофагов, но вертикально вскрывает промежуточное пространство, вследствие чего появляется новая глубинная форма: из тьмы высовывается смерть, приподымая тяжелую драпировку.

Может возникнуть мысль, что барокко должен бы избегать стенных композиций, так как они все же служат некоторой помехой тенденции освобождения от плоскости. Однако дело обстоит как раз наоборот. Барокко располагает фигуры в ряд, помещает их в ниши: он чрезвычайно дорожит соблюдением надлежащей пространственной ориентировки. Глубина может быть почувствована лишь там, где дана плоскость, лишь как противоположность плоскости. Со всех сторон обозримая свободная группа совсем не типична для барокко. Он всячески избегает впечатления строгой фронтальности, которая предполагает, что фигура имеет одно решающее главное направление и желала бы, чтобы ее рассматривали в этом направлении. Барочная глубина всегда соединена с рассматриванием под различными углами. Барокко считал бы прегрешением против жизни желание скульптуры утвердиться в одной определенной плоскости. Барочная скульптура направлена не в одну какую-нибудь сторону, но рассчитана на то, чтобы ее рассматривали из многих точек.

Здесь уместно процитировать Адольфа Гильдебранда, который требовал плоскостности для пластики не во имя определенного стиля, но во имя искусства, и *Проблема формы* которого стала катехизисом новой большой школы в Германии. Телесно - округлое, говорит Гильдебранд, может стать пред-



Бернини

метом художественного видения лишь в том случае, когда оно, несмотря на свою округлость, превращено в плоскостно воспринимаемую картину. Где фигура расположена таким образом, что ее содержание не может уместиться в плоскостную картину, где, следовательно, желающий воспринять ее зритель вынужден обойти вокруг нее и составить себе целостный образ в отдельных актах движения, там искусство несколько не возвысилось над природой. Благодеяние, которое художник должен оказывать глазу своей работой, сочетая разрозненные черты природного явления в целостную картину, не было совершено.

В этой теории как будто нет места для Бернини и барочной скульптуры. Однако по отношению к Гильдебранду учиняется несправедливость, когда его пытаются рассматривать (что имело место в действительности) лишь как адвоката своего собственного искусства. Он протестует против дилетантизма, которому ничего не известно о принципе плоскостности; что же касается Бернини — пусть одно это имя будет представителем целого направления, — то он уже прошел школу плоскостности, и его отрицание плоскости имеет, следовательно, совсем другое значение, чем отрицание, практикуемое в искусстве, еще не научившемся отличать плоскостное от неплоскостного.

Нет сомнения, что барокко местами зашел слишком далеко и производит неприятное впечатление, поскольку не дает целостных картин. В этом случае критика Гильдебранда вполне уместна; однако мы не в праве распространять ее на всю совокупность послеклассических произведений. Существует и безупречный барокко. Притом не только, когда он архаизирует, но и оставаясь вполне самим собою. В процессе общей эволюции видения пластика обрела стиль, который ставит себе другие цели, чем ренессанс, и для которого старые термины классической эстетики больше непригодны. Существует искусство, которое знает плоскость, но не позволяет ей играть слишком большую роль во впечатлении.

Желая характеризовать барокко, мы не в праве, следовательно, противопоставлять любую фигуру, например *Давида с пращой* Бернини, фронтальной фигуре вроде классического Давида Микеланджело (так назыв. Аполлона, Барджелло). Правда, обе работы образуют яркий контраст, однако барокко получает при этом ложное освещение. Давид является юноше-

ской работой Бернини, и сложность поворота куплена в нем ценою потери всех удовлетворительных аспектов. Здесь, действительно, художник «гоняет вокруг фигуры», ибо зрителю постоянно недостает чего то, что он чувствует себя вынужденным открыть. Бернини сам ощущал это, и его зрелые работы несравненно «собранные», больше—хотя и не совсем—рассчитаны на восприятие единым взором. Явление спокойнее, но сохраняет какой то трепет.

Если примитивы были бессознательно-плоскостными, а классическое поколение сознательно-плоскостным, то искусство барокко можно назвать сознательно-неплоскостным. Оно отклоняет требование обязательной фронтальности явления, потому что только при наличии свободы ему казалось достижимой иллюзия живого движения. Скульптура всегда является чем то округлым, и мы не утверждаем, будто классические фигуры рассматривались только с одной стороны, но из всех аспектов фронтальному все же придается значение нормы, и зритель чувствует его важность, даже когда фронтальная сторона не расположена прямо перед его глазами. Если мы называем барокко неплоскостным, то не хотим этим сказать, что отныне воцарился хаос, и художники вовсе перестали рассчитывать на установку в определенных направлениях, но разумеет лишь то, что никто больше не желает глыбообразного плоскостного расположения, равно как и закрепления фигуры в одном господствующем силуэте. Требование, чтобы аспекты давали вещественно-исчерпывающие картины, может при этом с некоторыми изменениями оставаться значимым и впредь. Мера того, что считается необходимым для прояснения формы, не всегда одинакова.

2. П р и м е р ы

Понятия, предпосланные отделами этого сочинения в качестве заголовков, естественно, соприкасаются друг с другом, это — различные корни одного растения, или, иначе выражаясь: перед нами всюду одно и то же явление, лишь рассматриваемое с различных точек зрения. Поэтому при анализе глубинности нам приходится иметь дело с элементами, которые уже были названы в качестве слагаемых живописности. Принципиальное значение замены одного господствующего силуэта, совпадающего с формой

вещи, живописными аспектами, в которых вещь и явление расходятся друг с другом, было уже разъяснено выше, когда речь шла о живописной пластике и архитектуре. Сущность дела заключается в том, что такие аспекты не только могут получаться случайно, но художники сознательно рассчитывают на них; они многочисленны и как бы сами навязываются зрителю. Это изменение тесно связано с эволюцией от плоскостности к глубинности.

Сказанное легче всего наглядно пояснить на истории конной статуи.

Гаттамелата Донателло (65) и *Коллеони* Вероккио (66) поставлены таким образом, что подчеркнут чисто боковой аспект. У Донателло лошадь стоит под прямым углом к церкви, по линии фасада, у Вероккио она бежит параллельно продольной оси, несколько отодвинутая в сторону: в обоих случаях постановка prepares плоскостное восприятие, и само произведение подтверждает правильность такого восприятия, поскольку таким образом получается совершенно ясная и в себе замкнутая картина. Тот не видел Коллеони, кто не знает его чисто бокового аспекта. Я разумею аспект от церкви, правую сторону памятника, на которую рассчитано восприятие, ибо только при этом условии



Донателло

все становится ясным: жезл полководца и рука с поводом, не пропадают и голова, несмотря на ее поворот влево.¹ При высоте постамента, естественно, легко получаются перспективные смещения, но главный аспект все же победоносно обрисовывается. И все дело только в нем. Нет такого глупца, который думал бы, будто старые скульпторы рассчиты-



Вероккио

вали действительно только на один аспект — при этих условиях было бы излишним создавать трехмерное произведение; статуей следует наслаждаться, обходя ее кругом, но для зрителя существует пункт отдохновения, и таковым является здесь широкий боковой аспект.

В этом отношении по существу ничего не изменилось и в памятниках Медичи Джованни Болонья во Флоренции, хотя они с более строгим тектоническим чувством поставлены как раз на средней оси площади и вследствие этого равномерно окружены пространством. Фигура раскрывается в спокойных боковых аспектах, причем опасность перспективного искажения уменьшается низким постаментом. Ново однако то, что ориентировка памятников кроме бокового аспекта узаконивает также ракурс. Художник теперь определенно считается с зрителем, стоящим против всадников.

Таким образом поступил уже Микеланджело, помещая на Капитолии статую Марка Аврелия: возвышаясь посредине площади на низком постаменте, фигура, правда, позволяет удобно воспринять себя с боков, но кто всходит по широкой лестнице

¹ К сожалению, все существующие в продаже фотографии сняты неправильно: недопустимо прикрыты некоторые части и отвратительно искажен ритм ног лошади. (На прилагаемой фотографии статуя снята кота и не в ракурсе, однако с левой, а не с правой стороны). *[Примеч. переводч.]*

капитолийского холма, к тому лошадь обращена передней стороной. И аспект этот не случаен, поздне-античная фигура рассчитана на него. Следует ли уже и такие явления называть барокко? Несомненно, это начало барокко. Явственно выраженное глубинное действие площади при всех обстоятельствах привело бы к обесценению бокового аспекта всадника в пользу аспекта фронтального или полуфронтального.

Чисто барочным типом является *Великий Курфюрст* Шлютера на Длинном мосту в Берлине. Хотя он стоит под прямым углом к тротуару, но здесь вообще невозможно подойти к лошади сбоку. С любой точки статуя предстает в ракурсе, и ее прелесть как раз в том и заключается, что перед зрителем, идущим по мосту, разворачивается множество аспектов, и все они одинаково значительны. С уменьшением расстояния характер ракурса усложняется. Художник только этого и желал: перспективно сокращенная картина включает в себе больше прелести, чем картина, в которой нет ракурса. Мы не станем здесь подробно разъяснять, каким образом композиция памятника достигает этого эффекта, — достаточно сказать, что оптическое смещение форм, которое казалось примитивам неизбежным злом и которого классики по возможности избегали, здесь сознательно применялось в качестве художественного средства.

В качестве аналогичного случая можно рассматривать группу античных укротителей лошадей перед Квириналом, которые (позднее) были превращены в фонтан путем приделки к ним раковины: в связи с обелиском они представляют собою одну из характернейших картин барочного Рима. Две колоссальные фигуры широко шагающих юношей, на соотношении которых с лошадьми мы не станем здесь останавливаться, идут наискось вперед по направлению от стоящего в центре обелиска, т. е. образуют друг к другу тупой угол. Этот угол раскрывается против главного входа на площадь; самым интересным с точки зрения истории стиля является здесь то обстоятельство, что главные формы в главном аспекте видимы в ракурсе — обстоятельство тем более поразительное, что названным формам (античным статуям) присущи определенные фронтальные плоскости. Все сделано для того, чтобы эта фронтальность не бросалась в глаза и впечатление не закреплялось в одном каком-нибудь образе.

Как же так однако? Разве центральная композиция с диагонально стоящими по направлению к середине фигурами не была обыкновенным явлением уже в классическом искусстве? — Существенное различие в том, что квинтиальские укротители как раз и не составляют центральной композиции, где каждая фигура требует, чтобы ее наблюдали с особого пункта, но рассчитаны на созерцание их вместе, как одной картины.

Как в архитектуре чистая, со всех сторон видимая, постройка с центральной композицией не является барочным мотивом, так не являются им чисто центральные группировки в пластике. Барокко заинтересован в отчетливой ориентировке именно потому, что он в известной степени упраздняет ориентировку, рассчитанную на фронтальное впечатление. Прелесть преодоления плоскости ощутительна лишь при условии, что известного рода плоскость есть налицо. Фонтан Бернини с четырьмя мировыми реками выглядит неодинаково с разных сторон, он имеет передний и задний фасад, причем фигуры связаны между собой попарно, но конечно так, что за каждым углом это сочетание меняется. Плоскостное и неплоскостное сплетаются друг с другом.

Таким же образом трактованы Шлютером пленники на постаменте *Великого Курфюрста*. Кажется, будто они равномерно отделяются по диагонали от массы постаментов, в действительности же передние и задние фигуры связаны между собою, даже в буквальном смысле, именно: скованы цепями. Схема ренессансная. Согласно ее требованиям расставлены, например, фигуры фонтана Добродетели в Нюрнберге или фонтана Геркулеса в Аугсбурге. Итальянским примером может служить известный фонтан «с черепахами» Ландини в Риме: четыре расположенные по четырем осям мальчика тянутся к (приделанным позже) животным верхней раковины.

Ориентировка может быть едва намечена. Если при центральной композиции фонтана помещенный посредине обелиск сделан чуть чуть пошире, такая ориентировка уже на лицо. И точно также в группе фигур или даже в одинокой фигуре трактовка может произвольно перемещать эффект то в ту, то в другую сторону.

При плоскостных или стенных композициях приемы барокко существенно иные. Если, желая дать почувствовать глубину центральной композиции ренессанса, барокко пересекает ее пло-

скостью, то при наличии плоскостного мотива ему приходится создавать впечатление глубины, не допуская впечатления плоскостности. Этот прием применяется уже при изображении отдельной фигуры. Лежащая *Блаженная Альбертона* Бернини (67) вся вытянута в одной плоскости параллельно стене, но форма ее до такой степени расщеплена, что плоскость совершенно пропала. Каким образом преодолевается плоскостный характер стеной гробницы, было уже показано нами выше на работах того же Бернини. Великолепным примером более крупного сооружения является барочный стеной фонтан, хотя бы фонтан Треви (68). Нам даны высокая стена и глубоко лежащий перед нею бассейн. Выпяченный вперед бассейн образует первый мотив, ослабляющий ренессансное плоскостное слоение, но ударение надет на сонм форм, которые, вместе с водой, полукругом устремляются вперед от середины стены. Нептун в центральной нише уже совсем отделился от плоскости и принадлежит лучеобразно разливающемуся богатому потоку форм бассейна. Главные фигуры — морские кони — видимы в ракурсе и притом под различными углами. Зритель не должен однако думать, будто где нибудь можно найти главный аспект. Любой аспект охватывает целое и все же побуждает к непрестанной перемене наблюдательного пункта. Красота композиции заключается в ее неисчерпаемости.

Но если искать зачатков этого разрушения плоскости, то ссылка на позднего Микеланджело не должна показаться



Бернини

*Рим. Фонтан Треви*

68

неуместной. На гробнице папы Юлия Моисей так далеко выдвигается из плоскости, что зритель вынужден воспринимать его не как «рельефную» фигуру, но как со всех сторон видимую свободную фигуру, которая не исчерпывается одной плоскостью.

Тут мы подходим к общему вопросу о соотношении между фигурой и нишей. Примитивы трактуют это соотношение как неустойчивое: фигура то скрыта в нише, то выступает из нее наружу. Для классиков нормой является помещение всякой скульптуры в глубине стены. Фигура оказывается тогда не чем иным, как куском оживленной стены. Это положение дела меняется, как сказано, уже во времена Микеланджело, а для Бернини вскоре становится самоочевидным, что наполняющая нишу скульптура должна выпирать из нее. Так дело обстоит, например, с одинокими фигурами Магдалины и Иеронима в Сиенском соборе, а гробница Александра VII, не довольствуясь пространством отведенного для нее углубления в стене, пробивается вплоть до линии обрамляющих полуколонн, которые отчасти даже пересекаются ею. Конечно, большую роль тут играет погоня за атектоничностью, но невозможно все же отрицать желание освободиться от плоскости. Поэтому именно гробницу Александра не без основания можно было бы назвать втиснутой в нишу свободной гробницей.

Существует, однако, еще и другой способ преодоления плоскости, именно: переделка ниши в действительно глубокое помещение, что можно наблюдать, например, на св. Терезе Бернини. Здесь общий контур овален и раскрывается спереди — подобно треснувшему плоду смоковницы — не во всю ширину, но так, что получаются боковые пересечения. Ниша образует корпус, который кажется довольно просторным для помещенных в нем фигур, и как ни ограничены возможности, зритель все же побуждается к рассматриванию группы с различных точек. Таким же образом трактованы ниши апостолов в Латеране. Для композиции высоких алтарей принцип этот оказал неоценимую услугу.

Отсюда оставалось сделать только один шаг, и притом маленький, для того, чтобы показывать пластические фигуры за обрамляющей архитектурой, как нечто отодвинутое, далекое, освещенное особым источником света, что имеет место уже у святой Терезы. Пустое пространство включается тогда в композицию в качестве самостоятельного фактора. Такого рода впечатление производил *Константин* Бернини (внизу *Scala regia* в Ватикане): оно получается, если смотреть на эту статую с портика св. Петра сквозь замыкающую арку. Арка эта однако в настоящее время замурована, и таким образом мы можем составить себе представление о намерении Бернини лишь по малозначительной конной фигуре Карла Великого, помещенной на другой стороне.¹ И здесь существует тесная связь с архитектурой алтарей, причем именно северный барокко содержит прекрасные примеры. Сравните высокий алтарь в Вальтенбурге.

Классицизм однако быстро положил конец этому великолепию. Он принес линию, а вместе с нею — плоскость. Вся картина снова совершенно застыла. Пересечения и эффекты глубины стали рассматриваться как пустая иллюзия чувств, несоединимая с серьезностью «истинного» искусства.

АРХИТЕКТУРА

Применение к архитектуре понятий «плоскостность» и «глубинность» как будто наталкивается на затруднения. Архитектура всегда сопряжена с глубиной, и слова «плоскостная архитектура» звучат как «деревянное железо». С другой стороны: даже

¹ Аналогичный проект со стоячей фигурой Филиппа IV в портике, *S. Maria maggiore* равным образом не был осуществлен; ср. *Fraschetti, Bernini*, p. 412.

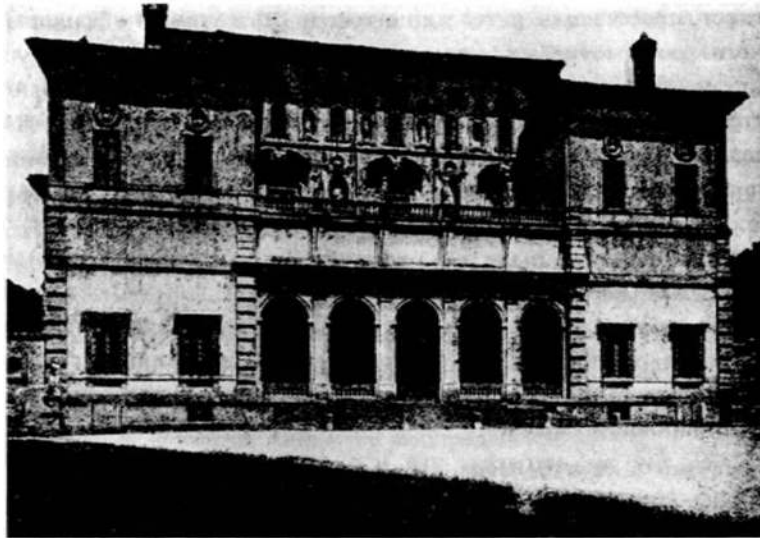
если согласиться, что архитектурное произведение, как тело, подчинено тем же условиям, что и пластическая фигура, придется все же сказать, что тектоническое сооружение, являющееся обыкновенно рамкой и фоном для пластики, никогда — даже в самой незначительной степени — не может так отрешиться от фронтальности, как это удастся барочной пластике. И все же не трудно отыскать примеры, оправдывающие наши понятия. В самом деле, если столбы портала виллы поставлены не фронтально, но обращены друг к другу, то что это, как не выходение из плоскости? Какими другими словами можно назвать превращение, испытываемое алтарем, когда чисто фронтальная конструкция все больше и больше уходит в глубину, так что в богатых барочных церквях в заключение возникают внутренние сооружения, вся прелесть которых объясняется следованием форм в глубину? И когда анализируешь планировку лестниц и террас барокко, например Испанскую лестницу в Риме, то оказывается, что — не говоря о всех других особенностях — уже одно только расхождение ступенек в разные стороны создает столь сильное впечатление пространственной глубины, что рядом с ним классически строгая прямолинейность выглядит плоскостно. Система лестниц и перил, проектированная Браманте для ватиканского двора, была бы классической противоположностью барокко. Вместо нее можно взять для сравнения с Испанской лестницей классически-прямоугольную планировку террас Пинчио в Риме. И то и другое — оформление пространства, но в одном случае плоскостное, в другом — глубинное.

Иными словами, объективная наличность трехмерных тел и пространств не содержит еще никакого указания на стиль. Классическому искусству итальянцев свойственно в совершенстве развитое чувство объемности, но ренессанс трактует объем не в том духе, что барокко. Он ищет наложения плоскостей, и всякая глубина является в нем следованием слоев, тогда как барокко намеренно избегает впечатления плоскостности, и подлинную сущность, соль явления, усматривает в глубинной перспективе.

Не следует поддаваться заблуждению также и при виде круглой постройки в «плоскостном стиле». Правда, кажется будто она действительно приглашает обойти ее кругом, но при этом все же не получается эффекта глубины, потому что со всех сторон взору открывается одинаковая картина, и хотя бы сторона, где нахо-

дится вход, была обозначена весьма отчетливо, все же отношение между передними и задними частями даже не намечается. Именно в таких случаях проявляет свое искусство барокко. Везде, когда ему приходится иметь дело с центральной формой, он заменяет отовсюду одинаковое неодинаковым, вследствие чего создается направление и намечается передний и задний план. Павильон в мюнхенском дворцовом саду уже не является чистой центральной композицией. Не редкость даже сплюснутый цилиндр. Что же касается церковной архитектуры, то тут, как правило, перед круглым куполом воздвигается фасад с угловыми башнями; при сопоставлении с ними купол отодвигается на задний план, и при каждом перемещении наблюдательного пункта зритель может читать пространственные соотношения. Бернини мыслил вполне последовательно, когда присоединил к фасада к куполу Пантеона такие башенки—пресловутые (в XIX веке снова убранные) «ослиные уши».

Далее, «плоскостность» не означает, что постройка, как тело, вовсе не должна иметь выступающих вперед частей. *Канцелляриа* или *вилла Фарнезина* являются совершенными примерами плоскостного стиля, но в первой по обоим углам есть легкие выступы (ризалиты), во второй здание — и притом с обоих фасадов — выпячивается по двум осям, и несмотря на это в обоих случаях получается впечатление плоскостных слоев. Такое впечатление не исчезло бы и при замене прямых углов контура полукругами. В какой мере барокко изменил это отношение? Он изменил его постолько, поскольку противопоставил передним частям, как нечто принципиально иное, части лежащие позади. В вилле Фарнезина чередование пилястерных площадей и окон одинаково как в средней части здания, так и на его крыльях, между тем как в палаццо Барберини или в казино виллы Боргезе (69) то и другое представляют собою совсем по разному трактованные плоскости, и зритель непременно будет сопоставлять передний и задний планы и искать особенный «пуант» архитектурной композиции в развитии, направленном в глубину. Этот мотив приобрел большое значение по преимуществу на севере. Дворцы, распланированные в форме подков, т. е. содержащие открытый парадный двор, все задуманы так, чтобы бросалось в глаза соотношение между выдвинутыми вперед флигелями и главным фасадом. Это соотношение покоится на различии расстояний, которое само по себе еще

*Рим. Вилла Боргезе*

69

яе создало бы впечатления глубины в барочном духе, и мыслимо в качестве диспозиции в любую эпоху, но благодаря особой трактовке формы приобретает напряженность в глубину.

Что касается внутренних пространств церквей, то, конечно, не барокко открыл здесь очарование глубинной перспективы. Хотя центральная постройка с полным правом может притязать на значение идеальной архитектурной формы высокого ренессанса, наряду с ней все же всегда существовали церкви с продолговатыми кораблями, и устремление движения к высокому алтарю является настолько существенным моментом этих построек, что невозможно предположить, будто оно не ощущалось. Однако, если такую церковь воспринимает в продольной перспективе живописец барокко, то упомянутое движение в глубину само по себе еще далеко не удовлетворяет его: при помощи освещения он создает более отчетливые соотношения между передним и задним планами, линии прерываются — словом, данное пространственное впечатление искусственно обостряется с расчетом на более интенсивный эффект глубины. Все это осуществлено в новой архитектуре. Вовсе не случайность, что тип итальянской барочной церкви с совершенно новым эффектом льющегося в глубину из купола яркого света раньше не встречался. Не случайность, что архитектура не пользовалась раньше мотивом выступающих вперед кулис, т. е.

мотивом пересечения, и что лишь теперь ось глубины уснащается разного рода мотивами, назначение которых не разложить корабль на отдельные пласты пространства, но сделать движение внутрь единообразным и принудительным. Ничто так не чуждо барокко, как следование замкнутых в себе участков пространства, которое можно наблюдать, например, в *S. Giustina* в Падуе, но, с другой стороны, равномерное следование стрельчатых арок готической церкви было бы также несимпатично этому стилю. Как он умел найтись в конкретном случае, об этом можно получить представление хотя бы из истории мюнхенской *Frauenkirche*, где, благодаря пристройке поперечного сооружения в среднем корабле, впервые должным образом подчеркнута прелесть глубины в барочном смысле.

Здесь тот же замысел, что и в композиции лестниц, однообразное движение которых прерывается площадками. Говорят, этот прием содействует впечатлению большего богатства; конечно, однако такие перерывы содействуют также впечатлению глубины лестницы, т. е. цезуры сообщают глубине интерес. Возьмите хотя бы *Scala regia* Бернини в Ватикане { 70 } с ее характерным освещением; значительности мотива здесь нисколько не вредит его вещественная обусловленность. То, что сделал затем тот же Бернини в нише св. Терезы, выдвинув столбы, обрамляющие пространство ниши, благодаря чему ниша всегда оказывается пересеченной ими, повторяется и в большой архитектуре. Приходят к формам капеллы и хора, вид которых, благодаря узкому входу, вне пересечения обрамлением вовсе невозможен. Последовательное развитие принципа приводит к тому, что вид на главное помещение открывается всегда сквозь обрамление переднего помещения.

То же самое чувство руководило барокко при установлении соотношения между зданием и площадью.

Где только было возможно, барочная архитектура заботилась о разбивке перед зданием площади. Совершеннейшим образцом служит площадь Бернини перед собором св. Петра. И хотя это грандиозное сооружение является единственным в мире, однако тот же замысел можно обнаружить во множестве более скромных по размерам площадей. Существенным моментом является то, что постройка и площадь ставятся в необходимое отношение и одна без другой ни в коем случае не могут быть восприняты.

А так как площадь трактуется как площадь перед зданием, то это отношение естественно является глубинным отношением.

Благодаря берниниевой площади с колоннадой собор св. Петра с самого начала является взору, как нечто отодвинутое в глубину; колоннада служит обрамляющей кулисой, она намечает передний план, и трактованное таким образом пространство продолжает ощущаться и в тот момент, когда оно осталось позади, и видишь один только фасад.

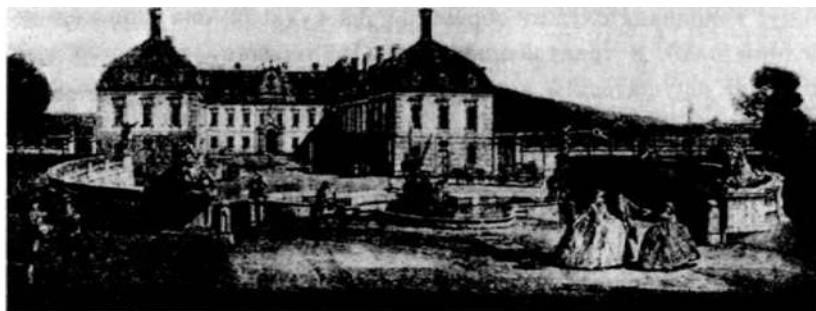
Площадь ренессанса, например, прекрасная *Piazza della Sa. Annunziata* во Флоренции, не может породить такого впечатления. Хотя она отчетливо задумана как единство и, скорее глубокая, чем широкая, примыкает к церкви, пространственное соотношение остается каким то неопределенным.

Глубинное искусство никогда не довольствуется чисто фронтальным аспектом. Идет ли речь о зданиях или о внутренних помещениях, оно всегда побуждает зрителя посмотреть сбоку.

Конечно, глазу никогда нельзя было возбранить рассматривать также и классическую архитектуру под некоторым углом, однако классическая архитектура не требует этого. Если даже подобный боковой аспект привлекательнее, то его привлекательность не является внутренне-подготовленной, и всегда будет чувствоваться, что прямой фронтальный аспект наиболее соответствует природе вещи. Напротив, барочная постройка, даже когда не может быть никакого сомнения, куда направлен ее фасад, постоянно содержит в себе какое то побуждение к движению. Она с самого начала рассчитана на чередование сменяющихся картин; это происходит оттого, что красота не заключена больше в чисто плани-



Рим. *Scala regia*



Каналетто

71

метрических ценностях, глубинные же мотивы раскрываются вполне лишь при перемещении зрителя.

Такая композиция, как церковь Карла Борromeуса в Вене с двумя свободно стоящими колоннами перед фасадом, выглядит всего хуже с лицевой стороны. Не подлежит сомнению, что она была рассчитана на пересечение купола колоннами, которое получается лишь при рассматривании под некоторым углом, при чем конфигурация с каждым шагом делается иной.

Таков же смысл тех угловых башен, которые, будучи низко поставлены, обыкновенно прикрывают сбоку купол круглых церквей. Вспомните *S. Agnese* в Риме (29-а), которая—при ограниченном пространстве — дает проходящему по *Piazza Navona* зрителю множество восхитительных картин. Напротив, чинквеченгистская пара башен *S. Biagio* в Монтепульчиано явно еще не была рассчитана на этот (живописно-картинный) эффект.

Водружение обелиска на площади св. Петра в Риме тоже является барочным замыслом. Хотя этот обелиск прежде всего отмечает центр площади, но он имеет также отношение к оси церкви. В самом деле, естественно предположить, что игла вообще останется невидимой, если будет совпадать с серединой церковного фасада. Это доказывает, что фронтальный аспект не считался больше нормальным. Но убедительнее следующее рассуждение: открытая в настоящее время входная часть площади с колоннадой тоже должна была по плану Бернини быть закры-

той, по крайней мере отчасти, помещенной посередине постройкой, которая оставляла бы по обеим сторонам широкие проходы. Эти проходы были бы однако расположены наискось к фасаду собора, г. е. зритель непременно воспринимал бы прежде всего боковой аспект. Сравните подъезды к дворцам, например к нимфенбургскому дворцу: они помещаются сбоку; по главной оси расположен каскад. И здесь архитектурная живопись дает параллельные примеры {71).

Барокко не хочет, чтобы архитектурное тело закреплялось в определенных аспектах. Притуплением углов он достигает косых плоскостей, которые увлекают глаз дальше. Будем ли мы рассматривать передний или боковой фасад, картина всегда будет заключать в себе перспективно сокращенные части. Весьма часто этот принцип проводится в мебели: прямоугольный шкаф с замкнутой передней стороной снабжается скошенными углами, которые участвуют во впечатлении, производимом им спереди; сундук с ограниченной декорацией передней и боковых сторон, принимая форму современного комода, становится телом, в котором углы тотчас же превращаются в самостоятельные, диагонально направленные плоскости, — и если представляется само собой разумеющимся, что столик у стены или столик под зеркалом смотрят прямо, и только прямо, то теперь всюду наблюдается сочетание фронтального расположения с диагональным: ножки поворачиваются под углом в 45° . В тех случаях, когда форма связывается с человеческой фигурой, можно сказать буквально: стол смотрит уже не вперед, но по диагоналям, однако существенным моментом является при этом не диагональность сама по себе, но ее сочетание с фронтальностью: то, что к телу ниоткуда нельзя подойти вплотную, или — повторяя прежнее выражение — то, что тело не закрепляется в определенных аспектах.

Скашивание углов и снабжение их фигурой само по себе еще не является признаком барокко. Но если косая и фронтальная плоскость сочетаются в один мотив, то мы стоим на барочной почве.

То, что имеет силу по отношению к мебели, приложимо также, хотя и не в такой степени, к архитектуре. Не следует забывать, что мебель всегда сочетается с направляющей стеной комнаты, постройка же сама должна создавать направление.

Расположение ступенек Испанской лестницы является пространственно неопределенным, поскольку с самого начала им присущ легкий излом, так что они глядят в бок, а затем несколько раз меняют направление, но и это все же возможно только потому, что позиция лестницы определяется ее окружением.

Часто скашиваются углы церковных башен, но башня является только частью целого; косое же расположение всего корпуса, например, корпуса дворцов, можно наблюдать редко, даже в тех случаях, когда линия фасада абсолютно фиксирована.

Случаи, когда подпорки оконных покрытий или колонны по бокам портала изменяют естественное фронтальное положение, поворачиваясь друг к другу или отворачиваясь друг от друга, а также случаи, когда вся стена изламывается, а колонны и балки размещаются под различными углами, — такие случаи тоже очень типичны и должны вытекать из основного принципа, но все же даже в барокко они являются исключительными и поражают нас.

Плоскостная декорация тоже преобразуется барокко в декорацию глубинную.

Классическое искусство чувствует красоту плоскости и наслаждается декорацией, которая во всех своих частях остается плоскостной, будь это заполняющая плоскость орнамента или же простое разделение плоскости.

Потолок Сикстинской капеллы Микеланджело, при всей своей пластической рельефности, является все же планиметрической декорацией; потолок галлерей Фарнезе работы Карраччи, напротив, не исчерпывается чисто плоскостными качествами; плоскостность сама по себе имеет мало значения: она становится интересной лишь благодаря помещению одних форм за другими. Появляется мотив покрытия и пересечения, а вместе с ним прелесть глубинности.

Живописи на сводах уже и раньше случалось пробивать дыру в потолке, но последняя бывала тогда именно дырой в плоскости, сомкнутой всюду в других местах; для барочной же живописи на сводах характерно именно то, что она создает прелесть следования одного предмета за другим при помощи иллюзии разверстых глубоких пространств. Корреджо первый почувал здесь красоту в момент расцвета высокого ренессанса, однако лишь барокко вывел надлежащие следствия из этого прозрения.

Для классического чувства стена расчленяется на площади различной высоты и ширины; они образуют гармонию на основе чисто плоскостной рядоположности. Если сюда привходит удаление в глубину, интерес тотчас перемещается, те же самые площади приобретают другое значение. Плоскостные пропорции не делаются безразличными, но по сравнению с движением выдвинутых вперед и удаленных в глубину частей не могут больше претендовать на главную роль в зрительном впечатлении.

Для барокко стенная декорация без глубины лишена всякой привлекательности. Сказанное нами в главе о живописном движении может быть применено и к глубинности. Элемент глубины не может быть вполне устранен из живописного впечатления красочных пятен. Кто бы ни был автор перестройки в XVIII веке старого мюнхенского *Grottenhof*— Кювиле или другой художник, — архитектору казалось необходимым выдвинуть средний ризалит, чтобы плоскость перестала быть мертвой.

Классическая архитектура тоже знала ризалиты и иногда пользовалась ими. Угловые ризалиты *Cancel/aria*, (114) являются выступами, которые можно представлять себе и отделенными от главной плоскости, что же касается фасада мюнхенского *Grottenhof* то зритель недоумевал бы, как следует сделать разрез. Ризалит коренится в плоскости, от которой он не может быть отделен без смертельного повреждения тела. Так следует понимать выступающую вперед среднюю часть *Palazzo Barberini*, но еще более типичным по своей неожиданности является знаменитый фасад с пилястрами *Palazzo Odescalchi*(115) в Риме, который несколько выдвинут вперед по сравнению с нерасчлененными крыльями. Действительная мера глубины не имеет здесь никакого значения. Трактровка средней части здания и крыльев такова, что впечатление плоскости совершенно подчинено господствующему мотиву глубины. Скромные частные дома той эпохи тоже умели разрушать чисто плоскостное впечатление от стены при помощи самых незначительных выступов — вплоть до 1800 г., когда появилось новое поколение, которое снова безоговорочно высказывается в пользу плоскости и отрицает всякую прелесть, проистекающую от оживления простых тектонических отношений видимостью движения, как это уже было изложено в главе о живописности.

Одновременно появляется абсолютно плоскостная орнаментика в стиле ампир, которая сменяет декоративное искусство рококо, таящее в себе столько очарования глубины. Широкое использование новым стилем античных форм имеет мало значения по сравнению с тем основным фактом, что формы эти вновь провозгласили красоту плоскости, — ту самую красоту плоскости, которая была уже однажды воплощена ренессансом, но должна была уступить все более растущему влечению к глубинным впечатлениям.

Пусть характерное для чинквеченто заполнение пилястр превосходит силой рельефа и богатством оттенков более жидкий и прозрачный рисунок кватроченто: широкой противоположности стилей здесь еще нет. Она появляется лишь в тот момент, когда впечатление плоскостности исчезло. Но мы не в праве говорить о повреждении искусства. Допустим даже, что качество декоративного ощущения стояло раньше на более высоком уровне: принципиально возможна и другая точка зрения. И кого не способен радовать патетический барокко, тому все же дает достаточное удовлетворение грация северного рококо.

Особенно поучительными являются кованые садовые и церковные решетки, надмогильные кресты, вывески на гостиницах, где художники пытались рассматривать плоские образцы как предел совершенства и где все же разнообразными средствами была осуществлена красота, лежащая вне рамок чистой плоскостности. Чем больше блеска было достигнуто в таких произведениях, тем поразительнее контраст нового классицизма, который и здесь решительно утверждает господство плоскости, а вместе с нею и линии, как если бы все другие возможности были немислимы.

III. ЗАМКНУТАЯ И ОТКРЫТАЯ ФОРМА

(ТЕКТЕНИЧНОСТЬ И АТЕКТЕНИЧНОСТЬ)

ЖИВОПИСЬ

1. Общие замечания

КАЖДОЕ художественное произведение оформлено, представляет собой организм. Существеннейшим его признаком является присущий ему характер необходимости: в нем ничто не может быть изменено или смещено, но все должно быть таким, как оно есть.

Однако, если в этом качественном смысле о пейзаже Рейсдаля можно сказать, что он является таким же абсолютно законченным, как и любая композиция Рафаэля, то все же характер необходимости в обоих случаях имеет различную основу: в итальянском чинквеченто достиг своего высшего расцвета тектонический стиль, в XVII же столетии в голландской живописи единственной возможной формой изображения для Рейсдаля был свободный атектонический стиль.

Было бы желательно, чтобы существовало специальное слово, которое бы позволяло ясно отличать законченную в качественном смысле композицию от произведения, построенного согласно правилам тектонического изобразительного стиля, каким мы его знаем в XVI веке в противоположность атектоническому стилю XVII века. Несмотря на нежелательную двусмысленность, заключающуюся в понятиях «замкнутая» и «открытая» форма, мы все же поставили в заглавии именно эти понятия, потому что при своей общности они лучше означают явление, чем понятия «тектоничность» и «атектоничность», а с другой стороны—они определеннее, чем такие почти синонимы их, как «строгость» и «свобода», «правильность» и «неправильность» и т. п.

«Замкнутым» мы называем изображение, которое с помощью большего или меньшего количества тектонических средств пре-

вращает картину в явление, ограниченное в себе самом, во всех своих частях объясняющееся собою самим, тогда как стиль открытой формы, наоборот, всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только и обуславливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле.

Может быть ктонибудь возразит: тектонический стиль всегда является торжественным стилем, и к нему будут обращаться во всех тех случаях, когда желательно создать впечатление величественности. На это мы скажем: впечатление торжественности легко сочетается и с явно открытой формой; факт же, о котором здесь идет речь, заключается в том, что XVII век даже при намерении создать родственное настроение не мог больше вернуться к формам чинквеченто.

Вообще говоря, при попытке осмыслить понятие замкнутой формы, мы вправе принимать в расчет не только высшие достижения строгой формы, вроде *Афинской школы* или Сикстинской *Мадонны*. Не следует забывать, что такие композиции и в пределах своей эпохи представляют исключительно строгий тектонический тип, и что наряду с ними всегда существует более свободная форма, без геометрического остова, которая с таким же правом может рассматриваться как «замкнутая форма» в нашем смысле; примерами могут служить *Чудесный Улов* Рафаэля или *Рождество Марии* Андреа дель Сарто во Флоренции. Понятие нужно понимать широко, так широко, чтобы под него можно было подвести также и северные картины, которые уже в XVI веке охотно склоняются к свободной форме и все же в целом весьма явственно отличаются от стиля последующего столетия. И если, например, Дюрер в своей *Меланхолии* желал, в интересах настроения, намеренно избежать впечатления замкнутой формы, то даже здесь родство с современными ему произведениями оказывается более значительным, чем родство с произведениями в стиле открытой формы.

Свойство, присущее всем картинам XVI века: вертикальное и горизонтальное направления на них не только имеют место, но им принадлежит господствующая роль. XVII век избегает отчетливо выражать эти элементарные противоположности. Они теряют тектоническую силу даже в тех случаях, когда фактически проступают во всей своей чистоте.

Части картины располагаются в XVI веке около средней оси или же, где ее нет, таким образом, чтобы между половинами картины существовало совершенное равновесие, которое хотя и не всегда поддается точному определению, все же очень явственно чувствуется при сопоставлении с более свободным распределением частей на картинах XVII века. Здесь та же противоположность, которая обозначается в механике терминами устойчивое и неустойчивое равновесие. Что же касается проведения средней оси, то изобразительное искусство барокко питает к ней самое решительное отвращение. Чистая симметрия исчезает или же делается незаметной при помощи всякого рода нарушений равновесия.

При заполнении картины для XVI века было естественно придерживаться данной плоскости. Хотя художник и не задается целью достигнуть с помощью этого приема определенного выражения, все же содержание распределяется в пределах площади картины таким образом, что кажется, будто оно определено ею. Края и углы картины ощущаются как нечто обязательное и находят отзвук в композиции. В XVII веке заполнение отрешается от рамы. Делается все для того, чтобы избежать впечатления, будто данная композиция придумана специально для данной плоскости. Хотя скрытое соответствие, естественно, продолжает давать себя знать, целое все больше стремится к тому, чтобы выглядеть как случайный отрезок видимого мира.

Уже излюбленное барокко диагональное направление расширяет тектонику картины, поскольку оно отрицает или, по крайней мере, затемняет прямоугольность сцены. Но стремление к незамкнутому, случайному, приводит затем к тому, что и так называемые «чистые» аспекты фасада, как такового, и профиля, как такового, исчезают. Классическое искусство любило их элементарную силу и охотно противопоставляло друг другу; искусство барокко не дает предметам закрепляться в их основных аспектах. Если эти аспекты иногда изображаются, они производят впечатление скорее чего-то случайного, чем преднамеренного. Ударение больше не падает на них.

В конечном же итоге все явственнее обнаруживается тенденция к тому, чтобы картина перестала выглядеть как самодовлеющий кусочек мира, но казалась преходящим зрелищем, которое радует зрителя именно тем, что приобщает его к жизни мгновения. В конечном счете важны не вертикальное и горизонтальное

направления, не фасад и профиль, тектоника и атектоника, но то, выглядят ли намеренно фигура и целая картина как зрительные ценности или нет. Характерное для XVII века искание преходящего мгновения в концепции картины гоже является одним из признаков «открытой формы».

2. Главные мотивы

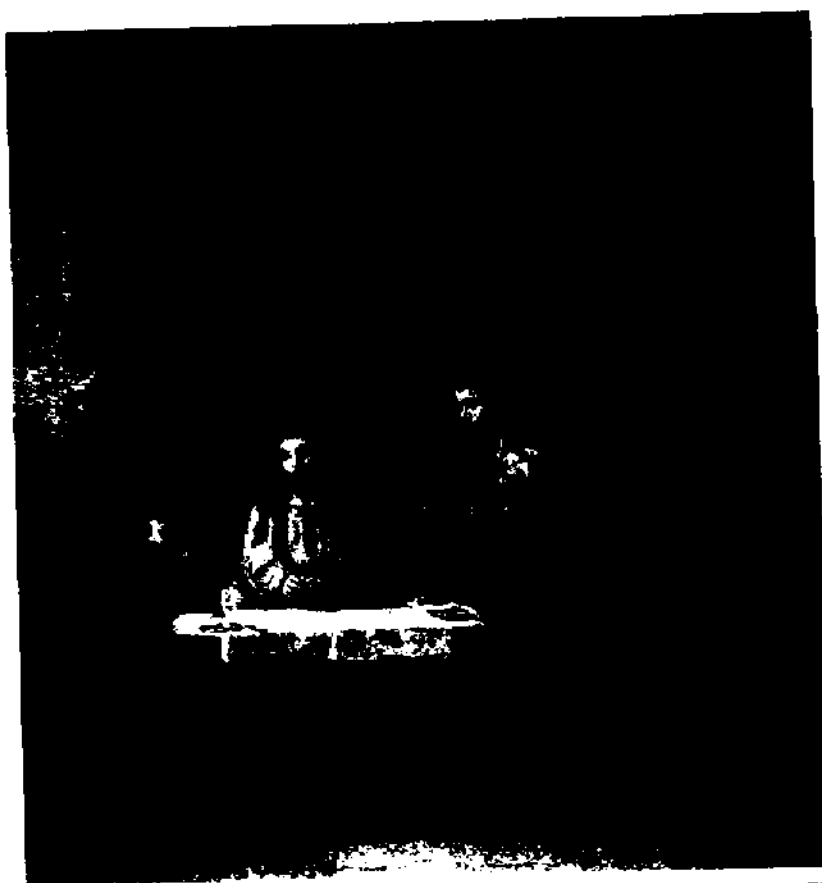
Попытаемся разложить эти руководящие понятия на составные их элементы.

1. Классическое искусство есть искусство отчетливо выраженных горизонталей и вертикалей. Наглядность этих моментов доводится до высшей ясности и остроты. Идет ли речь о портрете или о фигуре, о жанровой сцене или о пейзаже, в картине всегда господствует противоположность отвесных и горизонтальных направлений. Чистая первичная форма является мерилем всех отклонений.

В противоположность этому, барокко склонен если и не вовсе вытеснить названные моменты, то все же затушевывать их противоположность. Слишком ясное просвечивание тектонического остова ощущается им как окаменение и как противоречие идее живой действительности.

Доклассическое столетие было бессознательно тектонической эпохой. Всюду чувствуется сетка вертикальных и горизонтальных линий, но кватроченто всячески стремилось освободиться от этой петли. Замечательно, как мало склонны были примитивы делать четкими основные направления. Даже там, где отвесные линии совершенно отчетливы, на них не падает ударение.

Если мы приписываем XVI веку острое чувство тектоники, то отсюда не следует, что каждая фигура должна, как говорится, проглотить аршин, но в картине в общем доминирует вертикальность, и столь же отчетливо выражено противоположное направление. Оба эти направления весьма ощутительны, им принадлежит решающее значение, даже если речь идет не о крайнем случае, когда изображено их пересечение под прямым углом. Для чинквечентистов весьма типична неизменная схема группировки наклоненных под различными углами голов; впоследствии же отношение становится все более атектоничным и не поддается измерению.



Рембрандт

Таким образом, нельзя утверждать, будто классическое искусство пользуется исключительно фронтальным и профильным аспектами в их чистом виде, но они предполагаются всегда и служат для чувства нормой. Важно не то, как велик был процент изображений *en face* в портретах XVI века, но то, что такое изображение Гольбейн мог считать вполне естественным, Рубенсу же оно казалось неестественным.

Это изгнание геометрии, конечно, меняет явление во всех отношениях. Для классического Грюневальда световой ореол, окружающий воскресающего Христа, само собой разумеется, был кругом, Рембрандт же, при аналогичном намерении создать впечатление торжественности, не мог бы пользоваться этой формой из опасения показаться архаическим. Живая красота присуща отныне не ограниченной, но неограниченной форме.

То же самое можно сказать относительно эволюции красочной гармонии. Чистые красочные контрасты появляются одновременно с чистыми контрастами направлений. XV век еще не знает их. Дополнительные краски, взаимно усиливающие друг друга и дающие картине прочную колористическую основу, вырабатываются лишь постепенно, параллельно процессу закрепления тектонической линейной схемы. С началом барокко и здесь сила непосредственных контрастов падает. Чистые красочные контрасты, конечно, встречаются, но картина на них не строится.

2. Симметрия и в XVI веке не была всеобщей композиционной формой, однако к ней прибегали очень часто; в тех же случаях, когда она не дана в осязательной форме, ее всегда заменяет ясно выраженное равновесие половин картины. XVII век превратил это устойчивое отношение равновесия в отношение неустойчивое, половины картины утрачивают сходство, и чистая симметрия ощущается барокко, как нечто естественное, лишь в пределах узкой области архитектурной формы, тогда как живопись совершенно преодолевает ее.

Где речь идет о симметрии, там имеют в виду прежде всего торжественность впечатления; к симметрии стремятся при всякой попытке дать более монументальную композицию, для будничного же настроения она нежелательна. Несомненно, что в качестве выразительного мотива она всегда понималась в этом смысле, но эпоха все же вносит некоторое различие. XVI век решался подчинять симметрии даже сцену свободного движения, не опа-



Рафаэль

73

саясь произвести впечатление мертвенности; XVII век дает симметрическое расположение, лишь когда оно реально налично. Важно, однако, что и в этом случае картина остается атектонической.

Оторвавшись от общего с архитектурой основания, живопись воплощает симметрию не саму по себе, но изображает ее только как видимую и, в зависимости от угла зрения, в большей или меньшей степени смещенную. Симметрические соотношения изображаются неоднократно, однако сами картины не строятся вследствие этого симметрично. Так, например, в алтаре *fidefonso* Рубенса (Вена) святые женщины группируются по двое около Марии, но вся сцена видима в ракурсе, и вследствие этого симметрическое само по себе расположение кажется глазу несимметричным.

Рембрандт на *Вечере в Эммаусе* (Лувр; см. рис. 72) не пожелал обойтись без симметрии, и Христос сидит у него как раз посередине большой ниши в задней стене, но ось ниши не совпадает с осью картины, которая направо шире, чем налево.

Как резко восстает дух времени против чистой симметричности, очень хорошо можно видеть на добавлениях к картинам уравновешенного стиля, которые любил давать барокко для сообщения этим картинам большей жизненности. Примеры таких доба-

Рельефная копия *Disputa* Рафаэля

74

влений встречаются в галереях¹ сплошь и рядом. Мы воспроизводим здесь еще более замечательную барочную рельефную копию *Disputa* Рафаэля (74), на которой копиист просто изобразил одну половину короче другой, несмотря на то, что жизненность классической композиции проистекает, повидимому, как раз от абсолютного равенства частей.

И здесь чинквеченто не могло перенять схему от своих предшественников в качестве готового наследия. Строгая законосообразность не есть свойство примитивного искусства — она присуща только искусству классическому. В кватроченто она применяется очень нерешительно, а где имеет место, впечатление, производимое ею, недостаточно сильно. Есть симметрия и симметрия.

Лишь в *Тайной Вечере* Лионардо форма симметрии действительно стала живой вследствие изоляции средней фигуры и одинаковой трактовки боковых групп. Более ранние художники вообще не делали Христа центральной фигурой, а если и делали, то эта центральность не подчеркивалась. То же самое наблюдается и на севере. В Лувенской *Тайной Вечере* Дирка Боутса Христос, правда, сидит посредине, и середина стола является

¹ Ср. Мюнхенская Пинакотека, 169: Гемессен, *Меняла* (1536) с прибавленной в XVII веке большой фигурой Христа.

также серединой картины, но композиция лишена тектонической силы.

В других же случаях к чистой симметрии вообще не стремятся. *Primavera* Боттичелли только кажется симметричной картиной — центральная фигура стоит не посередине; то же можно сказать и о *Поклонении волхвов* Роже ван дер Вейдена (Мюнхен). Существуют промежуточные формы, которые на подобие позднейшей явно выраженной асимметрии должны были создавать впечатление живого движения.

Отношение равновесия ощутительнее, чем прежде, также и в тех композициях XVI века, где середина картины не разработана. Кажется, что может быть проще и естественнее для примитивного чувства, чем изображение рядом двух равноценных фигур, и все же такие картины, как *Чета менял* Массейса (Лувр), не имеют параллелей в архаическом искусстве. *Мария со св. Бернардом* Мастера жизни Марии (Кельн) показывает, в чем здесь различие: для классического вкуса в ней всегда остается что-то неуравновешенное.

Барокко же сознательно подчеркивает одну сторону и создает таким образом отношение неустойчивого равновесия, — совершенная неуравновешенность недопустима в искусстве. Сравните двойные портреты у Ван-Дейка с аналогичными картинами Гольбейна или Рафаэля. Равноценность обеих фигур всегда устранена, часто с помощью еле ощутимых средств. Так же дело обстоит и в тех случаях, когда картина является не портретом, но изображением хотя бы двух святых, как *Два Иоанна* Ван-Дейка (Берлин).

Всякое пространственное направление сопровождается в XVI веке другим — уравнивающим — направлением, всякое световое пятно, всякая краска дополняются соответствующими противоположностями. Барокко предпочитает преобладание одного какого-нибудь направления. А краска и свет распределяется им таким образом, что в результате создается впечатление не насыщенности, а напряжения.

И классическое искусство допускает изображение на картине движения в косом направлении. Но если Рафаэль в *Илиодоре* изображает с одной стороны картины движение в глубину по косой линии, то на другой ее стороне он дает такое же косое движение из глубины. Напротив, мотивом позднейшего искусства ста-

новится одностороннее движение. Соответственно требованиям нарушенного равновесия перемещаются также световые ударения. Классическую картину можно узнать издали по равномерному распределению на плоскости световых пятен, по тому, например, как освещение головы на портрете уравнивается освещением руки. У барокко расчет другой. Не вызывая впечатления расстройств, он освещает одну лишь сторону картины, внося в нее таким образом живое напряжение. Различные способы насыщенного распределения света и тени кажутся ему чем то мертвым. Картина спокойно текущей реки с видом Дордрехта фан Гойена (Амстердам), где наиболее ярко освещен самый край, содержит такое распределение света, которое было недоступно XVI веку даже в тех случаях, когда он пытался выразить крайнее возбуждение.

Примерами нарушенного равновесия колорита могут служить хотя бы *Андромеда* Рубенса (Берлин), где сверкающая масса кармина—сброшенный плащ—асимметрично подчеркнута в нижнем правом углу, или *Купающаяся Сусанна* Рембрандта (Берлин) с издали бросающимся в глаза вишневым платьем, у самого края картины направо: эксцентрическое распределение колорита здесь можно почти осязать. Но и на менее резких примерах видно, что барокко тщательно избегает создавать характерное для классического искусства впечатление полноты и покоя.

3. В тектоническом стиле заполнение картины определяется ее площадью, в атектоническом — отношение между площадью и заполнением кажется случайным.

Какова бы ни была площадь картины: прямоугольная или круглая, — в классическую эпоху всегда руководились правилом делать данные условия законом для собственной воли, т. е. придавать целому такой вид, как если бы данное заполнение существовало именно для данной рамы, и наоборот. Параллельные линии способствуют впечатлению законченности и прикрепляют фигуры к краям. Что бы ни изображали эти линии: деревья на фоне портрета или архитектурные формы — портрет, во всяком случае, кажется теперь гораздо теснее связанным с данной плоскостью, чем он был связан с нею раньше, когда эти отношения ощущались очень слабо. Нетрудно убедиться, что при изображении распятия схема креста тоже содействует стабильности фигуры в пределах пространства картины. Всякий пейзаж имеет тен-

денцию прикрепляться к краям при помощи отдельных деревьев. По сравнению с примитивами, горизонтальные и вертикальные линии широких далей Патенира, в какой то степени родственные тектонике рамы, производят на зрителя совсем новое впечатление.

Напротив, даже столь тщательно построенные пейзажи Рейсдаля определяются главным образом стремлением освободить картину от власти рамы: она не должна выглядеть так, точно она получает свой закон от рамы. Картина отрешается от тектонической связи или, по крайней мере, низводит ее до значения чего то скрыто действующего. Деревья попрежнему растут вверх, но художник старается сделать незаметным созвучие их с вертикальными линиями рамы. До какой степени утратила соприкосновение с линиями рамы *Дорога в Миддель Гарнис* Гоббеми!

Если в старом искусстве такую большую роль играют архитектурные принципы, то и в сфере своих форм искусство это владело материалом, родственным тектонически разработанной плоскости. Хотя барокко не отказался от архитектуры, однако он охотно разрушает ее серьезность при помощи драпировок или чего нибудь подобного: отвесная линия колонны не должна вступать в соотношение с отвесными линиями рамы.

Так же дело обстоит и с человеческой фигурой. И ее тектоническая схема по возможности прикрывается. Резко порывающие с традицией картины переходного периода, вроде *Трех граций* Тинторетто во дворце Дожей, где фигуры прихотливо разбросаны в прямоугольнике картины, как бы напрашиваются на оценку с этой точки зрения!

С проблемой признания или отрицания рамы связывается, далее, другая проблема: уместается ли мотив целиком в пределах рамы или же, напротив, пересекается ею. И барокко не может игнорировать естественного требования полной видимости изображаемого, но он избегает слишком явных совпадений между площадью картины и вещью. Нужно различать: и классическое искусство, конечно, не обходилось без пересечения краев изображаемого, но все же классическая картина производит целостное впечатление, потому что она дает зрителю ответ на все существенное, и пересечения касаются лишь предметов, лишенных какого бы то ни было удара. Позднейшие художники стремятся создать иллюзию насильственного пересечения, но в действительности и они не жертвуют ничем существенным (в про-

тивном случае картина всегда производила бы неприятное впечатление.

В гравюре Дюрера *Иероним* помещение не ограничено справа, на картине можно наблюдать несколько несущественных пересечений, но вся она кажется совершенно замкнутой: мы видим обрамляющий боковой столб слева, обрамляющую потолочную балку сверху и ступеньку спереди, идущую параллельно нижнему



Янссенс

75

краю кратины; два животных занимают всю ширину сцены, и в верхнем правом углу висит видимая целиком тыква, заполняющая и замыкающая картину. Сравните теперь эту гравюру с интерьером Питера Янсенса (75) в мюнхенской Пинакотеке: аспект совсем родственный и так же оставлена открытой одна сторона. Но вся картина перестроена актектонически. Не хватает потолочной балки, совпадающей с краем картины и сцены: потолок остается частью пересеченным. Не хватает бокового столба: не весь угол открыт взору, и с другой стороны помещается резко пересеченный краем картины стул с положенным на нем платьем. Вместо подвешенной тыквы мы видим в углу картины половину окна, а вместо — заметим мимоходом — спокойных параллелей двух животных, на переднем плане здесь валяется пара беспорядочно брошенных туфель. Однако, несмотря на все пересечения и несовпадения, картина не производит впечатления незамкнутой. То, что кажется лишь случайно отгороженным, на самом деле есть нечто во всех отношениях самодовлеющее.

4. Если на *Тайной Вечере* Леонардо Христос восседает в качестве подчеркнутой центральной фигуры между симметрично расположенными боковыми группами, то это пример тектонического распределения, о котором была уже речь выше. Но иным и новым является то обстоятельство, что этот Христос одновременно согласован с изображенными на картине архитектурными формами: он не только сидит посередине комнаты, но его фигура точно совпадает со светлым пятном центральной двери; от этого впечатление усиливается: Христос предстает нам как бы в ореоле. Такое подчеркивание фигур окружением было, разумеется, столь же желательно и для барокко — нежелательными ему казались лишь преднамеренность и неприкровенность совпадения форм.

Мотив Леонардо не представляет собой чего либо исключительного. В одном из своих важнейших произведений — *Афинской школе* — его повторил Рафаэль. Все же он не означает даже для итальянского высокого ренессанса чего то непреложного. Более свободные размещения были не только позволительны, но они даже преобладают. Для нас важно лишь то, что такая диспозиция вообще была возможной, тогда как позже она больше невозможна. Доказательством служит Рубенс — этот типичный представитель италянизирующего северного барокко. Он отодвигает важнейшие фигуры в сторону, и такое расхождение осей ощущается теперь не как нарушение строгой формы, как в XVI веке, но просто как нечто естественное. Другая композиция показалась бы невыносимой, «сделанной» (ср. *Встречу Авраама и Мельхиседека*; рис. 36).

У позднего Рембрандта часто можно видеть попытку воспользоваться достижениями итальянского классицизма в области монументальности. Однако, хотя его *Христос в Эммаусе* сидит как раз в центре ниши, все же чистого созвучия между нишей и фигурой нет: пространство, в которое погружена фигура, слишком велико. И если в другом случае — в большом продолговатом *Ессе homo* (офорт; см. рис. 54) — Рембрандт, явно следуя итальянскому образцу, изображает симметричную архитектуру, в мощном дыхании которой движутся маленькие фигуры, то опять таки самое интересное здесь то, что, вопреки всей монументальности, он умеет сообщить этой тектонической композиции впечатление случайности.

5. Резюмирующим понятием тектонического стиля следует считать планомерность, которая лишь отчасти сводится к геометрической правильности; скорее можно сказать, что она создает впечатление общей закономерной связанности, отчетливо выраженной освещением, манерой проведения линий, перспективой и т. д. Атектонический стиль не есть нечто свободное от всяких правил, но порядок, лежащий в его основе, кажется настолько чуждым строгости, что с полным правом можно говорить о противоположности закона и свободы.

Что касается манеры проведения линий, то противоположность рисунка Дюрера и рисунка Рембрандта была описана уже раньше; однако правильность штриховки первого и с трудом определимый ритм линий второго все же не могут быть выведены непосредственно из понятий линейности и живописности; явление необходимо рассмотреть еще раз с точки зрения тектонического и атектонического стиля. Если в живописном стиле древесная листва изображается при помощи пятен, а не точно очерченных форм, то эта особенность объясняется, конечно, противоположностью линейности и живописности. Однако пятно само по себе еще не все: в распределении пятен господствует совсем другой, более свободный ритм, чем в классических линейных рисунках деревьев, где художник никогда не нарушает впечатления связанной закономерности.

Когда Мабузе пишет на своей *Дане* 1527 г. (Мюнхен) золотой дождь, то это тектонически стилизованный дождь, в котором не только отдельные капли являются прямыми черточками, но и целое подчинено строгому порядку. Хотя в результате и не получается геометрических фигур, явлению все же присущ совсем не тот характер, какой свойствен всякому барочному изображению падающих капель. Сравните хотя бы льющуюся из переполненной раковины воду на картине Рубенса *Диана и нимфы, постигнутые врасплох сатирами* (Берлин).

Так, световым бликам на портретах Веласкеса не только присущи расплывчатые очертания живописного стиля, но блики эти ведут еще какую то свою игру, носящую более непринужденный характер, чем любое распределение освещения классической эпохи. Эта игра подчинена, правда, известным законам, так как в противном случае картина была бы лишена всякого ритма, но закономерность барокко есть закономерность совсем особого рода.



Фан Орли

76

Этот же анализ можно приложить и к другим сторонам картины. Пространственность классического искусства, как мы знаем, носит ступенчатый характер, причем эта ступенчатость закономерна. «Хотя предметы, расположенные перед глазами», говорит Лионардо,¹ «в своем постепенном следовании друг за другом образуют непрерывную связь, касаясь один другого, я все же установлю свой порядок (расстояний) от 10 до 20 локтей, как музыкант устанавливает небольшие расстояния (интервалы) между тонами, несмотря на то, что все они собственно

сливаются в единство». Точная мера, указываемая Лионардо, не является обязательной, однако следование плоскостным слоям даже в северных картинах XVI века подчинено ясно ощутимому закону. Напротив, мотив вроде изображения переднего плана в крупных размерах стал возможным только потому, что художники перестали видеть красоту в равномерности, но зато приобрели способность наслаждаться прелестью причудливого ритма. Разумеется, и в этом случае соблюдается известная правильность, т. е. в основе построения картины лежит известный закон, но он не бросается в глаза, и поэтому порядок на картине кажется свободным.

Стиль замкнутой формы есть архитектурный стиль. Он строит, как строит природа, и ищет в природе то, что ему родственно. Влечение к изначальным направлениям: вертикальному и горизонтальному, связывается с потребностью в границе, порядке, законе. Никогда симметрия человеческой фигуры не чувствовалась сильнее, никогда противоположность горизонтальных и вертикальных направлений и законченная пропорциональность не ощущались острее, чем тогда. Всюду стиль стремится изобразить незыблемые, пребывающие элементы

¹ L i o n a r d o, Traktat von der Malerei, ed. Ludwig. 31 (34).

формы. Природа есть космос, а красота — открывшийся взору художника закон.¹

Для атсктонического стиля интерес к архитектурности и внутренней замкнутости отступает на второй план. Картина перестает быть архитектурой. В изображении фигуры архитектурные моменты играют второстепенную роль. Самым существенным в форме является не схема, но дыхание, расплавляющее окаменелость и сообщающее всей картине движение. Классический стиль создает ценности бытия, барокко — ценности изменения. Там красота заключена в ограниченном, здесь — в безграничном.

Мы снова касаемся понятий, позволяющих усмотреть в художественных категориях различное мирозерцание.

3. Анализ со стороны содержания

Исследователь, отправляющийся от XV века, ощущает крепкую слаженность рисунка в портретах классических художников, как явление новое. Четко намеченное противопоставление определяющих форм, вертикальная установка головы, привлечение подчеркивающих тектоничность сопровождающих форм, вроде симметричных деревьев, — все действует в одном и том же смысле. Если мы возьмем для примера портрет Карандоле Веренда фан Орли (76), то легко убедимся, как сильно концепция обусловлена идеалом прочной тектонической слаженности, как резко подчеркнута и противопоставлена чет-



¹ Ср. L. B. Alberti, De re aedificatoria lib. IX, passim.

*Скорель*

78

ко выраженному направлению вертикальных линии параллельность рта, глаз, подбородка и скул. Горизонтальность намечается шляпой и повторяется в мотиве лежащей руки и стенового бордюра, основные направления находят себе поддержку в обрамляющих картину линиях. Всюду чувствуется родство фигуры и тектонического базиса. Целое настолько прилажено к плоскости, что кажется совершенно незыблемым. Это впечатление сохраняется и в том случае, когда голова взята не в широком аспекте; прямое положение остается нормой. Проникнув в дух такого способа видеть, начинаешь понимать, что и чистая фронтальность могла ощущаться не как нечто искомое, но как самая естественная форма. Автопортрет Дюрера в Мюнхене является, в качестве такой чисто фронтальной картины, выражением *credo* не только личности художника, но всего нового тектонического искусства. Гольбейн, Альдегрефер, Брюйн — все следовали ему.

Слаженному тектоническому типу XVI века противопоставим барочный тип, взяв в качестве примера портрет д-ра Тульдена Рубенса (78). Особенно резкое впечатление контраста со-

здается непрямым положением фигуры. Однако, нужно остерегаться прилагать к двум картинам один и тот же масштаб, потому что они характеризуют модель различными средствами. Вся основа построения картины изменилась. Система горизонтальных и вертикальных направлений хотя и не вовсе упразднена, но все же намеренно сделана незаметной. Художник не стремится изобразить геометрические отношения в их чистом виде, но с непринужденностью уклоняется от этой задачи. В рисунке головы тектонически-симметричный элемент оттесняется на второй план. Площадь картины все еще прямоугольна, однако фигура несколько не согласована с системой осей; фон тоже мало способствует приложению формы к раме. Напротив, художник пытается создать такое впечатление, точно рама и заполнение не имеют между собой ничего общего. Движение направляется по диагонали.



Гвило Рени

Уклонение от фронтальности вполне естественно, однако исключение вертикальности дело невозможное. И в барокко люди на картинах «стоят прямо». Но замечательно: вертикальное направление утратило свое тектоническое значение. Как бы ясно оно ни проступало, его согласованность с системой целого исчезает. Сравните бюст *Красавицы* Тициана в галлерее Питти с *Луджией Тассис* Ван-Дейка у Лихтенштейна: у Тициана фигура живет в рамках тектонического целого, от которого она заимствует силу, и которое, в свою очередь, сама усиливает, у Ван-Дейка фигура отрешена от тектонической основы. В первом случае фигура содержит в себе нечто фиксированное, во втором — она движется.



Франчабиджо

80

бражает свои стоящие в пу-

стых помещениях одинокие фигуры, то кажется, что связь между осью фигуры и осью картины совершенно утрачена.

Изображение сидящей *Магдалины* Скореля (78) выводит нас из области портрета: здесь художник, конечно, не чувствовал себя обязанным давать определенную позу, но в то время казалось само собою разумеющимся, что прямые вертикальные и горизонтальные линии задают тон всей картине. Вертикальному положению фигуры соответствует вертикальность дерева и скалы. Уже сам по себе мотив сидящей фигуры содержит противоположное, горизонтальное направление, которое повторяется в пейзаже и в ветвях дерева. Благодаря этим пересечениям под прямым углом картина не только крепко слажена, но приобретает также характер совершеннейшей в себе замкнутости. Повто-

рение одинаковых отношений в сильной степени содействует впечатлению, что площадь картины и ее заполнение соответствуют друг другу.

Если мы сравним с этой картиной Скореля какуюнибудь картину Рубенса, у которого мотив сидящей женской фигуры повторяется неоднократно, то обнаружим те же самые различия, которые только что наблюдали на портрете д-ра Тульдена. Переходя же из Нидерландов в Италию, мы найдем, что такое же размягчение композиции картины с уклоном ее в атектоничность свойственно даже Гвидо Рени (19), хотя последний принадлежит к числу самых консервативных художников своего времени. Прямоугольность площади картины уже в значительной степени утратила значение активного, определяющего форму принципа. Главное направление — диа-

тональное, и хотя распределение масс еще не очень отделилось от равновесия ренессанса, однако достаточно вспомнить Тициана, и барочный характер этой Магдалины станет совершенно ясен. Непринужденность позы кающейся грешницы имеет при этом второстепенное значение. Конечно, и самое понимание мотива здесь совсем другое по сравнению с пониманием XVI века, но и энергия и вялость теперь одинаково строятся на атектонической основе.

В трактовке нагой фигуры ни одна нация не применяла тектонического стиля с такой убедительностью, как итальянцы. Здесь мы в праве сказать, что стиль вырос из созерцания тела, и что царственному строению человеческого тела вообще можно



Рубенс

отдать должное лишь при понимании его *sub specie architecturae*. Этого убеждения держишься до тех пор, пока не увидишь, во что обратили предмет художники типа Рубенса или Рембрандта с их иною формою видения, но и при таком понимании кажется, что художник лишь стремится как можно ближе следовать природе.

Для иллюстрации этой мысли возьмем скромный, но ясный пример: *Венеру Франчабиджо (SO)*. По сравнению с фигурами кватрончето, напр., по сравнению с воспроизведенной в начале книги Венерой Лоренцо ди Креди, Венера Франчабиджо выглядит так, словно на этой картине прямизна впервые была открыта искусством. В обоих случаях мы имеем совершенно прямо стоящую фигуру, но вертикальное направление приобрело в XVI веке какую то новую значительность. Как симметрия не всегда означает одно и то же, так и понятие прямизны не всегда одинаково по своему смыслу. Есть концепция вялая и концепция строгая. Независимо от всех качественных различий и точности подражания, картине Франчабиджо свойствен явно выраженный тектонический характер, который в одинаковой мере обуславливает и размещение фигуры в пределах данной площади картины и построение формы самого тела. Фигура приведена к схеме, чтобы, как и на портретах, элементы формы располагались в простейших контрастах, а вся картина носила тектонический характер. Ось картины и ось фигуры усиливают друг друга. А от того, что одна рука поднята, и женщина смотрится в зеркальце из раковины, получается — идеальная — горизонтальная линия, которая, в свою очередь, мощно усиливает действие вертикального направления. При такой концепции фигуры архитектурные аксессуары (ниша со ступеньками) всегда будут выглядеть как нечто совершенно естественное. Теми же самыми побуждениями руководствовались северные художники той эпохи: Дюрер, Крахан, Орли, когда писали своих Венер и Лукреций, хотя им и не удавалось быть столь строгими; значение их произведений в истории искусства должно быть оцениваемо прежде всего с точки зрения тектоничности концепции.

Когда впоследствии за этот самый сюжет берется Рубенс, то нас поражает быстрота и естественность, с какой картины утрачивают тектонический характер. Большая *Андромеда (S1)* с поднятыми вверх связанными руками стоит, правда, совершенно вертикально, однако впечатления тектоничности от этого не по-



Рембрандт

думается. Линии прямоугольной площади картины не кажутся больше родственными фигуре. Расстояния фигуры от рамы перестают быть конститутивными факторами композиции. Хотя тело изображено фронтально, эта фронтальность несколько не обусловлена плоскостью картины. Чисто перпендикулярные соотношения направлений отсутствуют, тектоничность тела затуманена и говорит как бы из глубины. Центр тяжести впечатления переместился в другую сторону.

Кажется, будто торжественная символическая картина, прежде всего церковный образ, всегда должна быть построена тектонически. Однако, хотя симметрия в XVII веке сохраняется еще долго, все же определенный характер композиции перестает быть обязательным для построения картины. Пусть расположение фигур **остается** симметричным, картина от этого не выглядит симметрично. Если симметричная группа изображается в ракурсе—излюбленный прием барокко,—то симметрия картины утрачивается. Но если даже художник к ракурсу не прибегает, этот стиль предоставляет в его распоряжение достаточное количество других средств, с помощью которых он может создать у зрителя впечатление атектоничности картины, несколько не нарушающееся и от наличия известной доли симметрии. Среди произведений Рубенса есть немало очень наглядных примеров таких симметрично-асимметричных композиций. Чтобы предотвратить впечатление тектонической упорядоченности, достаточно самых незначительных смещений и самого ничтожного нарушения равновесия.

Когда Рафаэль писал *Парнас* и *Афинскую школу*, он мог опираться на общее убеждение, что для таких идеально-гармонических собраний законом является строгая схема с подчеркнутой серединой. В этом отношении за ним следовал Пуссен в своем *Парнасе* (Мадрид), но несмотря на все свое преклонение перед Рафаэлем, он, как человек XVII века, все же дал своему времени то, что оно от него требовало: с помощью самых неприметных средств симметрия была транспонирована им в атектоничность.

Аналогичной эволюции подверглась в голландском искусстве манера изображения многочисленной группы солдат. У рембрандтовского *Ночного дозора* (82) есть чинквечентистские предки в виде строгих тектонически-симметричных картин. Разумеется, мы не можем сказать, что картина Рембрандта

является ослаблением старой симметричной схемы: ее исходный пункт лежит в совсем другой плоскости. Но нельзя не признать того факта, что для такого портретного задания симметричная композиция (с центральной фигурой и равномерным распределением голов по обеим сторонам) ощущалась некогда как самая подходящая форма изображения, между тем как XVII век, даже когда необходимо было изобразить сиену чопорную и торжественную, просто неспособен был воспользоваться симметрией, настолько она была для него безжизненной.

Вот почему барокко отверг схему даже в исторических картинах. Уже для классического искусства схема с подчеркнутой серединой никогда не была обязательной формой изображения событий — можно компоновать тектонически и без подчеркивания центральной оси — однако она все же встречается довольно часто, и всегда кажется, что схема эта наилучшим образом передает настроение монументальности. Изображая *Вознесение Марии*, Рубенс стремился создать впечатление торжественности не меньше, чем Тициан в своей *Assunta* (93), однако, то, что в XVI веке было само собой разумеющимся — помещение главной фигуры на средней оси картины — стало для Рубенса вещью невыносимой. Он устраняет классическую вертикаль и сообщает движению косое направление. Равным образом в своем *Страшном суде* он сделал атектоничной заимствованную у Микель-Анджело тектоническую ось и т. д.

Еще раз: композиция с подчеркнутым центром является лишь исключительно ярким выражением тектоничности. Поэтому художники могли, на подобие Лионардо, компоновать таким образом *Поклонение Волхвов* (на севере и на юге существуют известные картины, которые следуют этому типу; срази. Чезаре да Сесто в Неаполе и Мастера смерти Марии в Дрездене), но они могли также составлять композиции, лишенные центра, не уклоняясь однако в атектоничность. Север даже предпочитал эту форму (сравн. *Поклонение Волхвов* Ганса фон Кульмбаха в Берлинском музее), но она была очень распространенной и в итальянском чинквеченто. Рафаэлевские шпалеры одинаково считаются с обеими возможностями. Однако производимое ими впечатление относительной свободы сменяется впечатлением совершенной связанности, как только мы сравним их с барочной непринужденностью.



Рубенс

83

Картинка Изенбранта *Отдых на пути в Египет* (84) служит превосходным примером того, как даже сельская идиллическая сцена проникается духом тектоники. Всеми способами подготовлено тектоническое действие центральной фигуры. Оно достигается не одним только отношением ее к оси картины: вертикаль-



Изенбрант

84

ность подкрепляется направлением изображенных по бокам деревьев и продолжается рисунком заднего плана, а формация почвы такова, что и противоположное направление обнаружено с достаточной ясностью. Как ни

прост и как ни скромнен мотив, картинка благодаря ему делается членом большого семейства, к которому принадлежит *Афинская школа*. Но схема просвечивает и в том случае, когда средняя ось остается не подчеркнутой, как мы это увидим у Баренда фан Орли (85) в картине на тот же сюжет. Здесь фигуры отодвинуты в сто-

рону, однако равновесие нисколько не нарушено. Понятно, впечатление в сильной степени обусловлено деревом. Оно расположено не посередине, однако, несмотря на отклонение, зритель очень точно ощущает, где находится середина: ствол не является математически вертикальным, но мы чувствуем его родственность обрамляющим картину линиям. Все растение уместается на площади картины. Тем самым стиль выражен совершенно явственно.

Именно на пейзажах мы очень отчетливо видим, что тектонически характер картины обуславливается главным образом местом, которое отведено на ней геометрическим ценностям. Всем пейзажам XVI века свойственна прямолинейная композиция, в которой, при всей ее «естественности», отчетливо чувствуется внутреннее родство с архитектурными произведениями. Устойчивое равновесие масс, спокойная заполненность плоскостей довершают впечатление. Разрешите мне, ради ясности, взять в качестве примера картину, которая хотя и не является чистым пейзажем,

но вследствие отчетливо выраженной тектоничности весьма показательна: я имею в виду *Крещение* Патенира (86).

Картина является прежде всего прекрасным образцом плоскостного стиля. Христос изображен в одной плоскости с крестителем, протянутая рука которого также не выдвигается из этой плоскости. Наконец, в эту же зону включено дерево у края картины. Брошенная на землю (коричневая) мантия служит связующим звеном. Отчетливо различаемые поперечные формы тянутся параллельными пластами до самого горизонта. Христос сообщает картине основной тон.

Но композиция картины с такой же легкостью подчиняется понятию тектоничности. В таком случае, за исходный пункт следует принять чистую вертикаль крестящегося, которая еще больше подчеркнута перпендикулярными ей направлениями. Дерево целиком почувствовано в соотношении с краем картины, откуда оно черпает свою силу; с другой стороны, оно превосходно замыкает картину. Горизонтальность слоев пейзажа тоже согласована с основными линиями доски. Позднейшие пейзажи никогда не дают такого впечатления. Формы на них не связаны с рамой, отрезок картины кажется случайным, и система осей не подчеркнута. При этом не чувствуется никакой насильственности. В *Виде Гаарлема* (87), не раз уже упоминавшемся нами, Рейсдаль изображает ровную местность со спокойным глубоким горизонтом. Кажется, что этой единственной, столь выразительной линии неизбежно должна быть присуща тектоническая роль.



Фан Орли



Патенир

86

Однако получается совсем другое впечатление: чувствуется лишь безграничная ширь пространства, для которой обрамление не имеет никакого значения, и картина является типичным примером красоты бесконечного, которую впервые способен был понять барокко (87).

4. Исторические и национальные особенности

Для исторического уразумения этой особенно многогранной пары понятий важно отрешиться от представления, будто примитивная ступень искусства была в подлинном смысле тектонически-связной. Конечно, и у примитивов есть известные тектонические рамки, но после всего сказанного ясно, что искусство стало строгим, лишь когда им была достигнута совершенная свобода. В живописи кватроченто нет ни одного произведения, которое по тектонической строгости могло бы сравниться с *Тайной Вечерей* Лионардо или *Чудесным уловом* Рафаэля. Портрет Дирка Боутса (88) в архитектурном отношении гораздо неряшливее строгих композиций Массейса или Орли (76). Шедевр Роже ван дер Вейдена, мюнхенскому алтарю трех волхвов, свойственна какая-то неуверенность и робость по части основных направлений: он не выдерживает никакого сравнения с картинами XVI века, построенными согласно прозрачно-ясной системе осей. Его краскам недостает завершенности, они не образуют

элементарных контрастов, уравнивающих друг друга. И даже художники ближайшего поколения — например Шонгауэр — необычайно далеки от тектонической насыщенности классиков. У зрителя такое ощущение, точно композиция несколько развинчена. Вертикальные и горизонтальные линии не вяжутся друг с другом. Фронтальность не подчеркнута, симметрия слаба, а соотношение площади и заполнения кажется случайным. В подтверждение сошлемся на *Крещение* Шонгауэра и сравним его с классической композицией Вольфа Траута (Германский музей, Нюрнберг): благодаря изображенной en face главной фигуре и подчеркнутому центру она необычайно рельефно передает характерные особенности живописи XVI века, недолго удержавшиеся на севере.

В то время, как самая замкнутая форма ощущалась в Италии, как форма самая живая, германское искусство, вообще избегавшее слишком крайних формулировок, очень скоро склоняется к большей свободе. Альтдорфер сплошь и рядом поражает нас столь свободным восприятием, что его с трудом можно включить в цепь исторического развития. Все же и он в основном остался



Рейсдаль



Боттичелли

88

верен своей эпохе. Хотя *Рождество богородицы* мюнхенской Пинакотеки как будто нарушает все законы тектоники, однако уже способ размещения на картине хора ангелов и совершенно центральное положение источника фимиам большого ангела исключает возможность отнесения композиции к более поздней эпохе.

В Италии, как известно, очень рано порывает с классической формой Корреджо. Он не прибегает, как Паоло Веронезе, к отдельным смещениям, за которыми все таки всегда чувствуется тектоническая система,

сообщающая картине основной тон, — нет, он атектоничен внутренне, в самой своей основе. Все же это только начатки, и было бы в корне неправильно измерять ломбардца Корреджо флорентийско-риискими масштабами. Вся верхняя Италия всегда имела свое собственное суждение касательно строгой и свободной формы.

История тектонического стиля не может быть написана без учета национальных и местных различий. Как уже сказано, север всегда ощущал атектоничнее, чем Италия. Здесь всегда казалось, что геометрия и «правила» убивают жизнь. Северная красота не есть красота в себе замкнутого и ограниченного, а красота безграничного и бесконечного.

ПЛАСТИКА

Пластическая фигура, разумеется, подчинена тем же условиям, что и фигура на картине. Проблема тектоничности и атектоничности приобретает специальный характер по отношению к пластике лишь как проблема водружения или, иначе выражаясь, как проблема отношения к архитектуре.

Нет такой свободно стоящей фигуры, которая не имела бы корней в архитектуре. Постамент, отношение к стене, ориенти-

ровка в пространстве — все это архитектурные моменты. Здесь происходит нечто подобное тому, что мы наблюдали по поводу зависимости между заполнением картины и ее рамой: после некоторого периода взаимной согласованности элементы эти начинают чуждаться друг друга. Фигура отрешается от ниши, она не хочет больше признавать связующей силы стены, которая составляла ее фон, и чем меньше чувствуются в ней тектонические оси, тем сильнее порывается всякое родство с архитектурной основой.

Возвратимся опять к иллюстрациям, помещенным на страницах 70—71. В фигуре Пюже отсутствуют вертикальные и горизонтальные линии, все направлено вкось, так что статуя как бы вырывается из архитектурной системы ниши; но и к пространству ниши нет больше прежнего почтения: края ее пересечены, и передняя плоскость пронзена посохом. Нарушение тектонических правил не означает, однако, произвола. Атектоничности впервые отдается должное, поскольку она отрешается от противоположного начала, и поскольку эта барочная тяга к свободе есть нечто иное, чем рыхлая композиция примитивов, которые не ведают что творят. Когда Дезидерио в гробнице Марсуппини во Флоренции отодвигает двух держащих герб мальчиков к самому основанию пилястр, в сущности не уделяя им места в композиции, то это свидетельствует только о неразвитом тектоническом чувстве; напротив, пересечение скульптурой барокко архитектурных частей является сознательным отрицанием тектонических рамок. В римской церкви С. Андреа у Квиринала Бернини выносит статуи святых из сегмента фронтона в открытое пространство. Можно подумать, что художник хотел изобразить движение, однако даже при разработке совершенно спокойных мотивов барочное столетие не терпит тектонических плоскостей и согласованности фигуры с архитектурным планом. И все же нет ничего парадоксального в утверждении, что именно эта атектоническая пластика совершенно неспособна отделиться от архитектуры.

Полное внедрение классической фигуры в плоскость тоже можно рассматривать как тектонический мотив: в свою очередь, барочный поворот фигуры, отрывающий ее от плоскости, отвечает требованиям атектонического вкуса. Если фигуры поставлены в ряд, у алтаря или у стены, то они должны быть повер-

нуты под некоторым углом к главной плоскости. Прелесть церквей рококо в значительной степени обусловлена свободным размещением скульптуры на подобие гирлянды.

Классицизм снова приводит к тектонике. Ограничимся одним только примером: когда Кленце сооружал тронную залу мюнхенского дворца и Шванталер ваял предков королевского дома, то для них не было никакого сомнения, что фигуры должны стоять в ряд и попеременно с колоннами. Рококо разрешил аналогичную задачу в императорском зале монастыря Оттобейрен иным способом: каждые две фигуры там немного повернуты друг к другу, чем достигается принципиальная независимость их от линии стены, хотя они и не перестают быть стенными фигурами.

АРХИТЕКТУРА

Живопись может, архитектура должна быть тектонична. Живопись вполне развивает свои специфические особенности лишь после освобождения от власти тектоники, для архитектуры же уничтожение тектонической основы было бы равносильно самоубийству. В живописи собственно лишь обрамление тектонично по своей природе, сама же она эволюционирует в сторону отчуждения картины от рамы; напротив, зодчество в основе своей тектонично, и только декорация повидимому может позволить себе большую свободу.

Тем не менее разложение тектоничности, которое показывает нам история изобразительного искусства, сопровождалось аналогичными процессами также и в архитектуре. Говорить об атектонической фазе, правда, было бы рискованно; однако можно без затруднений пользоваться понятием «открытая форма» в противоположность «форме замкнутой».

Способы применения этого понятия очень разнообразны. Обзор будет облегчен, если мы произведем разделение по группам.

Тектонический стиль есть прежде всего стиль строгого порядка и ясной закономерности, атектонический стиль, напротив, — стиль более или менее прикрытой закономерности и свободного порядка. Там жизненным нервом всякого впечатления является необходимость слаженности, невозможность что либо переместить, здесь искусство тешится иллюзией беспорядка. Только иллюзией, потому что в эстетическом смысле форма, разумеется, необходима

во всяком искусстве; но барокко любит прятать правила, ломает обрамление и нарушает пропорции, вносит диссонанс и охотно прибегает к декоративности, не останавливаясь даже перед впечатлением случайности.

Далее — к тектоническому стилю принадлежит все, что действует в смысле ограничения и насыщенности, между тем как атектонический стиль раскрывает замкнутую форму, т. е. обращает насыщенную пропорцию в менее насыщенную; отделанный образ заменяется мнимо недоделанным, ограниченный — неограниченным. Вместо впечатления спокойствия возникает впечатление напряжения и движения.

С этим связывается, в третьих, превращение застывшей формы в форму текучую. Нет надобности совсем исключать прямую линию и прямой угол, достаточно то там то здесь выпятить фриз, изогнуть крюк, и возникает представление, будто воля к атектонически-свободному существовала всегда и для своего проявления ожидала только повода. Для классического ощущения строго геометрический элемент есть начало и конец, он одинаково важен как для плана, так и для фасада, в барокко же скоро начинают чувствовать, что хотя он и является началом, но отнюдь не концом. Здесь наблюдается нечто подобное тому, что происходит в природе, когда от кристаллических образований она возвышается к формам органического мира. Настоящей областью растительно свободных форм является, понятно, не массивная архитектура, но отделенная от стены мебель.

Сдвиги этого рода были бы немислимы, если бы сама концепция материи не претерпела некоторого изменения. Вещество повсюду как бы размягчилось. Оно не только сделалось более податливым в руках мастера, но само прониклось стремлением облечься в разнообразные формы. Хотя это свойственно всякой архитектуре как искусству и является ее необходимой предпосылкой но, по сравнению с элементарными проявлениями архитектуры подлинно тектонической, мы находим здесь такое богатство и такую подвижность формообразования, что снова возникает желание обратиться к аналогии с органической и неорганической природой. Не только треугольник фронтона расплывается в текучую кривую, сама стена оживает и то выпячивается, то изгибается внутрь, на подобие змеи. Граница между элементами формы в собственном смысле и просто материей стерлась.

Так как мы собираемся характеризовать отдельные пункты несколько точнее, то будет нелишним повторить, что основным условием процесса является, конечно, неизменность аппарата форм. Атектоника итальянского барокко обусловлена тем обстоятельством, что известные в течение поколений ренессансные формы продолжают жить и в этом стиле. Если бы Италия испытала тогда вторжение нового мира форм (как это бывало иногда в Германии), то хотя бы настроение эпохи осталось неизменным, архитектура однако не развила бы в качестве его выражения тех атектонических мотивов, которые мы находим сейчас. На севере дело обстоит таким же образом с поздней готикой. Поздняя готика породила совершенно аналогичные явления в области образования и комбинаций форм. Однако следует остерегаться объяснять их только духом времени: возможность их обусловлена тем, что готика давно совершала свой путь развития, и уже много поколений воспиталось на ней. Атектоничность и здесь связана с поздним стилем.

Как известно, поздняя готика существует на севере вплоть до XVI века. Отсюда видно, что северный и южный процессы не могут вполне совпадать по времени. Но они не совсем совпадают и по существу, поскольку для Италии применимо гораздо более строгое понятие замкнутой формы, а превращение закономерного в мнимо беспорядочное здесь никогда не достигало северных крайностей, и форма никогда не ощущалась как свободно распускающаяся, почти растительная.

Итальянский высокий ренессанс осуществил на почве своих специфических особенностей тот же идеал абсолютно замкнутой формы, что и высокая готика с ее совсем другим отправным пунктом. Стиль кристаллизуется в произведениях, носящих характер непреложной необходимости, где каждая часть в отношении своего места и формы выглядит как неподдающаяся изменению или перемещению. Прimitives чуяли законченность, но еще не видели ее ясно. Во всех флорентийских стенных гробницах кватроченто в стиле Дезидерио или Антонио Росселлино — есть какая то неуверенность: отдельная фигура еще не нашла для себя надлежащего места. То ангел плывет по плоскости стены, то герольд стоит у основания угловой пилястры, причем положение того и другого кажется случайным, и зритель не проникается убеждением, что здесь было возможно только это положение.

а не какое либо иное. С началом XVI века всякая неуверенность исчезает. Целое всюду скомпоновано таким образом, что не остается места даже для тени произвола. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить только что упомянутые флорентийские гробницы хотя бы с римскими гробницами прелатов А. Сансовино в Santa Maria del Popolo— типом, который находит непосредственный отклик даже в менее тектонично построенных пейзажах, вроде венецианских. Сполна раскрытая закономерность есть высшая форма жизни.

Разумеется, и для барокко красота остается необходимостью, но он тешится прелестью случайного. И для него деталь требуется и обусловлена целым, однако она не должна казаться такою. Можно ли говорить о насильственности произведений классического искусства, где все подчинено целому, и однако же живет собственной жизнью! Но явно выраженный закон стал невыносим для последующей эпохи. На основе более или менее замаскированного порядка стремятся достигнуть впечатления свободы, которое одно казалось порукой жизни. Гробницы Бернини являются особенно смелыми образцами таких свободных композиций, хотя схема их строго симметрична. Но и в более сдержанных произведениях ослабление впечатления закономерности совершенно очевидно.

На гробнице папы Урбана Бернини посадил там и сям несколько пчел, насекомых фамильного герба папы. Конечно, очень скромный мотив, не нарушающий тектонических основ сооружения, но все же — как немыслима была эта прихотливая игра в высоком ренессансе!

В монументальной архитектуре атектонические возможности конечно более ограничены. Принципиально, однако, и здесь дело обстоит таким же образом: красота Браманте есть красота явно выраженной закономерности, а красота Бернини — красота закономерности в известной степени замаскированной. В чем состоит закономерность, невозможно выразить одним словом. Она состоит в созвучии форм, в равномерных соотношениях, она состоит в чистоте контрастов, взаимно усиливающих друг друга, она состоит в строгом расчленении, так что каждая часть явлена как в себе замкнутая, она состоит в определенном порядке следования смежных форм и т. д. Во всех этих пунктах прием барокко одинаков: он не ставит на место упорядоченного беспорядочное, но пре-

вращает впечатление строгой связанности во впечатление более свободного построения. Атектоничность постоянно считается с традицией тектоничности. Важен именно отправный пункт: нарушение закона явственно ощущается лишь тем, кто когда то подчинялся ему и сроднился с ним.

Один только пример: в palazzo Odescalchi (175) *Бернини* дает ряд пилястр, охватывающих два этажа. Само по себе это не является чем либо необычным. По крайней мере, у Палладио мы встречаем тот же мотив. Однако следование друг над другом длинных рядов окон, пересекающих в качестве горизонтального мотива ряд пилястр и ничем друг от друга не отделенных, является расположением, которое должно было ощущаться как атектоническое, поскольку классическое чувство всюду стремилось к ясным расчленениям и отчетливому разделению частей.

В palazzo di Montecitorio *Бернини* проводит полосу карниза (з соединении с угловыми пилястрами, охватывающими два этажа), но карниз все же не создает впечатления тектоничности, он не расчленяет в старом смысле, потому что бежит по пилястрам мертвой линией, нигде не находя себе опоры. Здесь — на столь незаметном и вовсе не новом мотиве — особенно остро ощущается относительность всех впечатлений: мотив этот приобретает смысл лишь благодаря тому, что *Бернини* не мог не считаться в Риме с постройками *Браманте*.

Более существенные сдвиги происходят в области пропорциональности. Классический ренессанс оперировал проникающими все произведение соотношениями, так что одна и та же пропорция в различных видоизменениях повторяется всюду; это касается как планиметрических, так и стереометрических пропорций. Вот почему все у него так хорошо «сидит». Барокко избегает этой ясной пропорциональности и с помощью глубже запрятанной гармонии частей стремится преодолеть впечатление совершенной законченности. В самих же пропорциях напряжение и неутоленность вытесняют уравновешенность и спокойствие.

В противоположность готике ренессанс всегда представлял себе красоту как род утоленности. Это не тупая утоленность, но равновесие между порывом и покоем, которое мы ощущаем как состояние устойчивое. Барокко кладет конец этой утоленности. Пропорции становятся более подвижными, площадь и заполнение перестают согласоваться друг с другом — словом, происходит все

то, что создает феномен искусства страстного напряжения. Не следует все же забывать, что барокко сооружал не только патетические церкви: наряду с ними существует также архитектура мирная и идиллическая. Кроме предельной выразительности, к которой новое искусство прибегает в минуты мощного возбуждения, нам интересно проследить изменения в понятии тектоничности при совершенно спокойном биении пульса. Как есть пейзажи атектонического стиля, дышащие глубочайшим миром, так существует и атектоническая архитектура, дающая впечатление безмятежного покоя и тишины. Но и для нее старые схемы стали непригодными. Живая жизнь всюду приобрела теперь другой облик.

Понятно, поэтому, что формы с явно выраженным устойчивым характером отмирают. Овал не всецело вытесняет круг, однако в тех случаях, где круг еще встречается, — например в плане, — он, благодаря особой трактовке, утрачивает равномерную насыщенность. Из всех пропорций линий, пересекающихся под прямым углом, отношение золотого сечения производит исключительно сильное впечатление замкнутости — и вот теперь принимаются все меры, чтобы предотвратить именно это впечатление. Пятиугольник Carparola (Виньола) представляет собой совершенно спокойную фигуру, но если на пять плоскостей разламывается фасад palazzo di Montecitorio (Бернини), то эти плоскости располагаются под углами, которые содержат в себе нечто неуловимое и поэтому кажутся подвижными. Пешпельман применяет тот же мотив в больших павильонах Цвингера. Он известен и поздней готике (Руан, S. Maclou).

Как это наблюдалось уже нами на картинах, и в декорации заполнение утрачивает связь с площадью, между тем как для классического искусства совершенное взаимопроникновение обоих элементов было необходимой основой красоты. Принцип остается тем же и в Трехмерных произведениях искусства. Когда Бернини водружал большую дарохранительницу (с четырьмя витыми колоннами) в соборе Св. Петра, каждый чувствовал, что задача является прежде всего задачей пропорций. Бернини заявлял, что найденным решением он обязан случайному вдохновению (caso) Художник хотел этим сказать, что он не мог опираться на правило, но его заявление пытались истолковать в том смысле, что и красота, которой он добивался, была тоже красотой случайной формы.

Превращая косную форму в текучую, барокко пользуется мотивом, встречающимся и в поздней готике, но «размягчение» произведено им в гораздо большей степени. Уже было отмечено выше, как мало стремились при этом к текучести всех форм: прельщал самый процесс перехода косной формы в форму свободную. Достаточно двух-трех консолей растительно непринужденной формы у венчающего карниза, и у зрителя создается представление, что атектоничен весь замысел; напротив, в совершеннейших образцах свободной формы — в постройках рококо — внутренние помещения с их закругленными углами и почти незаметными переходами стен в потолок могут быть восприняты должным образом лишь при сопоставлении их с наружной архитектурой.

Конечно, при оценке впечатления от наружной архитектуры не следует упускать из виду, что весь характер архитектурного тела стал другим. Границы между разнородными формами стерлись. Раньше стена отчетливо отделялась от того, что не есть стена, теперь сплошь и рядом случается, что ровная кладка тесаного камня непосредственно переходит в портал в форме дуги в 90°. Существует множество с трудом уловимых переходов от более затухевших и связанных форм к формам более свободным и более дифференцированным. Материя как будто стала более живою, и противоположность главнейших элементов формы не выражается больше с прежней остротой. Так, во внутренних помещениях рококо возможно превращение пилястры в простую тень, простой рисунок на плоскости стены.

Но барокко охотно пользуется и чисто натуралистической формой. Не ради нее самой, а в качестве противоположности, в которую или из которой развивается тектоничность. Натуралистический камень приемлем. Натуралистическая драпировка находит широкое применение. И натуралистическая цветочная гирлянда, свободно отделяющаяся от формы, может — в крайних случаях — заменить прежнее заполнение пилястры стилизованными растительными мотивами.

Тем самым отменяются, понятно, все композиции с отчетливо выраженной серединой и симметричным развитием.

И здесь интересно привести в качестве сравнения аналогичные явления поздней готики (натуралистический мотив веток; заполнение плоскостей бесконечным нигде не замыкающимся плетением).

Известно, что рококо сменился строгим тектоническим стилем. Этим подтверждается внутренняя связь мотивов: появляется отчетливо выраженная закономерность, правильное расчленение снова приходит на смену свободно-ритмическому следованию. Камень становится твердым, и пилястра снова приобретает расчленяющую силу, утраченную ею со времен Бернини.



IV. МНОЖЕСТВЕННОСТЬ И ЕДИНСТВО

(МНОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО И ЦЕЛОСТНОЕ ЕДИНСТВО)

ЖИВОПИСЬ

1. Общие замечания

ПРИНЦИП замкнутой формы предполагает понимание художественного произведения как некоторого единства. Лишь когда совокупность форм ощущается как целое, это целое можно мыслить закономерно упорядоченным, безразлично, подчеркнут ли в нем тектонический центр или же господствует более свободный порядок.

Это чувство единства развивается лишь постепенно. Нет такого момента в истории искусства, когда можно было бы сказать: вот теперь появилось единство. И здесь приходится считаться с явно относительными ценностями.

Портрет есть формальное целое, которое и флорентийские кватрочентисты и старые нидерландцы несомненно ощущали как таковое. Но когда сравниваешь с их произведениями портреты Рафаэля или Квинтена Массейса, то чувствуешь какую то другую манеру видения; различие в конечном итоге сводится к противоположности между видением, направленными на детали, и видением, направленным на целое. Не то, чтобы здесь было то беспомощное нагромождение деталей, от которого учитель рисования отучает учеников при помощи постоянных поправок — такого рода качественные сопоставления нас здесь совсем не интересуют; все же в силе остается тот факт, что по сравнению с классиками XVI века эти портреты ранних мастеров всегда больше занимают нас своими деталями и кажутся довольно бессвязными, тогда как у классиков каждая частная форма тотчас приводит к целому. Нельзя видеть глаза, не воспринимая внешних очертаний глазной впадины, расположенной между лбом, носом и скульной костью, а горизонтальность глаз и рта тотчас же заставляет обра-

тить внимание на вертикальность носа: форма обладает способностью направлять видение и принуждает нас к целостному восприятию множества. Даже самый тупой зритель не может устоять: в нем просыпается бодрость, и он внезапно чувствует себя другим человеком.

Такое же различие наблюдается между композицией картины XV и картины XVI века. Там — разбросанность, здесь — объединенность; там — либо бедность деталей, либо беспорядочное их нагромождение, здесь — расчлененное целое, в котором каждая часть достаточно выразительна и может быть воспринята сама по себе, хотя в то же время ясно видна ее связь с целым, ее включенность в целостную форму.

Обращая внимание на эти вещи, определяющие различие классического и доклассического периодов, мы впервые подходим к основам нашей подлинной темы. Однако, здесь тотчас же весьма ощутительно дает себя знать недостаток соответствующих слов: не успели мы объявить единство композиции существенным признаком искусства чинквеченто, как нам приходится признаваться, что именно время Рафаэля мы желаем противопоставить, как эпоху множественности, позднему искусству с его тенденцией к единству. Но на этот раз перед нами не восхождение от более бедной к более богатой форме, а два различных типа, являющиеся, каждый в своем роде, предельными достижениями. XVI век не дискредитируется XVII-м, потому что здесь речь идет не о качественном различии, а о чем то принципиально новом.

Портрет Рубенса в общем не кажется более совершенным, чем портреты Дюрера или Массейса, но в нем нет больше самостоятельной отделки деталей, благодаря которой формальное целое в классическом искусстве всегда выглядело как (относительная) множественность. Сеичентисты устремляют свое внимание на определенный главный мотив, которому они подчиняют все остальное. На картине не дано взаимной обусловленности и гармонического сочетания отдельных элементов организма. Мы видим только, как из целого, вовлеченного в единый поток, выступают отдельные формы в качестве безусловно руководящих. Но и *ОЖИ* не являются для глаза чем то отделимым, чем то таким, что могло бы быть обособлено.

Взаимоотношения ренессанса и барокко отчетливее всего вскрываются на исторической картине со множеством фигур.

Одним из богатейших мотивов картин библейского цикла является *Снятие с креста* — сиена, изображающая множество движущихся рук и содержащая яркие психологические контрасты. Мы располагаем классической редакцией темы на картине Даниэле да Вольгерра в Trinita dei Monti в Риме. Здесь всегда поражала ярко выраженная самостоятельность фигур, которые все же так тесно связаны друг с другом, что кажется, будто каждая из них получает свой закон от целого. Это и есть ренессансная слаженность. Когда впоследствии представитель барокко Рубенс трактует ту же тему в одном из своих ранних произведений, то первое его отклонение от классического типа сводится к сплавлению фигур в одну общую массу, из которой отдельная фигура почти не может быть выделена. Искусно пользуясь средствами освещения, он проливает мощный поток наискось через всю картину. Поток этот начинается у холщевго плата, свисающего с перекладины креста, вовлекает в себя тело Христа и замыкается множеством столпившихся фигур. Здесь Мария не является вторым центром, как у Даниэле да Вольтерра, где она обособлена от главной сцены, нет, — у Рубенса она стоит в собравшейся у креста толпе и совершенно сливается с нею. Изменение остальных фигур в общем сводится к тому, что известная часть самостоятельности каждой из них принесена в жертву целому. Барокко принципиально не считается с множественностью гармонически связанных самостоятельных частей, но создает абсолютное единство, в котором отдельная часть утрачивает свою обособленность. Однако главный мотив подчеркивается при этом с неслыханной дотоле силой.

Нельзя возражать, будто все это не столько различия эпох, сколько различия национальных вкусов. Конечно, у итальянцев всегда была склонность к отчетливости деталей, но различие обнаруживается и при сравнении итальянского сеиченто с итальянским чинквеченто или же при сопоставлении северных художников, например Рембрандта и Дюрера. Хотя северная фантазия в противоположность Италии, всегда предпочитала известную спутанность деталей, все же дюреровское *Снятие с креста* и аналогичный офорт Рембрандта (90) резко отличаются друг от друга, как композиция с самостоятельными фигурами и композиция с фигурами несамостоятельными. Рембрандт сводит сцену к мотиву двух световых пятен: яркому, струящемуся, наверху

*Рембрандт*

90

слева, и более слабому, положенному внизу справа. Этим самым намечено все существенное: видимое только частично тело спускается на лежащие на земле носилки с белой пеленой. Характерное для сцены снятия с креста «устремление вниз» выражено здесь с крайним лаконизмом.

Таким образом можно противопоставить друг другу множественное единство XVI века и целостное единство XVII, иными словами: расчлененную систему форм классического искусства и (бесконечный) поток барокко. Как явствует из только что при-

веденных примеров, в этом барочном единстве сочетаются две вещи: частные формы перестают функционировать самостоятельно, и вырабатывается господствующий общий мотив. Такое сочетание может быть достигнуто или средствами преимущественно пластическими, как у Рубенса, или средствами преимущественно живописными, как у Рембрандта. На одном только примере *Снятия с креста* видно, как единство является под многими формами. Существует красочное единство и единство освещения, единство фигурной композиции и единство построения обособленной головы или тела.

Интереснее всего то, что декоративная схема становится формой восприятия природы. Картины Рембрандта и картины Дюрера не только построены по разным системам: сами предметы восприняты различно. Множественность и единство являются как бы сосудами, в которые вливается содержание действительности, принимая определенную форму. Это не следует понимать так, будто человеческая фигура может быть втиснута в любую декоративную формулу: содержание и форма связаны друг с другом. Видят не только по разному, но и разное. Однако, так называемое подражание природе имеет художественное значение лишь в том случае, если оно внушено декоративными инстинктами и в свою очередь порождает декоративные ценности. Понятие множественной и целостной красоты может быть освобождено от всякого подражательного содержания — доказательством служит архитектура.

Оба типа стоят рядом как самостоятельные ценности, и позднейшую форму нельзя рассматривать лишь как постепенное усовершенствование более ранней. Разумеется, барокко был убежден, что он впервые открыл истину, а ренессанс был только предварительной стадией, однако суждение историка будет иным. Природу можно интерпретировать различными способами. Этим и объясняется, что как раз во имя природы формула барокко в конце XVIII века была оставлена и снова заменена формулой классицизма.

2. Главные мотивы

Итак, в этой главе речь идет об отношении частей к целому. О том, что классический стиль достигает единства, делая части самостоятельными, свободными элементами, барокко же, напро-

тив, — жертвуя самостоятельностью частей в пользу одного общего более целостного мотива. Там — координация ударений, здесь — субординация.

Все рассмотренные выше категории подготовили это единство. Живописность освобождает формы от их изолированности, принцип глубинности есть в сущности замена следования обособленных друг от друга слоев единым устремлением в глубину, и, наконец, вкус к атектоничности расплавляет и делает текучею застывшую слаженность геометрических отношений. Местами мне придется повторяться—избежать таких повторений невозможно—но основная точка зрения все же будет новой.

Части начинают функционировать как свободные члены организма не сами и не сразу. В примитивах впечатление ослабляется тем, что детали либо слишком разбросаны, либо спутаны и неясны. Об органической слаженности можно говорить только там, где деталь является необходимой частью целого, а понятие свободы и самостоятельности приобретает смысл лишь в тех случаях, когда деталь, будучи вплетена в целое, все же ощущается как независимо функционирующий элемент. Именно такова классическая система форм XVI века, — безразлично, будем ли мы понимать под целым отдельную фигуру или же многофигурную сцену.

Дюреровская гравюра на дереве *Успение* (1510; см. рис. 91) стоит выше всех более ранних трактовок этого сюжета, потому что части образуют на ней систему, где каждая на своем месте кажется обусловленной целым и при этом все же совершенно самостоятельной. Картина является прекрасным примером тектонической композиции — все в ней приведено к отчетливым геометрическим контрастам, — но эта (относительная) координация самостоятельных элементов производит кроме того впечатление чего то нового. Мы называем это принципом множественного единства.

Барокко не стал бы прибегать к пересечению чисто горизонтальных и вертикальных линий или сделал бы его незаметным, картина не производила бы в нем впечатления расчлененного целого: частные формы, например, балдахин или фигуры апостолов, оказались бы вовлеченными в поток разлитого по всей картине движения. Если мы остановим свое внимание на рембрандтовском офорте *Успение* (92), то поймем, сколь желанным

*Аюрер*

91

для барокко мотивом были уносящиеся вверх облака. Игра противоположностей не прекращается, но она сильно замаскирована. Отчетливая рядоположность и ясная перпендикулярность заменены переплетенностью. Чистые контрасты уничтожены. Ограниченное и изолированное исчезает. От формы к форме перекинуты мосты, по которым движение непрерывно распространяется. Но из этого единого барочного потока то здесь то там выделяется мотив, так сильно подчеркнутый, что невольно притягивает к себе взоры, на подобие того, как линза собирает световые лучи. Это самые выразительные в отношении формы места рисунка; наряду с усилением интенсивности света и краски, о котором мы сейчас будем говорить, они проводят принципиальную границу между искусством барокко и классическим искусством. Там — равномерная ясность, здесь — один главный эффект. Эти чрезмерно подчеркнутые мотивы являются, однако, не отдельными кусками,



Рембрандт

92

которые можно было бы отломать от целого, но лишь самыми высокими волнами одного общего потока.

Типичные примеры единого потока, вовлекающего в себя множество фигур, можно найти у Рубенса. Множественность и разобщенность классического стиля всюду заменена слиянностью и текучестью с заглушением самостоятельности деталей. *Вознесение Марии* является барочным произведением не только потому, что классическая система Тициана — главная фигура, как вертикаль, противопоставлена у Тициана горизонтальной форме собрания



Тициан

апостолов — переделана Рубенсом в систему движения, пересекающего по диагонали всю картину, но и потому еще, что части здесь невозможно изолировать. Световой круг и круг ангелов, заполняющих центр тициановской Assunta, можно видеть также и у Рубенса, однако он получает эстетический смысл лишь в общей связи целого. Конечно, копиисты поступают нехорошо, срисовывая центральную фигуру Тициана саму по себе, однако некоторая возможность к тому все же существует; но никому не пришлось бы в голову поступить таким образом по отношению

93 к Рубенсу. На картине Тициана мотивы

апостолов справа и слева уравнивают друг друга: воздевшие руки чередуются с взирающими вверх; у Рубенса же звучит только одна сторона, другая же в смысле содержания обесценена и приглушена. Это приглушение естественно приводит к более интенсивному действию односторонне подчеркнутой правой стороны. (Рис. и 94).

Другой пример: *Несение креста* Рубенса, которое мы уже сопоставляли с рафаэлевской *Spasimo*. Это не только пример преобразования плоскостности в глубинность, но и пример пре-



Рубенс

94

вращения расчлененной множественности в нерасчлененное единство. Там страж, Христос и Симон, женщины — три отдельные, равномерно подчеркнутые мотива; здесь содержание то же, но мотивы переплетаются, передние и задние фигуры вовлечены в единый движущийся поток, который нигде не прерывается

Дерево и гора тесно связаны с фигурами, и освещение завершает впечатление. Все — едино. Но отдельные волны этого потока то там, то здесь вздымаются выше. В пункте, где геркулесовского сложения страж подпирает плечом крест, сконцентрировано столько силы, что создается угроза равновесию картины, — впечатление обусловлено не человеком, как частным мотивом, но всем комплексом формы и света. Это типичные особенности нового стиля. (Рис. 51 и 52).

Для передачи единого потока движения искусство не обязано, конечно, прибегать к пластическим средствам, которыми пользовался в своих композициях Рубенс. Ему не нужно движущейся процессии. Единство может быть достигнуто одним только освещением.

Уже XVI век умел различать главное освещение и освещение побочное, но — сошлемся на впечатление от бескрайнего листа, хотя бы *Успения Марии* Дюрера — это все же всегда равномерная ткань из световых пятен, обрисовывающих пластическую форму. Напротив, картины XVII века охотно бросают весь свет на один только пункт или сосредоточивают его в нескольких самых ярких пятнах, сочетающихся между собою в легко воспринимаемую конфигурацию. Но это еще далеко не все. Наиболее яркое световое пятно или пятна вырастают в барокко из общего сконцентрированного светового луча. Совсем иначе, чем раньше, светлые и темные пятна несутся в общем потоке, и где свет достигает наибольшей яркости, там он выливается из наиболее мощного движения. Сосредоточение на отдельных пунктах есть лишь производное явление из первичной тенденции к единству, рядом с которой освещение в классическом искусстве всегда будет ощущаться, как множественное и разобщающее.

Закрытое помещение, в котором свет льется только из одного источника, — вот подлинно барочная тема. Наглядным примером может служить *Мастерская художника* Остаде, уже рассмотренная нами выше. Конечно, барочный характер произведения обусловлен не одним только сюжетом; из аналогичной ситуации Дюрер в своей гравюре *Иероним* извлек, как известно, совсем другие следствия. Оставим, однако, эти частные случаи и положим в основу нашего анализа лист с не столь концентрированным освещением. Возьмем офорт Рембрандта *Проповедующий Христос* (95).



Рембрандт

95

Самым впечатляющим оптическим фактом является здесь, конечно, большая масса сконцентрированного яркого света, лежащая на стене у ног Христа. Это доминирующее светлое пятно теснейшим образом связано с другими светлыми пятнами; его невозможно обособить как нечто самостоятельное (что позволяет сделать гравюру Дюрера); оно не совпадает также с пластической формой, напротив — свет льется над формой и как бы играет с вещами. От этого все тектоничное утрачивает очевидность, и фигуры на сцене самым причудливым образом разобщаются и снова сочетаются, точно не они, а свет является подлинной реальностью на картине. Свет льется по диагонали слева спереди через центр к арке ворот в глубине; но какое значение имеет эта фиксация по сравнению с неуловимым трепетом света и теней, разлитым по всей картине, — с тем световым ритмом, при помощи которого Рембрандт умеет как никто объединить и оживить изображаемые им сцены?

Разумеется, объединяющая роль принадлежит здесь еще и другим факторам, но мы обходим молчанием все, что не относится к нашей теме. Сила впечатления, производимого на нас этой сценой, обусловлена главным образом тем, что стиль сочетает отчетливость с неотчетливостью; не все одинаково ясно

на картине; места наиболее четкой формы вырастают из смутного или менее четкого фона. Мы еще вернемся к этому.

Эволюция краски дает аналогичное зрелище. «Пестрый» колорит примитивов, на которых краски положены рядом без всякой системы, заменяется в XVI веке подбором и единством, т. е. гармонией, равновесием красок в чистых контрастах. Ясно обрисовывается система. Каждой краске присуща определенная роль по отношению к целому. Зритель чувствует, как она подобно капитальному столбу поддерживает и связывает всю композицию. Принцип может быть проведен с большей или меньшей последовательностью, но во всяком случае классическая эпоха очень определенно отличается, как эпоха принципиально множественного колорита, от эпохи позднейшей, стремящейся к слиянию красок в одной тональности. Когда мы переходим в картинной галлерее из зала чинквечентистов в зал барочных художников, нас неизменно поражает исчезновение ясной, отчетливой рядоположности красок; они теперь как будто покоятся в одной общей основе, куда иногда совсем погружаются, обращаясь почти что в монохромность, но где остаются таинственно укорененными и в тех случаях, когда проявляются во всей своей мощи. Уже отдельные художники XVI века могут быть названы мастерами тона, и отдельным школам этого времени можно приписать тональный характер, но и по отношению к таким явлениям «живописное» столетие означает усиление, которое следовало бы обозначить специальным словом.

Тональная монохромность есть лишь переходная форма, художники очень скоро научаются быть одновременно и тональными и красочными, усиливая при этом отдельные краски до такой степени, что интенсивные красочные пятна сообщают принципиально новый характер всей физиономии картины XVII века — эффект, аналогичный эффекту сосредоточения в немногих пунктах самого яркого освещения. Вместо равномерно распределенной краски мы видим теперь отдельные красочные пуанты, безраздельно господствующее на картине созвучие двух, трех или четырех красок. Картина теперь, как принято говорить, настроена на определенный тон. С этим связывается частичное отрицание красочности. Как рисунок перестает быть равномерно отчетливым, так и чистая краска, в интересах концентрации колористического впечатления, окружена приглушенным или вовсе бескрасочным

фоном. Она проступает не однажды, не изолированно: ее появление подготовлено исподволь. Колористы XVII века различно трактовали это «становление» краски, но их произведения всегда принципиально отличны от классической системы красочной композиции: последняя строится как бы из готовых кусков, тогда как теперь краска появляется, исчезает и снова появляется, сила ее то возрастает, то убывает, и целое нельзя воспринять, не представив себе единого всепроникающего движения. В этом именно смысле в предисловии к большому берлинскому каталогу картин говорится, что красочность изменяется в соответствии с общим ходом развития: «От наложения отдельных красок постепенно перешли к картинам, рассчитанным на целостное колористическое впечатление».

Возможность одиноко звучащих красок также является следствием барочного единства. В классической системе недопустимо бросать на полотно отдельный красный мазок, как это делает Рембрандт в своей берлинской *Сусанне*. Правда, ему откликается зеленый тон, но приглушенно и из глубины. Координации и равновесия больше не ищут, впечатление должна производить одинокая краска. Параллельные явления можно наблюдать и в рисунке: прелесть одинокой формы — дерева, башни, человека — впервые была открыта барокко.

От этих частных снова перейдем к общим вопросам. Развита нами здесь теория неравномерности световых и красочных ударений была бы немыслима, если бы и в отношении содержания между искусством ренессанса и барокко **не** обнаруживалось такого же различия. Характерной особенностью множественного единства XVI века является то, что отдельные предметы на картине ощущались как относительно одинаковые вещественные ценности. Конечно, главные фигуры выделены из побочных фигур: в противоположность примитивам, зритель сразу видит, где центр изображаемой сцены, но все же единство построенных таким образом картин является единством условным, которое казалось барокко множественностью. Побочные фигуры все еще обладают самостоятельностью. Частности, правда, не заставляют зрителя забывать целого, но каждую из этих частных можно **рассматривать отдельно**. Все **сказанное** легко демонстрировать на рисунке Дирка Феллерта (1524; рис. 96), изображающем приход маленького Саула к первосвященнику. Художник, изобра-



Дирк Феллерт

96

зибший эту сцену, не принадлежал к руководящим умам XVI века, но он не был также человеком отсталым. Напротив, совершеннейшая расчлененность рисунка отвечает всем требованиям чистого классического стиля. Сколько фигур, столько и центров внимания. Главная тема, конечно, выдвинута, но все же не в такой степени, чтобы второстепенные персонажи не могли жить собственной жизнью на отведенных им местах. Архитектурный мотив тоже трактован таким образом, что должен привлечь к себе внимание. Перед нами все же образец классического искусства, далекого от разбросанной множественности примитивов, — искусства, в котором ясно отношение каждой детали к целому. Но насколько иначе построил бы сцену режиссер XVII века, ограничив ее лицами, непосредственно занимающими зрителя! Мы не говорим, что одно явление выше другого по качеству; но понимание Феллертом главного мотива лишает этот мотив, с точки зрения нового вкуса, характера действительного события.

XVI век, даже в наиболее целостных произведениях, дает обобщенные ситуации, XVII век ограничивается изображением мгновения. Но лишь благодаря этому ограничению истори-

ческая сцена приобретает настоящую выразительность. В портрете наблюдается то же самое. Для Гольбейна кафтан так же ценен, как и человек. Психологическая ситуация не является, правда, вневременной, но ее не следует также понимать, как фиксирование одного какого-нибудь мгновения свободно текущей жизни.

Классическому искусству неведомы понятия мгновенности, сосредоточения, заострения, в их самом общем смысле; ему свойствен медлительный, широкий характер. Хотя его отправным пунктом всегда является целое, произведения его все же не рассчитаны на первое впечатление. В обоих отношениях восприятие барокко подверглось резкому изменению.

3. Анализ со стороны содержания

Словами не легко выразить, до какой степени концепция такого привычного объекта, как человеческая голова, может один раз быть множественной, а другой — целостной. В конечном итоге формы остаются одинаковыми, и уже в классическом типе сочетание их является целостно объединяющим. Но первое же сравнение обнаруживает, что у Гольбейна (97) формы положены рядом в качестве самостоятельных и (относительно) координированных ценностей, тогда как у Франса Гальса или Веласкеса (98) некоторые группы форм играют руководящую роль, целое подчинено определенному мотиву движения или выразительности, и в этом сочетании элементы уже не могут обладать самостоятельностью в прежнем смысле. Перед нами не только живописно связующее видение в противоположность линейному очерчиванию частных: в картинах линейного стиля формы как бы отталкивают друг друга и благодаря подчеркнутым контрастам дают максимальное впечатление самостоятельности, между тем как в барокко с приглушением тектоники наблюдается также обезличение и обесценение частных форм. Но и это еще не все. Независимо от стилистических приемов, важно ударение, падающее на отдельную часть внутри целого, например, как сильно подчеркнута форма щеки по сравнению с формой носа, глаз и рта. Рядом с единым типом (относительно) чистой координации существует бесконечное множество разновидностей субординации.

Для уяснения вопроса полезно остановиться на роли в портрете прически и головных уборов, где понятия множественности



Гольбейн

97

и единства приобретают декоративное значение. Мы могли бы коснуться этой темы уже в предыдущей главе. Связь с тектоничностью и актектоничностью здесь самая близкая. Лишь классическое XVI столетие с его плоскими шляпами и шапками, подчеркивающими горизонтальную форму лба, дает почувствовать ее противоположность вертикальной форме лица, а падающие вниз гладкие волосы служат как бы рамой, контрастирующей со всеми горизонтальными линиями лица. Прическа XVII века

немогла быть построена по этому типу. Как бы сильно ни менялась мода, во всех ее барочных вариантах можно констатировать постоянную тягу к объединяющему движению. Даже в трактовке плоскостей стремятся не столько к разделению и противопоставлениям, сколько к связи и единству.

Еще отчетливее эта тенденция обнаруживается при изображении человеческого тела во весь рост. Здесь художник имеет дело с формами, способными свободно перемещаться при помощи подвижных суставов, что открывает широкий простор для более связанного и более свободного построения. Лежащая красавица Тициана, повторяющая тип Джорджоне, является квинтэссенцией красоты в духе ренессанса. Безукоризненно ясно очерченные члены приведены к гармонии, в которой совершенно отчетливо звучат отдельные тоны. Каждый сустав нашел самое чистое выражение, и каждый отрезок между суставами дает впечатление в себе замкнутой формы. Кому пришло бы в голову говорить здесь о прогрессе анатомических знаний? Все натуралистически-материальное содержание отступает на задний план перед определенной концепцией красоты. В применении к этому созвучию прекрасных форм были бы как нельзя более уместны музыкальные аналогии (99).

Барокко преследует другую цель. Он не ищет расчлененной красоты, суставы ощущаются более смутно; художник стремится прежде всего дать зрелище движения. Нет надобности в итальянской патетической жестикуляции, приводившей в восторг молодого Рубенса; движение можно наблюдать и у Веласкеса, не желающего иметь ничего общего с итальянским барокко. Как непохоже настроение, которым проникнута его лежащая Венера, на тичиановское! Строение тела здесь еще тоньше, но картина не дает впечатления рядоположности элементов расчлененной формы; скорее нами схватывается подчиненное руководящему мотиву целое, без равномерного подчеркивания членов, как самостоятельных частей. Отношение можно выразить еще иначе: ударение сосредоточено на отдельных пунктах, форма сведена к немногим штрихам — и то и другое утверждение имеют одинаковый смысл. Но предпосылкой их является иное, менее «систематичное» ощущение системы тела. Для красоты классического стиля равномерно ясная «видимость» всех частей является само собой разумеющейся, барокко же может отказаться от нее, как показывает пример Веласкеса (100).

Эти различия обусловлены не территорией и не национальностью. Тичиановские приемы изображения тела применяются также Рафаэлем и Дюрером, рука об руку с Веласкесом идут Рубенс и Рембрандт. Даже в тех случаях, когда Рембрандт стремится к одной только ясности, как например в офорте *Сидящий юноша*, который так сильно приближается к расчленен-



Веласкес



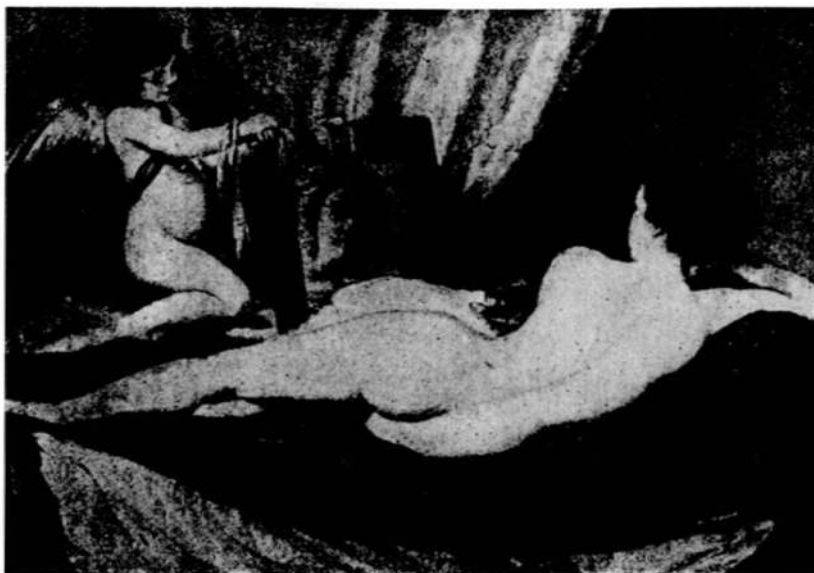
Тициан

99

ным изображениям нагого тела, он не способен больше прибегать к ударениям XVI века. Эти примеры проливают также свет на трактовку обособленной головы.

Но если мы охватим взором картину в целом, то уже на этих простых задачах обнаружится, что основным свойством классического искусства, естественным следствием классического рисунка, является относительная обособленность отдельных фигур. Мы можем вырезать эти фигуры, и хотя после такой операции они будут выглядеть хуже, чем в своем прежнем окружении, все же не вовсе пропадут. Барочная фигура, напротив, всем своим бытием связана с остальными мотивами картины. Уже человеческая голова на портрете органически вплетена в движение фона, хотя бы оно сводилось к движению одной только светотени. Еще в большей степени это касается композиции вроде *Венеры* Веласкеса. В то время, как тициановская красавица сама по себе исполнена ритма, фигура Веласкеса находит завершение лишь в аксессуарах картины. Чем необходимее такое восполнение, тем совершеннее единство барочного художественного произведения.

Поучительные примеры эволюции многофигурной картины дает нам голландский групповой портрет. Тектонически построен-



Веласкес

100

ные отряды стрелков XVI века являются целостностями, элементы которых отчетливо координированы. Офицер иногда бывает выделен из группы, целое же остается рядом фигур одинакового достоинства. Крайней противоположностью такой манеры является концепция, сообщенная этой теме Рембрандтом в его *Ночном дозоре*. Здесь отдельные фигуры и даже группы фигур обесценены почти до полной неразличимости, но зато с тем большей энергией подчеркнуто несколько отчетливых мотивов, которым придано руководящее значение. То же самое наблюдается на картинах с меньшим числом фигур. В этом отношении незабываемое впечатление оставляет *Урок анатомии* Рембрандта (1632): в нем старая схема координации разрушена, и все общество вовлечено в одно движение и освещено одним световым лучом; всякий признает этот прием типичным для нового стиля. Удивительно, однако, что Рембрандт не удовлетворился этим решением. *Синдики суконщиков* 1661 г. построены совсем иначе. Поздний Рембрандт как бы отрицает раннего Рембрандта. Тема: пять господ и слуга. Но все эти горожане совершенно равноценны. Нет больше все еще несколько судорожной концентрации *Урока анатомии* — мы видим непринужденное размещение в ряд

*Рембрандт*

101

равноправных членов. Нет искусственно сконцентрированного света — светлые и темные пятна свободно рассеяны по всей площади картины. Что это: возврат к архаической манере? Нисколько. Единство обусловлено здесь резко подчеркнутым направлением движения всей группы. Вполне справедливо было сказано, что ключом ко всему мотиву является протянутая рука говорящего (Я н т ц е н). С необходимостью естественного жеста развивается ряд пяти крупных фигур. Ничья голова не могла бы быть повернута иначе, ничья рука не могла бы лежать по другому. Каждый действует как будто сам по себе, но лишь общая связь целого сообщает действию отдельного лица смысл и эстетическое значение. Конечно, композиция не исчерпывается одними фигурами. Носителями единства являются в равной мере свет и краска. Большую роль играет яркое освещение скатерти, которое до сих пор не удалось сфотографировать. Таким образом и здесь мы встречаемся с уже известным нам барочным требованием, чтобы отдельная фигура растворялась в целой картине и единство можно было ощущать лишь в совокупном действии красок, света и формы (101).

Отдавая должное только что рассмотренным чисто формальным моментам, мы не в праве упускать из виду, что впечатление

единства в значительной степени обусловлено также по новому экономичным распределением психологических ударений. Оно играет существенную роль как в *Уроке анатомии*, так и в *Синдиках суконщиков*. Внутреннее содержание картины—в первом случае более внешним образом, во втором более интимно—сведено к единому мотиву,—прием, совершенно не практиковавшийся в более раннем групповом портрете, представлявшем ряд самостоятельных фигур. Такая рядоположность не есть свидетельство отсталости, как будто бы искусство именно в этом отношении оставалось связанным примитивными формулами,—она скорее вполне соответствует концепции красоты координированных ударений, которой ренессанс был верен и в более свободных композициях, например в бытовых картинах.

Масляничные развлечения Гиеронимуса Боса (102) являются именно такой картиной старого стиля не только в отношении размещения фигур, но главным образом в отношении распределения интереса. Он не вовсе распылен, как это часто наблюдается у примитивов, скорее каждая деталь прочувствована в ансамбле, и от картины получается цельное впечатление, но все же перед нами ряд мотивов, каждый из которых в одинаковой степени стремится привлечь наше внимание. Такая композиция невыносима для барокко. Остаде оперирует со значительно большим числом действующих лиц, но чувство единства у него более обострено. Из общего клубка выделяется группа стоящих крестьян—самый высокий вал в волнении, разлитом по всей картине. Группа эта не обособлена от общего движения, но все же является господствующим мотивом и сообщает всей сцене определенный ритм. Хотя все на картине отчетливо, однако, три стоящие фигуры явно наиболее живые и выразительные. Глаз «устанавливается» на эту форму и соответственным образом упорядочивает остальное. Гул голосов превращается в этом пункте в ясно различимую речь (103).

Иногда, впрочем, предметом изображения делается один только смутный гул улицы или рынка. В таком случае все частные мотивы обесцениваются, и объединяющим моментом служит массовый эффект—нечто совсем другое, чем рядоположность самостоятельных голосов в старом искусстве.

Естественно, что при таком психологическом уклоне больше всего должна была изменить свое лицо историческая сцена.



Понятие связного повествования было разработано уже в XVI веке, но лишь барокко ощутил напряженность мгновения, и лишь с тех пор существует драматический рассказ.

Тайная вечеря Лионардо есть проникнутая единством историческая картина. Изображен определенный момент, и роли отдельных участников соответственно обусловлены им. Сказав: «истинно говорю вам, что один из вас предаст меня», Христос совершает движение, требующее известного времени. Слова его оказывают различное действие на слушателей, соответственно их темпераменту и сообразительности. Относительно содержания сообщения не может быть никакого сомнения: возбуждение учеников и жест учителя ясно свидетельствуют о том, что только что было возвещено предательство. Та же потребность во внутреннем единстве заставила удалить со сцены все, что могло бы отвлечь или рассеять внимание. Взору предлагается лишь существенно необходимое: мотив накрытого стола и комнаты с голыми стенами. Ничто не имеет здесь самодовлеющего характера, все служит целому.

Известно, каким нововведением был тогда этот прием. Понятие связного повествования хотя и не отсутствует у примитивов, но выполнение неуверенно, а загромождение основной темы побочными мотивами неизбежно рассеивает внимание.

Но в таком случае, какой же можно представить прогресс по сравнению с классической редакцией? Существует ли вообще возможность сделать единство еще более совершенным? Ответим указанием на изменения, которые мы наблюдали в портрете и жанровой картине. Упразднение координации деталей; выпячивание для глаза и чувства главного мотива, заглушающего все остальные; более острое восприятие мгновения. Хотя *Тайная вечеря* Лионардо скомпанована целостно, в ней все же содержится столько отдельных опорных пунктов для глаза зрителя, что рядом с позднейшими повествовательными сценами она кажется множественностью. Сравнение с творением Лионардо *Тайной вечери* Тьеполо может быть сочтут кощунством, все же из этого сравнения видно, в каком направлении совершилась эволюция: перед нами не тринадцать голов, которые все одинаково попадают в поле нашего зрения, но из общей массы выделено лишь две или три, остальные затушеваны или вовсе скрыты. Зато отчетливо видимое с удвоенной энергией подчиняет своей власти всю картину. Здесь то же самое отношение, которое мы пытались прояснить путем сопоставления дюреровского и рембрандтовского *Снятия с креста*. К сожалению, Тьеполо больше ничего неспособен сказать нам.



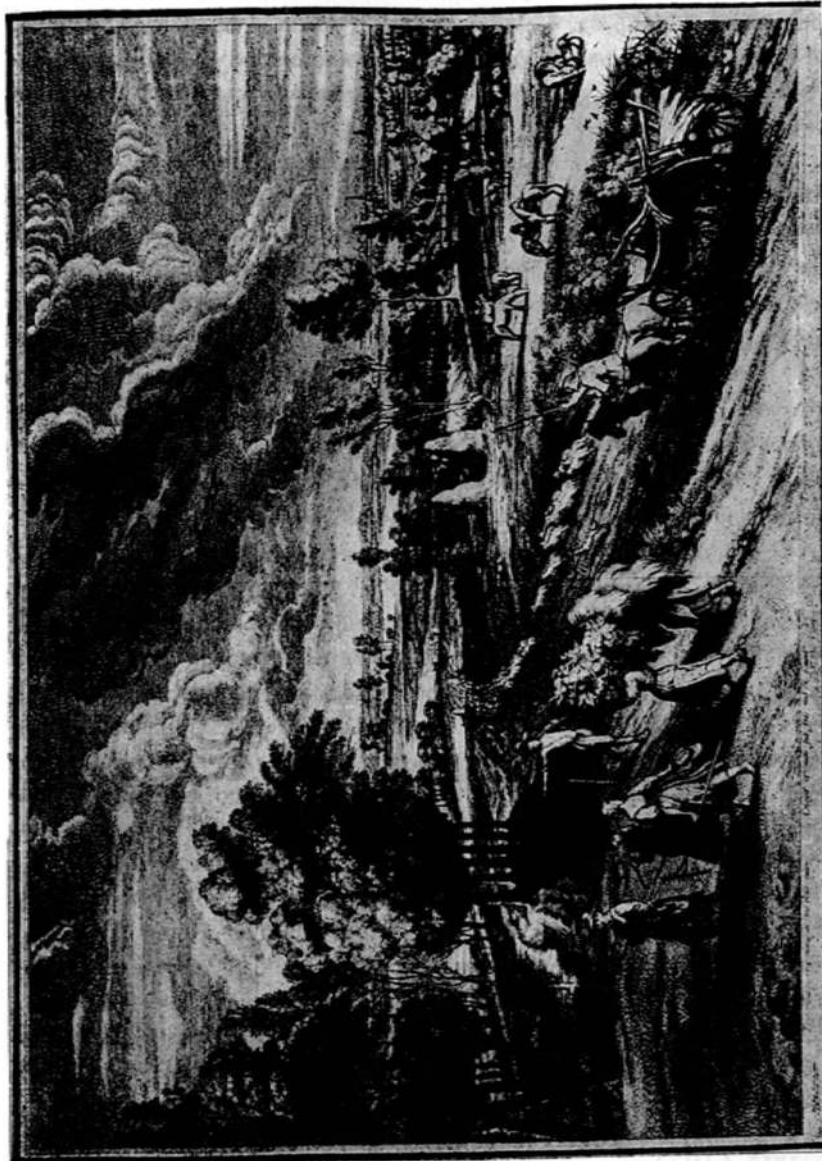
Остаде

Эта концентрация впечатления от картины необходимо связывается с более острой «установкой» на восприятие мгновения. По сравнению с позднейшим искусством классическое повествование XVI века всегда содержит нечто устойчивое, оно в большей степени направлено на пребывающее или, выражаясь точнее, всегда охватывает более длинный отрезок времени, тогда как в барокко время укорачивается, и изображен действительно самый острый момент действия.

В качестве иллюстрации можно привести сюжет ветхозаветной Сусанны. Более ранний вариант изображает собственно не преследование женщины, но то, как старцы издали поглядывают за своей жертвой или собираются делать это. Лишь постепенно, вместе с обострением чувства драматичности, схема эта заменяется изображением момента, когда враг подкрался к самой спине купальщицы и шепчет ей на ухо страстные речи. Разным образом, напряженная сцена победы филистимлян над Самсоном вырабатывается лишь мало по малу из схемы спокойно спящего на груди у Далилы богатыря, которому та остригает волосы.

Столь радикальные изменения концепции невозможно, конечно, объяснить на основе одного частного понятия. Новшества в трактовке понятия, разбираемого в нашей главе, составляют лишь часть явления, а не все явление в целом. Заключим ряд наших примеров темой пейзажа, которая вернет нас на почву оптически-формального анализа.

Пейзаж Дюрера или Патенира отличается от пейзажей Рубенса сочленением самостоятельно разработанных частных частей, в котором мы, правда, воспринимаем главную тенденцию, однако она никогда не создает впечатления безусловно руководящего мотива. Но мало по малу стираются разделяющие границы, сливаются грунты, и один мотив на картине получает решительный перевес. Уже преемники Дюрера нюрнбергские пейзажисты Гиршфогель и Лаутенсак komponуют иначе, а в великольном пейзаже П. Брегеля (см. воспроизведение на стр. 116) ряд деревьев слева мощно вторгается в картину, как бы разрывая ее, отчего проблема удара сразу приобретает новый характер. В последующий период объединение достигается широкими световыми и теневыми полосами, так хорошо знакомыми нам из картин Яна Брегеля. Эльсгеймер вторит тянущимися наискось



через всю картину длинными рядами деревьев и цепями холмов, которые встречают отзвук в «диагоналях полей» фан-гойеновских пейзажей с дюнами. Словом, когда Рубенс суммировал результаты, то получилась схема полярно-противоположная дюреровской; лучше всего ее можно иллюстрировать картиной *Мехельнские сенокосы* (104).

В глубину равнинного лугового пейзажа тянется извилистая лента дороги. Едущая по этой дороге телега и бегущие овцы усиливают впечатление движения вглубь картины, тогда как направляющиеся в сторону работницы подчеркивают ровность местности. В ту же сторону, что и дорога, тянутся в небе слева направо светлые вереницы облаков. Светлый тон неба и лугов (на гравюре затемненных) с первого же взгляда увлекает глаз до самой далекой линии горизонта. Не осталось и следа от расчленения на отдельные зоны. Ни одно дерево невозможно воспринять как нечто самостоятельное, не вовлеченное в общее движение форм и света всего пейзажа.

В популярнейшем своем пейзаже — офорте с тремя дубами — Рембрандт еще больше сосредоточивает ударение на одном пункте; правда, он достигает таким образом замечательного эффекта, однако по существу это тот же стиль. Никогда еще зритель не ощущал столь безусловного господства над всей картиной одного мотива. Мотив этот не исчерпывается, конечно, тремя деревьями, но дан также, как затушеванная противоположность возвышенной правой части картины и широко раскинувшейся равнины. Деревьям все же принадлежит гораздо более важная роль. Им подчинено все — вплоть до атмосферических явлений: небо овеивает дубы ореолом, и они стоят точно победители. Они напоминают одинокие роскошные деревья Клода Лоррена, которые именно своей одинокостью производят такое своеобразное впечатление. Если же на картине нет ничего, кроме широкого равнинного пейзажа, да неба над ним, то барочный характер может быть сообщен такому пейзажу могучей линией горизонта или пространственным соотношением между небом и землею — если площадь картины с силой заполнена огромными массами воздуха (105).

Восприятие вешен согласно категории целостного единства привело также к тому, что в эту эпоху, и притом впервые в эту эпоху, открылась возможность изображать величие моря.



Рембрандт



Шонгауэр

106

4. Исторические и национальные особенности

При сравнении какой ни^{УД} сцены Дюрера с аналогичной сценой Шонгауэра, например гравюры на дереве *Взятие Христа под стражу* из серии *Страстей* с соответствующим листом шонгауэровской серии гравюр на меди, нас всегда поражает уверенность Дюрера, ясность и простота его повествования. Нам скажут, что у Дюрера композиция лучше продумана, и эпизод умело сведен к наиболее существенному, но нас здесь занимает не различие качества индивидуальных достижений, но различие форм изображения, которые связывали целое художественное направление. Мы еще раз возвращаемся к характеристике до-

классического периода на основе уже высказанных нами общих положений (106 и 107).

Да, композиция Дюрера отличается большей ясностью. Наклоненная фигура Христа господствует над всей картиной, так что уже издали мы отчетливо видим мотив пленения. Наклоненное положение этой фигуры еще более подчеркивается откинувшимися в противоположную сторону фигурами людей, которые тащат за веревки. Тема же Петра и Малха, будучи простым эпизодом, под-



Аюрер

107

чинена главной теме. Она образует одно из (симметричных) заполнении углов картины. У Шонгауэра еще не проведено различие между главным и второстепенным. Он еще не располагает ясной системой взаимно противоположных направлений. Местами фигуры сплетаются в слишком тесный клубок, местами, наоборот, они размещены слишком просторно. Целое выглядит монотонно по сравнению с построенными на контрастах композициями классического стиля.

Итальянским примитивам — именно потому, что они итальянские, — свойственна большая простота и прозрачность, чем Шонгауэру, — немцам они казались поэтому бедными, — но и здесь кватроченто отделено от чинквеченто меньшей дифференцированностью композиции, меньшей самостоятельностью отдельных элементов. Обратимся к таким общеизвестным примерам, как *Преображение* Беллини (Неаполь) и Рафаэля. В первом случае

*Рафаэль*

три совершенно равноценные стоящие рядом фигуры — Христос помещен между Моисеем и Илией, нисколько не доминируя над ними, — а у их ног другие три, тоже равноценные, павшие ниц фигуры учеников. У Рафаэля, напротив, разбросанные элементы не только объединены в общую форму, но, сверх того, в пределах этой формы отдельные элементы даны в более живом контрасте. Христос, в качестве главной фигуры, вознесен над фигурами Моисея и Илии (теперь обращенными к нему лицами), ученикам отведено явно второстепенное место, все согласовано, и все же каждый мотив развивается как будто свободно и самостоятельно.



Фан дер Гус

109

Достижения в области предметной ясности, которыми классическое искусство обязано этому расчленению и подчеркнутым контрастам, составят предмет особой главы. Здесь нас интересует главным образом декоративная сторона принципа. Она одинаково хорошо уясняется и на чисто изобразительных фигурах святых и на повествовательных сценах (108).

Разве не координация без контрастов, множественность без настоящего единства сообщают композициям Боттичелли или Чима хрупкость и худосочность, особенно когда их сравниваешь с картинами Фра Бартоломео и Тициана? Вкус к дифференцированию частей мог пробудиться, лишь когда целое было приведено

к системе, и частная форма могла приобрести самостоятельность лишь в рамках строгой концепции единства.

Если этот процесс легко проследить на алтарной картине, изображающей евангельскую сцену, где он никого больше не поражает, то такие же наблюдения уясняют историю рисунка тела и головы. Достигнутое высоким ренессансом расчленение торса совершенно тождественно его достижениям в композиции многофигурной картины: единству, системе, созданию контрастов, и чем очевиднее их взаимоотноше-

Лоренца ди Креди

110

ние, тем явственнее они ощущаются как моменты интегрирующего значения. Эта эволюция, если отвлечься от некоторых национальных различий, окрашивающих все художественное творчество, одинакова и на юге и на севере. Рисунок нагого тела Вероккио относится к рисунку Микеланджело совершенно так же, как рисунок Гуго фан дер Гуса к рисунку Дюрера. Иначе говоря: тело Христа на *Крещении* Вероккио (Флоренция, Академия) стилистически принадлежит к той же стадии развития, что и тело Адама на *Грехопадении* фан дер Гуса (Вена, 109): при всей натуралистической тонкости — тот же недостаток расчленения и то же неумение построить контрасты. Далее, если в гравюре Дюрера *Адам и Ева* или в выше воспроизведенной (стр. 90) картине Пальмы на ту же тему контрастное построение выступает как нечто само собой разумеющееся, и тело производит впечатление ясной системы, то это не «прогресс познания природы», а формулировка восприятия природы согласно новым декоративным требованиям. И даже в случаях неоспоримого античного влияния, заимствование античной схемы стало воз-

можным лишь благодаря наличию одинакового декоративного ощущения,

В изображениях человеческого лица соотношение еще более ясно, поскольку здесь данная устойчивая группа форм была естественно превращена из рыхлой рядоположности в живое единство. Однако, это впечатление такого рода, что для уяснения их мало описания: необходимо самому испытать их. Нидерландский квагроцентист вроде Боутса (воспроизведение на стр. 172) и его итальянский современник



Рафаэль *портрет папы Льва* 111

Креди схожи в том отношении, что ни у первого, ни у второго человеческое лицо не подчинено никакой системе. Здесь еще нет отчетливого противопоставления направлений, и черты лица поэтому не создают впечатления самостоятельных частей. Если же вы переведете взор от этих портретов к портрету Дюрера (стр. 51) или Орли (стр. 158), который по мотиву очень родствен портрету Креди, то вам покажется, будто вы впервые заметили, что линия рта горизонтальна и как будто сознательно противопоставляет себя вертикальным линиям лица. Но одновременно с тем, как форма укладывается в элементарные направления, общая слаженность также делается устойчивой: часть получает новое значение в рамках целого. О роли головных уборов мы уже говорили вскользь. Весь фон портрета подвергается аналогичным изменениям. Так, оконное отверстие изображается в XVI веке только в тех случаях, когда оно способно играть роль явно выраженной контрастирующей формы.

Как ни сильна у итальянцев резко выраженная от природы склонность к тектоничности, а в связи с нею также склонность к построению системы самостоятельных частей, все же результаты эволюции, совершившейся на германской почве, поразительно

напоминают то, что произошло в Италии. Гольбейновский портрет французского посла (стр. 198) написан совершенно в той же манере, что и рафаэлевский портрет Пьетро Аретино (мы приводим здесь снимок с гравюры Марка Антона; рис. 111). Именно на таких интернациональных параллелях можно всего лучше обострить восприимчивость к соотношению частей и целого, так не легко поддающемуся описанию.

Вот то, что нужно историку для понимания эволюции от Тициана к Тинторетто и Греко, от Гольбейна к Моро и Рубенсу. Скажут: «рот стал более красноречивым, глаза — более выразительными». Конечно, но тут дело не в одной выразительности, важна схема объединения посредством отдельных ударений, которая, в качестве декоративного принципа, определяет также композицию всей картины. Формы становятся текучими, и таким образом возникает новое единство, с новым отношением части к целому. Уже Корреджо обладал явной склонностью к эффектам, порождаемым затушевыванием частных деталей. Поздний Микеланджело и поздний Тициан, каждый по своему, стремятся к той же цели, а Тинторетто и особенно Греко с неподдельным жаром бьются над проблемой создания более высокого единства путем обесценения частных форм. Под частными формами, естественно, следует разумеать не только отдельные фигуры, проблема остается той же как в отношении одинокой фигуры, так и в отношении многофигурной композиции, как в отношении краски, так и в отношении геометрических направлений. Конечно, нельзя с точностью указать, когда процесс преобразования был закончен и появился новый стиль. Всякое конкретное произведение переходное, действие его относительно. Группа *Похищение сабинянки* Джованни да Болонья (Флоренция, Loggia dei Lanzi) — заключим наш обзор примером из скульптуры — кажется скомпонованной в духе абсолютного единства, если сравнить ее с произведениями высокого ренессанса, но по сравнению с Бернини, с его (ранним) *Похищением Прозерпины*, вся она распадается на отдельные впечатления.

С наибольшей чистотой классический тип отчеканен итальянцами. Этим славятся итальянская архитектура и итальянский рисунок. Даже в эпоху барокко итальянцы никогда не заходили так далеко в обесценении частей, как немцы. Различие фантазии можно характеризовать музыкальной аналогией: итальянский



Буше

112

перезвон колоколов всегда придерживается определенных то-нальных фигур; немецкий звон — простое сочетание гармониче-ских звуков. Конечно, аналогия с итальянским «перезвоном» не-полная: решающим в искусстве является стремление к самостоя-тельности частных форм в пределах замкнутого целого. Конечно, для севера характерно то, что он создал только одного Рем-брандта, художника, у которого руководящая красочная и свето-вая формы как бы поднимаются из таинственной глубины, но северное барочное единство не исчерпывается достижениями Рембрандта. Здесь искони существовала склонность к растворе-нию частных в целом, ощущение, что каждое существо может иметь смысл и значение только в связи с другими существами, с целым миром. Отсюда это типичное для северной живописи пристрастие к массовым сценам, которое так поражало Микел-анджело. Он порицает его: немцы хотят сказать сразу слишком много, одного мотива было бы достаточно, чтобы построить из него целую картину. Итальянец не мог должным образом оценить отправный пункт чуждой ему национальности. Тут вовсе не тре-буется множества фигур, необходимо только, чтобы фигура была связана в неразрывное единство со всеми остальными формами картины. Дюреровский *Иероним в келье* еще лишен единства

в духе XVII столетия, но свойственное ему переплетение форм все же является особенностью чисто северной фантазии.

Когда в конце XVIII века западно-европейское искусство готовилось начать новую главу, то критика, во имя истинного искусства, прежде всего требовала, чтобы вновь были обособлены детали. Лежащая на софе обнаженная девушка Буше образует единое целое с драпировкой и всем, что изображено на картине; тело много потеряло бы, если его изъять из связи с окружением. Напротив, *Госпожа Рекамье* Давида снова замкнутая в себе, самостоятельная фигура. Красота рококо заключена в нерасторжимом целом, для нового классического вкуса прекрасный образ является тем, чем он уже был некогда — гармонией самодовлеющих расчлененных масс.

АРХИТЕКТУРА

1. Общие замечания

Когда возникает новая система форм, то, разумеется, детали, первоначально несколько назойливо выпячиваются. Сознание большей важности целого, правда, есть, но художник часто бывает склонен ощущать деталь обособленно; так она и утверждается во впечатлении от целого. Это явление наблюдается и при создании нового стиля (ренессанса) примитивами. Они были достаточно искусны для того, чтобы не допустить преобладания детали, но все же деталь претендует на равноправие с целым. Лишь классики ставят все на место. Окно, например, и у них ясно выделяемая деталь, но оно не обособляется во впечатлении; мы не можем видеть его, не ощущая в то же время его связи с более крупной формой: стеной, со всей площадью стены; и, наоборот, — когда зритель сосредоточивает внимание на целом, ему тотчас же становится ясно, насколько это последнее в свою очередь обусловлено частями.

Новшеством барокко является не единство вообще, но абсолютное единство, в котором часть, как самостоятельная ценность, более или менее пропадает в целом. Теперь прекрасные детали уже не сочетаются в гармонию, где они продолжают звучать, — они подчинились господствующему мотиву, и лишь взаимодействие их с целым сообщает им смысл и красоту. Известное классическое определение совершенства у Л. Б. Альберти: форма

должна быть такою, чтобы ни одна черточка не могла быть изменена или устранена без нарушения гармонии целого, — одинаково хорошо приложимо и к ренессансу и к барокко. Всякое архитектурное целое является совершенным единством, но понятие единства имеет в классическом искусстве другое значение, чем в искусстве барокко. То, что было единством для Браманте, стало для Бернини множеством, хотя, по сравнению с множественностью примитивов, Браманте в свою очередь может быть назван мощным объединителем.

Барочное объединение совершается различными путями. В одних случаях единство вытекает из равномерного обесценения частей, в других — некоторым мотивам придается господствующее положение, и другие мотивы подчиняются им. Господство и подчинение существует и в классическом искусстве, но там и подчиненная часть всегда обладает самостоятельной ценностью, между тем как в барокко даже господствующие элементы, при изъятии их из общей связи, в большей или меньшей степени утрачивают свое значение.

В этом духе преобразовываются вертикальные и горизонтальные ряды форм, и возникают те массивные глубинные композиции, где целые куски пространства лишены самостоятельности ради нового совокупного впечатления. Тут несомненно мы имеем значительный шаг вперед. Но это преобразование понятия единства несколько не связано с эмоциональными мотивами; по крайней мере, мы не в праве утверждать, будто грандиозные колоннады, связывающие этажи, были призваны к жизни более широким размахом нового поколения, или будто светлое настроение ренессанса создало тип постройки с самостоятельными частями, а серьезность барокко всячески стремилась затем истребить эту самостоятельность: конечно, красота, выраженная в форме свободного расчленения, дает впечатление довольства, но и противоположный тип способен вызвать аналогичное впечатление. Что может быть светлее и радостнее французского рококо? Однако для этой эпохи было бы невозможно вернуться к средствам выражения ренессанса. Наша задача заключается именно в изучении этого вопроса.

Совершенно очевидно, что интересующий нас процесс сопрягается с вышеописанными процессами превращения графичности в живописность и тектоничности в атектоничность. Живо-

писность впечатления движения всегда связана с некоторым обесценением частей, и всякое объединение тоже легко поставить в связь с атектоническими мотивами; наоборот, расчлененная красота принципиально близка всякой тектонике. Тем не менее и здесь понятия множественного единства и целостного единства должны быть исследованы особо. Именно в архитектуре эти понятия приобретают необыкновенную наглядность.

2. П р и м е р ы

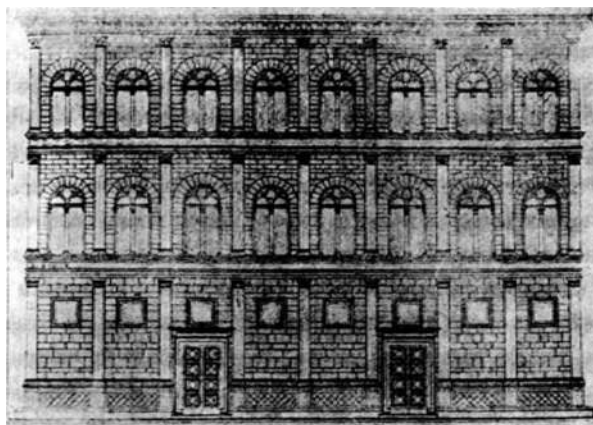
Особенно много примеров идеальной ясности дает итальянская архитектура. Мы рассмотрим параллельно и пластику, потому что особенности, отличающие ее от живописи, явственнее всего обнаруживаются на пластически-архитектонических сооружениях, вроде, например, гробниц.

Венецианская и флорентийско-римская гробницы приобретают классический тип в процессе все большего дифференцирования и интегрирования формы. Части противопоставляются друг другу во все более резких контрастах, и целое приобретает при этом все большую слаженность, в которой ни одна часть не могла бы быть изменена без повреждения всего организма. Примитивный и классический типы суть единства с самостоятельными частями. Но в первом случае единство еще неслаженное. Лишь в соединении со строгостью свобода становится выразительной. Чем крепче система, тем действеннее самостоятельность частей внутри системы. Гробницы прелатов Андреа Сансовино в Santa Maria del popolo (Рим) производят именно такое впечатление в противоположность Дезидерио и А. Росселино; гробница Вендрэмина работы Леопарди в S. Giovanni e Paolo (Венеция) — в противоположность гробницам дождей кватроченто. Необычайно сильное резюме всей этой эволюции дает Микеланджело в гробницах Медичи: в сущности это все еще чисто классическая композиция с самостоятельными частями, но контрасты прямой центральной фигуры с лежащими, вытянутыми вширь формами до крайности обострены. Лишь наполнив воображение такими построенными на контрастах картинами, мы будем в состоянии дать должную эволюционно-историческую оценку творения Бернини. Усиление впечатления на основе изолированных частных форм было невозможно, но барокко и не вступает ни в какое соревнование: идеальные границы между фигурами рушатся, и

вся масса расчлененных форм вовлекается в общий широкий поток. Это одинаково можно наблюдать и на гробнице Урбана VIII в соборе св. Петра и на еще более цельной гробнице Александра VII. В обоих случаях противоположность сидящей главной фигуры и лежащих сопровождающих фигур приносится в жертву единству: второстепенные фигуры изображены у Бернини стоящими и приведены в непосредственный оптический контакт с главенствующей фигурой папы. От зрителя зависит, как далеко он способен проникнуть в это единство. Бернини можно читать также по складам, но он не хочет, чтобы его так читали. Кто понял смысл этого искусства, тот знает, что частная форма здесь не только была сочинена в связи с целым — такому закону подчинено ведь и классическое искусство, — но пожертвовала целому всей своей самостоятельностью и только из целого черпает жизнь и движение.

Из области итальянской светской архитектуры мы можем привести в качестве классического примера многочастного ренессансного единства римскую *Cancellaria*, даже если бы имя создателя дворца (Браманте) было неизвестно. Гладкий трехэтажный фасад, дающий впечатление совершенной замкнутости; но вполне отчетливы составные части: этажи, угловой выступ, окна и участки стены. Такой же характер носит фасад Лувра Леско и построенная Оттоном-Генрихом часть гейдельбергского замка. Всюду равноценность однородных частей (114).

Если присмотреться внимательнее, то понятие равноценности придется, конечно, подвергнуть ограничению. Нижний этаж *Cancellaria* все же ясно противопоставлен верхним этажам именно как нижний этаж, и тем самым в некотором роде подчинен им. Лишь наверху появляются расчленяющие пилястры. И в этом следовании пилястр, разбивающих стену на отдельные площади, мы опять таки имеем не простую координацию, но чередование более широких площадей с более узкими. Так называемая координация классического стиля есть лишь условная координация. Нам известна ее ранняя кватрочентская форма в *palazzo Rucellai* во Флоренции (113). Там мы видим совершенное равенство площадей и, что касается расчленения, — совершенное равенство этажей. Родовое понятие остается одинаковым для обеих построек: система с самостоятельными частями, но *Cancellaria* обладает крепче организованной формой. Различие это



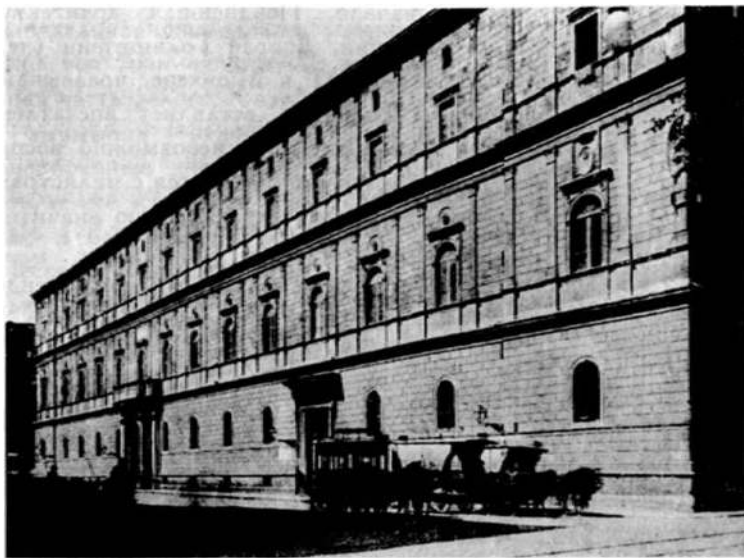
Флоренция. Palazzo Rucellai

113

тожественно описанному нами выше различию шаткой симметрии кватроченто и строгой симметрии чинквеченто. На берлинской картине Боттичелли, изображающей Марию с двумя Иоаннами, три рядом расположенные фигуры совершенно равноценны, и Мария обладает формальным преимуществом лишь в качестве средней фигуры; у классика же, например у Андреа дель Сарто — я имею в виду *Madonna delle armi*, во Флоренции — Мария во всех отношениях преобладает над сопровождающими ее фигурами, хотя от этого последние не утрачивают значения, присущего им, как таковым. В этом вся суть. Классичность следования ограниченных пилястрами площадей *Cancellaria* заключается в том, что и узкие площади тоже являются самостоятельными пропорциональными ценностями, а нижний этаж, несмотря на свое подчиненное положение, остается величиной, которой присуща своя особая красота.

В отношении расчленения на прекрасные детали такая постройка, как *Cancellaria*, является архитектурной параллелью к титиановской красавице, снимок с которой был дан нами выше. И если мы противопоставили ей *Венеру* Веласкеса как произведение, где все части связаны в абсолютное единство, то и для нее можем без особого затруднения подыскать архитектурные параллели.

Не успел сложиться классический тип, как уже является желание преодолеть множественность с помощью более богатых, насквозь проходящих мотивов. По этому поводу охотно говорят



Рим. Palazzo della Cancelleria

114

о «широком размахе», вызвавшем дальнейшее напряжение формы. Напрасно. Кто стал бы отрицать, что зодчие ренессанса—а с ними и папа Юлий! — ставили себе самые грандиозные цели, какие только доступны человеческой воле? Но не все возможности осуществимы в каждую данную эпоху. Раньше нужно было изжить форму многочастной красоты, и тогда только стали мыслимы композиции одночастные. Микеланджело, Палладио суть переходные этапы. Чисто барочной противоположностью Cancellaria является римский palazzo Odescalchi (115), где два верхних этажа связаны рядом пилястр, — мотив, который отныне становится нормой для запада. Вместе с тем нижний этаж получает явно выраженный характер цоколя, т. е. обращается в не-самостоятельный элемент. Если в Cancellaria каждому участку стены, каждому окну и даже каждой пилястре была присуща собственная отчетливо говорящая красота, то здесь формы трактованы таким образом, что все они более или менее растворяются в одном массивном эффекте. Отдельные площади между пилястрами не представляют никакой ценности вне связи с целым. Сочиняя рисунок окон, архитектор озабочен тем, чтобы слить их с пилястрами, и сами пилястры едва ли воспринимаются как отдельные формы, но скорее действуют всею своею массою.

Palazzo Odescalchi только начало. Позднейшая архитектура **пошла** дальше в этом направлении. Дворец Гольнштейн (теперешняя архиепископская резиденция) в Мюнхене, чрезвычайно изящная постройка старшего Кювилье, оставляет впечатление только пронизанной движением плоскости: невозможно воспринять ни кусочка стены, окна совершенно сливаются с пилястрами, и эти последние почти вовсе утратили тектоническую значительность (116).

Одним из следствий рассмотренных фактов является тенденция барочного фасада к подчеркиванию отдельных пунктов, по преимуществу в духе господствующего центрального мотива. Действительно, уже в palazzo Odescalchi отношение центра и (невидимых на репродукции) крыльев играет известную роль. Но прежде, чем входить в подробности, исправим ходячее представление, будто схема пилястр или колонн колоссального ордера (связывающих этажи) была единственной или преобладающей.

Стремление к единству могло быть удовлетворено и в фасадах, где этажи вертикально не связаны. Мы даем снимок римского palazzo Madama, теперешнего сената. Поверхностный зритель может подумать, что постройка не очень отличается от рядо-



Рим. Palazzo Odescalchi

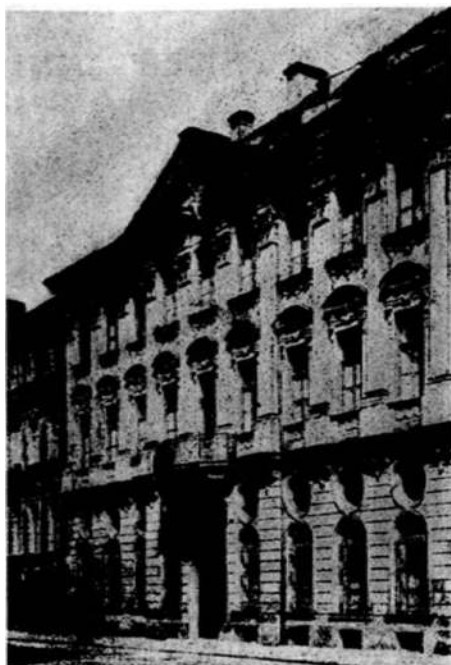
вых построек ренессанса. Вопрос решается тем, насколько часть ощущается, как самостоятельный и неотъемлемый момент, и насколько деталь растворяется в целом. Здесь характерно то, что рядом с захватывающим впечатлением движения всей плоскости впечатление от отдельных этажей отступает на второй план, и рядом с живым языком оконных покрытий, действующих всей своей мае-

сои, отдельное окно едва ли ощущается, как конститутивная часть целого. К этой же категории относятся разнообразные эффекты, достигаемые северным барокко и без помощи пластических средств. Один только ритм обезличенных окон может создать впечатление интенсивного движения всей стены.

Но, как уже сказано, барокко всегда была свойственна склонность к подчеркиванию: эффект любуясь сосредоточивать на одном главном мотиве, который лишает всякой самостоятельности мотивы побочные, хотя постоянно нуждается в них и сам по

себе не мог бы иметь никакого значения. Уже в palazzo Odescalch средняя часть широкой площадью выдается вперед, но не на много, так что этот выступ не имеет практического смысла, по бокам же отодвинуты короткие, пропорционально несамостоятельные крылья. (Впоследствии они были вытянуты). В большем масштабе эта субординирующая манера барокко осуществляется в дворцовых постройках с центральным и угловым павильонами, но и в бюргерских домиках мы тоже встретим центральные ризалиты, выступ которых часто измеряется всего несколькими сантиметрами. В длинных фасадах вместо одного центрального удара могут быть поставлены два удара, фланкирующие пустую середину, правда, не на самых углах — их ставит таким образом ренессанс (Ср. Cancellaria в Риме), — но на некотором расстоянии от последних. Пример: Прага, дворец Кинского.

Церковные фасады подвергаются в основном тем же изменениям. Итальянский высокий ренессанс оставил в наследство



Мюнхен. Аворец Гольнштейн



Рим Palazzo Madama

117

барокко совершенно законченный тип двухъярусного фасада с пятью полями внизу и тремя полями сверху, связанными между собой волютами. Однако поля все больше и больше теряют пропорциональность и самостоятельность, следовательно равноценных частей заменяется решитель-

н ь ш преобладанием «редины, ГДЕ СОСРЕ-

дочены самые интен-

сивные пластические и динамические ударения, как высший взлет поднимающегося с боков движения. Для сообщения единства вертикальному направлению барочная церковная архитектура редко прибегала к приему слияния ярусов, но, сохраняя их обособленность, она позаботилась о решительном перевесе одного над другим.

Выше мы вскользь упомянули об аналогичной эволюции в такой повидимому далекой области, как нидерландский пейзаж. Теперь уместно вернуться к этой аналогии, ибо нас интересуют не отдельные факты из истории архитектуры, но живая картина принципиального и существенного. В самом деле, то же понятие целостного и собранного в отдельных пунктах действия отличает голландский пейзаж XVII века от расчленения на одинаково ценные части, свойственного живописи XVI века.

Естественно, что примеры можно черпать не только из области монументальной архитектуры, но также из мира мебели и утвари. Конечно, и практические соображения повлияли на превращение двухъярусного шкафа ренессанса в одноярусный шкаф барокко: однако это превращение было в духе изменившихся вкусов и совершилось бы при любых обстоятельствах.

Всякое следование горизонтальных рядов барокко пытается **объединить** общим мотивом. Украшая однообразные ряды стульев хора, он охотно охватывает их высокой аркой, и случается даже, что подпоры церковного нефа без всякого практического основания сосредоточиваются им посередине ряда (ср. скамьи хора в мюнхенской Peterskirche; см. рис. 118).

Во всех таких случаях явление не исчерпывается, конечно, объединяющим главным мотивом, целостное впечатление всегда обусловлено также особой трактовкой деталей, затрудняющей их обособление. Только что упомянутые скамьи хора получают целостную форму не только благодаря увенчивающей их арке, но и потому, что отдельные поля стены построены так, что не могут не опираться друг на друга. Они лишены всякой внутренней опоры.

Так же точно дело обстоит и с формой шкафа. Рококо охватывает обе его дверцы одним выпяченным вверх карнизом. Если при таких условиях верхний край дверец следует линии этого карниза, т. е. возвышается посередине, то естественно, что обе дверцы могут быть восприняты только вместе. Сама по себе каждая из них лишена всякой самостоятельности. В таком же

смысле ножки стола рококо не производят впечатления самостоятельной формы: они вплавлены в целое. Атектонические требования принципиально родственны требованиям абсолютного единства. Предельным достижением являются те внутренние помещения рококо главным образом внутренние помещения церквей, — где вся обстановка до такой степени растворена в целом, что отдельные



Мюнхен. Скамьи хора Peterskirche

предметы мы не в состоянии изолировать даже мысленно. Искусством севера созданы в этом духе несравненные шедевры.

На каждом шагу мы сталкиваемся с совершенно различной национальной фантазией: итальянцы разрабатывали детали с большей свободой, чем северные народы, и никогда не жертвовали их самостоятельностью в такой степени, как последние. Но свободные части не есть нечто изначальное: они должны быть созданы, т. е. почувствованы. Итак, повторяем: специфическая красота итальянского ренессанса обусловлена своеобразной трактовкой деталей — будь то колонны, участки стены или куски пространства, — сообщением им законченности, внутреннего равновесия. Германская фантазия никогда не предоставляла деталям такой самостоятельности. Понятие расчлененной красоты есть по преимуществу романское понятие.

Мы как будто впадаем в противоречие с общепринятым взглядом, согласно которому как раз северной архитектуре свойственна очень резкая индивидуализация отдельных мотивов, так что башня, например, или выступ не связаны со всем зданием, но своевольно утверждаются наперекор общему плану. Однако эта индивидуализация не имеет ничего общего со свободой частей в закономерно построенном целом. Равным образом подчеркивание своеволия не вполне точно выражает сущность явления: характерно, что эти своевольные побегі все же прочно укоренены в ядре постройки. Их невозможно удалить так, чтобы не полилась кровь. Итальянскому сознанию недоступно такое понятие единства, согласно которому совершенно разнородные части оказались бы носителями одной общей воли к жизни. «Дикая» манера первого немецкого ренессанса, которую мы можем наблюдать, например, в ратушах Альтенбурга, Швейнфурта и Ротенбурга, с течением времени стала более спокойной, однако и в уравновешенной монументальности ратуш Аугсбурга или Нюрнберга таится единство формирующей силы, совершенно отличное от итальянской манеры. Впечатление обусловлено мощным потоком форм, а не расчленением и не распределением. Во всей немецкой архитектуре самое существенное ритм движения, а не «прекрасная пропорциональность».

Хотя это характерно для всего барокко, все же север значительно больше, чем Италия, пожертвовал деталями ради цельности общего впечатления. Отсюда удивительные эффекты архи-



Амстердам. Ратуша (Берк-Гейде)

тектуры внутренних помещений. С полным правом можно утверждать, что в немецком церковном и дворцовом зодчестве XVIII века стиль достиг своих предельных возможностей.

И в архитектуре эволюция не была равномерно поступательной: в период расцвета барокко мы нередко наблюдаем оживление пластически-тектонического вкуса, которое всегда связывалось с оживлением интереса к деталям. Появление в эпоху позднего Рембрандта такой постройке классического стиля, как амстердамская ратуша, должно внушить осторожность всякому, кто пожелал бы заключить о характере всего голландского искусства на основании одного Рембрандта. Но с другой стороны не следует также переоценивать противоположность стилей. С первого взгляда можно подумать, что во всем мире нет более кричащего противоречия требованиям барочного единства, чем этот дом с четко расчлененным карнизами и пилястрами фасадом и гладко врезанными в стену голыми окнами. Все же массы сгруппированы здесь в духе объединяющего принципа барокко, и промежутки между пилястрами не производят впечатления обособленных «прекрасных» площадей. Кроме того, тогдашние картины с изображением этой постройки доказывают, как сильно наше видение может определяться и действительно определялось понятием единства. Отдельное оконное отверстие лишено всякого значения.

важно лишь движение, создаваемое совокупностью всех окон. Конечно, можно видеть вещи и по иному; поэтому, когда около 1800 года снова возник изолирующий стиль, то естественно, что и амстердамская ратуша получила на картинах новую физиономию (119).

В новой архитектуре сразу обнаружилось, что элементы опять стали разобщаться. Окно снова оказывается самодовлеющей формой, участки стены снова приобретают самостоятельное существование, мебель отделяется от стен, шкаф расчленяется на свободные части, и ножки стола не вплавлены больше как нечто неотделимое в общую композицию, но в качестве вертикальных столбиков обособляются от доски и корпуса стола и при желании могут быть отвинчены.

Именно сравнение с классической архитектурой XIX века позволяет дать правильную оценку такой постройки, как амстердамская ратуша. Припомните новый королевский дворец Кленце в Мюнхене: этажи, промежутки между пилястрами, окна — все эти четкие прекрасные детали утверждаются как самостоятельные элементы также и в общей картине.

V. ЯСНОСТЬ И НЕЯСНОСТЬ

(БЕЗУСЛОВНАЯ И УСЛОВНАЯ ЯСНОСТЬ)

ЖИВОПИСЬ

1. Общие замечания

КАЖДАЯ эпоха требовала от искусства ясности; неясность изображения всегда рассматривалась как недостаток. Но все же слово ясность имело в XVI веке другой смысл, чем позже. Для классического искусства, всякая красота связана с безостаточным раскрытием формы, в барокко абсолютная ясность затемняется даже в тех случаях, когда художник стремится к совершенной точности. Больше не заботятся о максимальной отчетливости изображения; напротив, ее избегают.

Принято думать, что всякое прогрессирующее искусство ищет все более и более трудных задач для глаза, т. е. если проблема ясного изображения решена, то как то само собою выходит, что форма картины усложняется, и зритель, для которого простое стало слишком прозрачным, испытывает известное удовольствие от решения более запутанной задачи. Однако барочное затемнение картины, о котором мы собираемся говорить, едва ли можно рассматривать только с этой точки зрения. Явлению присуща большая глубина и ширина. Дело здесь идет не о более хитрой загадке, которая все же в конце концов может быть отгадана: в барокко всегда остается непроясненный остаток. Ясность абсолютная и ясность относительная являются такой же противоположностью манеры изображения, как и те, что были рассмотрены нами в предшествующих главах. Они обусловлены двумя различными мирозерцаниями, и то обстоятельство, что барокко ощущает прежнюю манеру изображения как неестественную, принимать которую для него было бы невозможно, есть нечто большее, чем простое стремление к повышению привлекательности картины путем усложнения ее восприятия.

В то время как классическое искусство всеми средствами добивается отчетливого явления формы, барокко совершенно освободился от иллюзии, будто картина до конца наглядна и может когда-нибудь быть исчерпана в созерцании. Я говорю: освободился от иллюзии; в действительности, картина в целом конечно рассчитана на зрителя и на зрительное восприятие. Подлинная неясность всегда нехудожественна. Но — как это ни парадоксально — существует также ясность неясного. Искусство остается искусством и в тех случаях, когда отказывается от идеала полной предметной ясности. XVI век открыл красоту в темноте, поглощающей формы. Стил, передающий движение, импрессионизм, с самого начала «установлен» на некоторую неясность. Он утверждается не в результате натуралистического подхода — не потому, что зрительное восприятие дает нам не вполне ясные картины, — но вследствие наличия вкуса к «трепетной» ясности. Только так импрессионизм стал возможен. Его предпосылки в декоративной, а не только подражательной области.

С другой стороны, Гольбейн отчетливо сознавал, что вещи выглядят в природе не так, как на его картинах, что мы не видим краев тел с той равномерной резкостью, как он их изображает, и что для реального глаза детали украшений, вышивок, бороды и т. п. более или менее пропадают. Он однако не согласился бы признать критерием обычное видение. Для него существовала только красота абсолютной ясности. И именно в утверждении этого требования он усматривал различие искусства и природы.

И до Гольбейна и одновременно с Гольбейном были художники с менее строгими или, если угодно, более современными понятиями. Это нисколько не меняет факта, что Гольбейн есть высшая точка кривой стили. Однако нужно признать, что понятие ясности не может служить критерием для качественной оценки двух стилей. Здесь речь идет о различном «хочу», а не о различном «могу», и «неясность» барокко всегда предполагает классическую ясность, являвшуюся определенным этапом развития. Качественное различие существует только между искусством примитивов и классическим искусством; понятие ясности не было понятием, искони присущим искусству, оно выработалось лишь постепенно.

2. Главные мотивы

Каждой форме свойственны определенные способы явления, при посредстве которых она предстает нам с наибольшей отчетливостью. Для этого требуется прежде всего, чтобы она была видима с возможно большей полнотой. Конечно, никто не станет ожидать, чтобы на многофигурной исторической картине все люди были изображены ясно вплоть до мельчайших деталей; даже строгий классический стиль не ставил такого требования, но все же замечательно, что на *Тайной Вечере* Лионардо ни одна из двадцати шести рук — Христа и двенадцати учеников — «не упала под стол». Так же дело обстоит и на севере. Можно проверить это на антверпенском *Плаче над телом Христа* Массейса или же пересчитать конечности на большой *Pieta Носа фан Клеве* (мастера успения Марии): все руки налицо — особенность, очень удивительная для севера, где в этом отношении не существовало никакой традиции. Напротив, на столь обстоятельном портрете, как *Синдики суконщиков* Рембрандта, где изображены шесть фигур, мы вместо двенадцати видим только пять рук. Полная видимость является теперь исключением, прежде она была правилом. Изображая двух музицирующих дам (Берлин), Терборх показывает зрителю только одну руку; на аналогичной картине *Меняла с женой* Массейс разумеется выписывает целиком все четыре руки.

Помимо полноты содержания, классический рисунок всюду стремился к изображению, которое могло исчерпывающе пояснить форму. Всякая форма принуждается раскрыть свои типические особенности. Частные мотивы развиты в резких контрастах. Все расстояния можно точно измерить. Независимо от качества рисунка, тела Тициана на картинах, изображающих Венер и Данай, так же, как и тела *Купающихся солдат* Микеланджело, по одной своей композиции являются предельным достижением в области ясно раскрытой формы, не возбуждающей у зрителя никаких вопросов.

Барокко избегает такого рода максимальной отчетливости. Он не хочет высказываться до конца в тех случаях, когда частность может быть угадана. Больше того: красота вообще не связывается теперь с предельной ясностью, но переносится на формы, заключающие в себе известный элемент непостижимости

и всегда как бы ускользающие от зрителя. Интерес к отчужденной форме сменяется интересом к неограниченной, исполненной движения видимости. Поэтому исчезают также элементарные аспекты чистого фасада и чистого профиля, художник ищет выразительности в аспектах случайных.

В XVI веке рисунок целиком служит ясности. Не то, чтобы изображались только четкие аспекты, но в каждой форме затаено стремление раскрыться до конца. Пусть крайняя степень ясности достигается не всеми элементами — это невозможно в картине с богатым содержанием — все же не остается ни одного непроявленного уголка. Даже самая затерянная форма в известной мере доступна восприятию, главный же мотив всегда помещается в самом фокусе отчетливого видения.

Это касается прежде всего силуэта. Даже перспективно сокращенный аспект, при котором много типичного в фигуре пропадает, трактуется таким образом, что силуэт остается достаточно красноречивым, т. е. достаточно выразительным по форме. Наоборот, характерной особенностью «живописных» силуэтов является как раз бедность их формы. Они перестают выражать смысл фигуры. Линия эмансипировалась и зажила совершенно самостоятельной жизнью; от этого картина получила новую прелесть, на которой мы подробно останавливались выше (в главе живописности). Разумеется, художники продолжают заботиться о том, чтобы глаз находил для себя необходимые опорные пункты, но они отказываются считать ясность явления руководящим принципом художественного произведения. Установка только на ясность возбуждает недоверие: не убьет ли она всякую жизнь на картине. Если случается иногда — впрочем, очень редко, — что нагое тело дает достаточно четкий силуэт, например, в фронтальном аспекте, то вдвойне интересно видеть, к скольким отвлекающим приемам (пересечениям и т. п.) прибегает художник для разрушения ясности, иными словами: он не позволяет ясно очерченному силуэту стать носителем впечатления.

С другой стороны, само собою разумеется, что и классическое искусство не всегда располагает средствами изобразить явление с исчерпывающей четкостью. На известном расстоянии листва дерева всегда будет сливаться в одну общую массу. Но это не возражение. Приведенный пример лишь отчетливо показывает, что мы не вправе понимать принцип ясности в грубо материаль-

ном смысле, но должны рассматривать его прежде всего как декоративный принцип. Решающим является не то, различим ли отдельный листок на дереве или неразличим, но то, что формула, которою выражается лиственное дерево, есть ясная и равномерно четкая формула. Массы деревьев Альбрехта Альтдорфера свидетельствуют о зарождении живописного стиля в искусстве XVI века, но манера их изображения все же не есть подлинно живописная манера, потому что отдельные завитки все еще представляют четкие орнаментальные фигуры, чего больше нельзя наблюдать в листке хотя бы Рейсдаля.¹

Проблема неясности, как таковой, даже не ставится искусством XVI века, между тем как XVII век считается с ней как с художественной возможностью. Весь импрессионизм основан на признании этой возможности. Изображение движения при помощи затемнения формы (пример катящегося колеса!) стало доступно для искусства лишь в тот момент, когда глаз научился находить прелесть в неполной ясности. Но не только явления движения в собственном смысле этого слова, — всякая форма, с точки зрения импрессионизма, содержит в себе не поддающийся определению остаток. Неудивительно, что как раз самое прогрессивное искусство часто возвращается к простейшим аспектам. Несмотря на этот возврат, требование передать прелесть условной ясности получает полное удовлетворение.

Лионардо говорит, что он охотно готов жертвовать даже признанною красотою, как только она хотя бы в малейшей степени делается помехой ясности, — эти слова раскрывают нам самую душу классического искусства. По признанию Лионардо, нет более красивой зелени, чем зелень залитой солнцем листвы, но а то же время он предостерегает писать красками подобные вещи, /ютому что при этом легко возникают сбивающие с толку тени, и ясность формы помрачается.²

Подобно рисунку (в узком смысле) свет и тени в классическом искусстве тоже в сущности служат для прояснения формы. Свет обрисовывает детали, расчленяет и упорядочивает целое. Конечно и барокко не может отказаться от такой его помощи, но

¹ Кроме того, у Альтдорфера можно констатировать эволюцию в сторону ясности.

² Li o n a r d o, Traktat von der Materei (td. Ludwig), 913 (924) и 917 (892)

роль света не сводится теперь исключительно к прояснению формы. Местами форма остается в тени, свет минует главное и падает на второстепенное, картина наполняется движением света, которое не обязательно содействует отчетливости предметов.

Бывают случаи явного противоречия между формой и освещением. Например, верхняя часть головы на портрете остается в тени, и только на нижнюю падает свет, или в *Крещении* освещен один только Иоанн, Христос же пребывает во мраке. Тинторетто сплошь и рядом дает освещение, противоречащее предметам, а какое причудливое освещение мы видим на картинах молодого Рембрандта! Однако нас интересуют здесь не исключительные, из ряда выходящие явления, а самые естественные с точки зрения эпохи сдвиги, которым тогдашние зрители не придавали особенного значения. Классики барокко для нас интереснее, чем художники переходного периода, и зрелый Рембрандт поучительнее, чем молодой Рембрандт.

Что может быть проще рембрандтовского офорта *Эммаус* 1654 года? Освещение как будто вполне согласовано с предметами. Господь окружен ореолом, освещающим заднюю стену, на одного ученика падает свет от окна, другой — в тени, потому что сидит спиной к свету. В тени также мальчик, стоящий на лестнице спереди. Есть ли здесь чтонибудь, что и в XVI веке не могло бы быть представлено таким же образом? Однако в правом нижнем углу положена тень, самая глубокая тень, какая только есть на этом листе; она то и кладет на рисунок печать барокко. Нельзя сказать, чтобы эта тень была немотивирована, мы отчетливо сознаем, почему этот угол должен быть темным, но так как тень, кроме этого угла, нигде не повторяется, является однократной и своеобразной, к тому же лежит сбоку, то она приобретает особенное значение: мы сразу видим движение света на картине, которое явно не согласовано с торжественной симметрией сидящей за столом группы. Чтобы вполне оценить, насколько освещение живет здесь самостоятельной, независимой от предметов жизнью, нужно сравнить этот лист Рембрандта с дюреровской композицией *Эммаус* из серии гравюр на дереве, изображающих историю страстей. У Рембрандта нет расхождения между формой и содержанием — оно ощущалось бы как недостаток, но старое отношение подчинения исчезло, воцаряется свобода, без которой сцена была бы для эпохи барокко мертвенной (120).



Рембрандт

Так называемое «живописное освещение» есть не что иное, как освободившаяся от подчинения форме предметов игра света, будь то пятнами бегущий по поверхности земли свет грозового неба или же луч, падающий с высоты и дробящийся у стен и столбов церкви, где сумерки ниш и углов творят из ограниченного пространства безграничность и неисчерпаемость. Классический пейзаж знает свет, как расчленяющее предметы начало; затем изредка встречаются попытки разрушить это представление; однако новый стиль впервые приобретает законченность лишь в тот момент, когда освещению намеренно придается иррациональный характер. В барокко свет не делит картину на отдельные зоны: мы видим на ней то положенную наискось, вне всякой зависимости от пластического мотива, светлую полосу, то сияние, бороздящее волнующуюся поверхность моря. И никто не думает, что при этом получается расхождение с формой. Теперь стали возможны такие мотивы, как тени листьев, играющие на стене дома. Не то, чтобы их теперь впервые заметили — их видели всегда, — но искусство в духе Лионардо не могло воспользоваться этим неясным в отношении формы мотивом.

В конечном счете то же самое и с отдельной фигурой. Терборх пишет девушку, которая что то читает за столом; свет падает на нее сзади, скользит по вискам, и отделившийся локон бросает тень на гладкую поверхность стола. Все кажется очень естественным, но в классическом стиле совсем не было места для такой естественности. Достаточно вспомнить родственные в отношении содержания картины мастера женских поясных фигур, где свет и моделировка совершенно совпадают друг с другом. Конечно, возможны и вольности, но они всегда ощущались как исключения. Теперь же иррациональное освещение является нормальным, и если оно иногда соответствует форме предметов, то это простая случайность. В импрессионизме же движение света достигает такой мощи, что при распределении светотени художник спокойно может отказаться от «живописно» затемняющих мотивов.

Очень яркий свет разрушает форму, очень слабый растворяет ее — обе эти проблемы лежали вне кругозора искусства классической эпохи. Правда, и ренессанс изображал ночь. Фигуры в таком случае писались темными, но они сохраняли четкость; теперь, напротив, фигуры сливаются с темным пространством, и все очерта-

ния становятся смутными. Вкус развился настолько, что и эту условную ясность он находил прекрасною.

Историю красочной стороны картины также можно подчинить понятиям условной и безусловной ясности.

Лионардо хорошо знал теоретически явления цветовых отражений и дополнительных цветов теней, все же с его точки зрения было недопустимо переносить эти явления на картину. Очень характерный штрих: Лионардо явно опасался, как бы от этого не пострадали ясность и самодержавие предметов. В таком же смысле говорит он и об «истинной» тени предметов, которая может быть получена только через смешение краски предмета с черной краской.¹ История живописи не есть история роста теоретических познаний цветовых явлений, и наблюдения над цветами используются художниками совсем не с натуралистической точки зрения. Что правилам Лионардо принадлежит лишь ограниченное значение, доказывает пример Тициана. Однако Тициан не только гораздо моложе Лионардо, но своим долгим развитием он образует также переход к другому стилю, где краска является не простым придатком к телам, но великой стихией, делающей предметы видимыми, единым подвижным, ежесекундно меняющимся, связующим началом. Отсылаем читателя к рассуждениям о понятии живописного движения в первой главе. Здесь же заметим только, что и приглушение краски имеет для барокко прелесть. Равномерную красочную ясность барокко заменяет частичной неясностью краски. Краска не дана готовой: она находится в процессе возникновения. Подобно подчеркиванию нескольких пятен в рисунке, о котором мы говорили в предыдущей главе, — прием, преследующий и предполагающий частичную неотчетливость формы, — схема сосредоточения краски в немногих местах тоже опирается на признание приглушения красок, как живописного фактора.

Согласно основным положениям классического искусства краска служит форме не только в частностях, как думал Лионардо, но и в целом: вся картина расчленяется краской на предметные части, и красочные ударения являются также смысловыми ударениями композиции. Впрочем, очень скоро художникам

¹ Лионардо, там же 729 (703). Ср. 925 (925) об «истинной» окраске листьев: художник должен сорвать листок с дерева, которое он хочет изобразить, и по этому образцу приготовить свои красочные смеси.

начинает нравиться некоторое смещение ударений, и уже в переходную эпоху можно указать отдельные аномалии в распределении краски. Однако подлинный барокко возникает лишь с того момента, когда краска вовсе освобождается от обязанности прояснять и упорядочивать предметную сферу. Краска, правда, не противоречит ясности, но чем больше она пробуждается к собственной жизни, тем меньшей становится ее служебная роль по отношению к предметам.

..

„

Уже повторение одной и той же краски в различных местах картины свидетельствует о намерении заглушить предметный характер колорита. Зритель связывает одинаково окрашенные места и вступает таким образом на путь, не имеющий ничего общего с материальной интерпретацией. Простейший пример: Тициан изображает красный ковер на портрете Карла V (Мюнхен), а Антонис Мор — красное кресло на портрете Марии Тюдор (Мадрид), так что на обоих этих предметах очень резко подчеркнута их окраска, и они запечатлеваются в памяти именно с их предметной стороны — как ковер и как кресло. Позднейшие художники избегали бы такого впечатления. В своих известных портретах Веласкес повторяет данную краску на других предметах: платьях, подушках, занавесях, — всегда несколько видоизменяя ее, вследствие чего она легко дает некоторое надпредметное сочетание и в большей или меньшей степени отрешается от материальной основы.

Чем сильнее тональная связь, тем с большей легкостью совершается этот процесс. Но самостоятельному действию колорита может способствовать также одинаковая окраска совершенно различных предметов или, наоборот, разделение в смысле кра-

$$Ms^*$$

$$t$$


Антонис Мор

121

сочной, трактовки того, что в предметном отношении образует единство. Стадо овец Кюйпа не будет изолированной беложелтой массой, но его световой тон то там, то здесь найдет отклик в ясных красках неба, а в то же время некоторые животные могут быть обособлены от других и оказаться гораздо более созвучными коричневому тону земли (ср. картину во Франкфуртс-на-Майне).

Таких комбинаций существует бесчисленное множество. Но, вообще говоря, самый интенсивный красочный эффект не связывается непременно с главным предметным мотивом. В картине Питера де Гоха (Берлин), где изображена сидящая у люльки мать, красочный эффект построен на созвучии ярко красного тона с теплым желтовато-коричневым. Этот последний достигает наибольшей интенсивности на дверных косяках на заднем плане, а красный тон — не на платье женщины, но на юбке, беспорядочно свешивающейся с кровати. «Пуанты» красочной игры лежат совершенно в стороне от фигуры (122).

Эта вольность никем не ощущается как посягательство на ясность композиции, но она все же означает эманципацию краски, которая была бы немыслима в классическую эпоху.

Сходно, но не одинаково, проблема решается в таких картинах, как *Андромеда* Рубенса или *Сусанна* Рембрандта (обе в Берлине). Если здесь, в *Сусанне*, снятая одежда купальщицы издали выделяется на картине своим ослепительно ярким красным цветом, еще более усиленным белизною тела, то зритель хотя и не ошибается относительно вещественного значения красочного пятна, и едва ли даже на секунду способен позабыть, что это пятно — платье, платье Сусанны, однако он все же чувствует, что картина Рембрандта совершенно непохожа на картины XVI века. Это впечатление объясняется не только характером рисунка. Конечно, красную массу нелегко воспринять как фигуру, и зритель ощущает чисто живописно, как красное пламя по каплям стекает со свисающих шнурков и собирается внизу в форме огненной лужи туфель, но решающим обстоятельством является все же одиночество этой положенной совсем сбоку краски. От этого картина получает ударение, которое не вяжется с данной ситуацией.

Точно также и Рубенс в своей столь предметной *Андромеде* ощущал потребность оживить композицию барочно-иррациональным красочным пятном. В правом нижнем углу, у ног стоящей

*Питер де Гох*

122

в ослепительной наготе фигуры, капризно взвивается кровавый пурпур. Нетрудно дать вещественное объяснение — это сброшенная бархатная мантия царской дочери, — все же положенная с такой силой и в таком месте краска невольно поражает всякого» кто подходит к картине с мерилom XVI века. Самым любопытным с точки зрения истории стиля является здесь интенсивность красочного удара, не стоящего ни в какой связи с удельным весом его носителя, но именно это дает краскам возможность вести на картине самостоятельную игру (81).

Приемам, которые обычно применял в аналогичных случаях классический стиль, можно поучиться в той же берлинской галлерее у Тициана; я имею в виду портрет дочери Роберто Строцци, где красный плюш тоже помещен у края картины, но здесь он со всех сторон поддерживается и уравнивается сопровождающими красками, так что совсем не получается впечатления асимметрии и оторванности. Предметная сторона картины и ее форма совершенно согласованы друг с другом.

Наконец, что касается пространственно-фигурной композиции, то и в ней красота перестает связываться с наивысшей.

исчерпывающей ясностью. Не доводя неясность до такой степени, чтобы зритель останавливался в недоумении перед картиной, барокко все же сознательно принимает в расчет и менее ясное и даже то, что остается совсем в тени. Встречаются смещения, оттесняющие существенное на второй план и выдвигающие несущественное: такой прием не только позволителен, но даже желателен, нужно только, чтобы главный мотив все же, так или иначе, был подчеркнут.

И здесь мы можем воспользоваться Лионардо как теоретиком искусства XVI века. Как известно, излюбленным мотивом барочной живописи было усиление движения в глубину путем чрезмерного «укрупнения» переднего плана. Для этого необходимо избрать очень близкий пункт: тогда предметы относительно быстро уменьшаются по направлению в глубину, т. е. непосредственно близкие мотивы кажутся несоразмерно большими. И Лионардо наблюдал это явление,¹ но проявлял по отношению к нему чисто теоретический интерес; для художественной практики оно казалось ему непригодным. Почему? Потому что от этого пострадала бы ясность. Лионардо считает непозволительным слишком разобщать в перспективном изображении предметы, в действительности близкие между собой. Конечно, всякое удаление в глубину уменьшает предмет, однако, верный принципам классического искусства, Лионардо рекомендует большую осторожность в перспективных сокращениях и запрещает перескакивать от крупных планов прямо к мелким. Увлечение позднейших художников этим приемом в значительной степени обусловлено погоней за эффектом глубины, но несомненно соблазняло также желание затемнить картину. Наиболее выразительным примером может служить Ян Фермер (35).

Примером барочных затемнений могут служить также все те перспективные смыкания и пересечения, благодаря которым предметы, реально очень далекие друг от друга, вступают в тесную оптическую связь между собой. Пересечения конечно всегда бывали на картинах. Решающим является то, насколько принудительно такое соотношение близкого и далекого, пересекающего и пересеченного. И этот мотив способствует усилению эффекта глубины, почему он уже был упомянут раньше. Но мы в праве остановиться на нем и в связи с проблемой предметной ясности, ибо

¹ *Lionardo*, а. а. О. 76 (117) и 481 (459). Ср. 471 (461) и 34 (31).

*Терборх*

123

в результате всегда создается новая фигура, поражающая нас странностью своих очертаний, как бы хорошо ни были знакомы нам формы отдельных предметов, изображенных на картине.

Но явственнее всего физиономия нового стиля раскрывается в многофигурной композиции, где отдельная голова и отдельная фигура вообще не рассчитаны на полную отчетливость. Слушатели, собравшиеся вокруг поучающего Христа на офорте Рембрандта (стр. 193), видимы лишь частично. Рисунок остается местами неясным. Более отчетливые формы выделяются из смутного фона, и в этом заключена своеобразная прелесть.

Вместе с тем меняется также характер изображаемых сцен. Если классическое искусство ставило себе целью совершенно

ясное изображение мотива, то барокко хотя и не стремится к неясности, все же допускает ясность лишь в качестве случайного побочного результата. Иногда же художник прямо играет прелестью сокровенного. Всякому известна картина *Отеческое наставление* Терборха. Название это неправильно, но, во всяком случае, «пуант» изображения в том, что сидящий мужчина обращается с речью к стоящей девушке, или скорее в том, как девушка воспринимает его речь. Однако здесь художник представляет нас самим себе. Девушка, которая своим белым атласным платьем уже в качестве светового тона образует главный притягательный пункт картины, отвернулась от зрителя (123).

Эта впервые открытая барокко изобразительная возможность показалась бы искусству XVI века простой шуткой.

3. Анализ со стороны содержания

Если понятие ясности и неясности появляется здесь не впервые — нам уже и раньше приходилось иногда иметь с ним дело, — то причина этого в том, что оно в большей или меньшей степени связано со всеми факторами рассматриваемого нами великого процесса и частично совпадает с противоположностью линейности и живописности. Всем объективно живописным мотивам свойственно некоторое затемнение осязательной формы, и живописный импрессионизм, сознательно упраздняющий осязательный характер видимых предметов, мог стать стилем лишь благодаря тому, что «ясность неясности» приобрела законные права в искусстве. Достаточно снова сравнить *Иеронима* Дюрера и *Мастерскую художника* Остаде, чтобы почувствовать, как сильно живописность связана с понятием условной отчетливости. В первом случае мы видим комнату, где самый маленький предмет в самом дальнем углу кажется все же совершенно ясным, во втором — сумерки, в которых расплываются очертания стен и предметов.

И все же содержание разбираемого нами понятия не исчерпывается сказанным в предыдущих главах. После рассмотрения руководящих мотивов мы и здесь хотим проследить на отдельных сюжетах превращение полной ясности в условную ясность, смену точек зрения. Не задаваясь целью дать исчерпывающий анализ частных случаев, мы надеемся, что этот метод лучше всего позволит нам всесторонне осветить явление.

Как и раньше, можно начать с *Тайной вечери* Лионардо. Это предел классической ясности. Форма раскрыта сполна, и композиция такова, что ударения картины в точности совпадают с объективными ударениями. Тьеполо, напротив, дает типичное барочное смещение: хотя Христос и подчеркнут должным образом, но явно не он определяет движение картины; что же касается учеников, то в отношении их до конца выдержан принцип прикрытия и затемнения формы. Ясность классического искусства несомненно казалась этому поколению безжизненной. В самом деле, жизнь никогда не размещает сцен таким образом, чтобы зритель видел все, и содержание происходящего обуславливало группировку. В круговороте действительной жизни существенное лишь случайно может предстать и для глаза как существенное. На эти то моменты как раз и «установлено» новое искусство. Но было бы неправильно видеть основу нового стиля исключительно в естественности, потому что эта естественность могла быть достигнута лишь после того, как художник вполне почувствовал прелесть относительной неясности.

Как и для Лионардо, для Дюрера в его гравюре на дереве Успение *Марии* естественной казалась абсолютная ясность. Правда, в этом отношении требования немца не идут так далеко, как требования итальянца, и как раз в гравюрах на дереве Дюрер склонен предоставить линиям вести самостоятельную игру, однако и эта композиция является типичным примером совпадения изображаемой сцены и самого изображения. Каждое световое пятно — это обстоятельство играет особенно важную роль в бескрасочной композиции — ясно моделирует определенную форму, и если совокупность всех этих световых пятен создает, кроме того, самостоятельную фигуру, то и в этом впечатлении определяющая роль принадлежит опять таки изображаемой сцене. Репродукция написанного масляными красками Успения Иоса фан Клеве уступает в этом отношении Дюреру, но виною здесь лишь то обстоятельство, что она не передает красочных тонов. Система различных повторяющихся красок и тут создает некоторое общее впечатление, но каждая краска опирается на соответствующую предметную основу, и даже ее повторение не является единой живой стихией, которая то здесь, то там проступает на картине, — нет, мы видим только рядом с красным одеялом красный балдахин и т. д.

В этом отношении резко отличается следующее поколение. Краска приобретает самостоятельность, и свет освобождается от предметов. В связи с этим интерес к исчерпывающей разработке пластического мотива естественно все больше отходит на второй план, и если художник не может отказаться от отчетливости изображения, то эта отчетливость уже не выводится прямо из предмета, но получается якобы неожиданно, как счастливая случайность.

В известном большом офорте Рембрандт именно таким образом перевел Успение на язык барокко. Поток света, заливающий ложе, вместе с наискось возносящимися светлыми облаками, и в противовес ему несколько мощных пятен тени, — все это создает живое впечатление светотени, в которую погружены отдельные фигуры. Сцену нельзя назвать неясною, но зритель ни минуты не сомневается в том, что эти волны света льются над предметами и не могут быть удержаны ими. Офорт Успение, возникший незадолго до *Ночного дозора*, принадлежит к числу вещей, которые Рембрандт впоследствии ощущал как слишком театральные. В зрелые годы он рассказывает значительно пооще. Это не значит, что он возвратился к стилю XVI века — Рембрандт не мог этого сделать, даже если бы хотел, — он только сбросил фантастический наряд. Вот почему и освещение стало у него совсем простым, но простота эта все же остается полной тайн.

Такая простота присуща *Снятию с креста*. Мы уже разбирали этот замечательный лист в главе о единстве; теперь мы можем добавить, что единство понятно достигнуто здесь только ценой отказа от равномерной ясности. Отчетливо различимы лишь согнутые колени Христа, туловище же частью погружено во мрак. Из этого мрака к нему протянута рука — единственная освещенная рука человека, который почти весь пропадает в темноте. С большим или меньшим трудом можно разглядеть несколько фигур, из недр ночи выступают отдельные светлые пятна, но так, что кажется, будто они образуют живую связь между собою. Главные ударения падают на те места, куда они и должны падать по смыслу изображаемой сцены, но совпадение не явно, оно кажется случайным. Напротив, все композиции XVI века, отчетливые до последней детали, производят впечатление «сделанных», как в отношении целого, так и в отношении отдельных фигур.

Для Рафаэля было самоочевидно, что в *Несении, креста* изнемогающий герой должен быть изображен в максимально ясном аспекте и в то же время ему должно быть отведено на картине место, требуемое «установленным на ясность» воображением. Христос является у Рафаэля центральной фигурой первого пространственного слоя. Рубенс, напротив, кладет в основу совсем другие представления. Если ради впечатления движения он порывает с плоскостностью и тектоничностью, то иллюзорность и неясность являются для него необходимым условием жизненности. Атлету, подставляющему под крест плечо, отведено на картине Рубенса более значительное место, чем Христу, широкая и густая тень, падающая на главную фигуру, совсем оттесняет ее на второй план, так что сцену изнеможения под тяжестью креста едва ли можно воспринять здесь как пластический мотив. И все же мы не в праве сказать, что законное желание ясности осталось неудовлетворенным. С разных сторон зритель незаметно подводится к неказистой фигуре героя, и в мотиве изнеможения глазу дается все существенное для мгновения.

Правда, затемнение главного действующего лица есть лишь один из способов применения принципа, и способ скорее внешний. У позднейших художников главные мотивы совершенно ясны, и все же общее впечатление таинственно неясное, неопределимое. История милосердного самарянина например — тоже страстный путь — не может быть изображена яснее, чем это сделано зрелым Рембрандтом на картине 1648 г. Но никто не был большим разрушителем классических правил, чем Тинторетто. По отношению ко всем почти сюжетам.

Введение во храм девы Марии является сценой, которая по видимому может быть ясной лишь при условии размещения фигур вдоль картины. Тинторетто не отказался от изображения в профиль главных фигур, — хотя понятно он избегает чистых плоскостей, и бегущая вверх лестница, которая нигде не силуэтирует, взята скорее несколько наискось, — но он гораздо резче подчеркивает силы, устремляющиеся внутрь и изнутри картины. Повернутая спиной фигура указывающей на Марию женщины и вереница людей, жмущихся в тени у стены и сплошным потоком движущихся в глубину, способны заглушить главный мотив одной своей направленностью, даже если бы размеры их не превышали в такой степени размеры главных фигур. Сидящая на лестнице освещен-



Тинторетто

J 24

ная фигура тоже тянется в глубину. Эта столь изобилующая пространственной энергией композиция служит прекрасным примером глубинного стиля, оперирующего преимущественно пластическими средствами, а, кроме того, она хорошо иллюстрирует расхождение между ударами картины и ударами изображаемого события. Удивительно, что и при таких условиях сохранена ясность повествования! Девочка не затерялась в пространстве. Подкрепляемая заурядными сопровождающими формами и поставленная в исключительные условия, она утверждает себя и свое отношение к первосвященнику как ядро всей сцены, несмотря на то, что даже освещение разделяет двух главных действующих лиц. Таковы новшества Тинторетто (124).

А как много обязан принципу неясной ясности *Плач над телом Христа*, одна из самых сильных картин Тинторетто, где ударение поистине изумительно расщепляется надвое! Если до сих пор художники стремились к равномерно ясной обрисовке каждой

формы, то у Тинторетто формы прихотливы, затемнены, затушеваны. На лицо Христа падает густая тень, совершенно стирающая пластическую основу, но тем рельефнее очерчивающая кусочек лба и кусочек нижней части лица, отчего впечатление страдания крайне обостряется. А как выразительны глаза бессильно откинувшейся назад Марии: глазная впадина подобна большой круглой дыре, заполненной одной лишь тьмою. Идея таких эффектов впервые возникла у Корреджо. Что же касается строгих классиков, то они никогда не отваживались переступить границу ясной формы, даже при самой выразительной трактовке тени (125).

На севере, где понятие ясности часто применялось с большей свободой, тоже не мало многофигурных *Плачей над Христовым телом*, разработанных совершенно ясно. Кто не знает *Плачей* Квинтена Массейса и Иоса фан Клеве (126)? У них нет ни одной фигуры, которая не была бы прояснена до мельчайших деталей, и вдобавок освещение, служащее исключительно моделировке.

Что касается роли света в пейзаже, то он больше содействовал барочному затемнению, чем классическому прояснению. Светотень стала широко применяться только в переходную эпоху. Светлые и темные полосы, которые мы видим на картинах более



Тинторетто

ранних художников — предшественников и современников Рубенса (ср. *Деревня на берегу моря* Яна Брегеля Старшего 1604 г.; рис. /27), — разъединяя, связывают; хотя они расчленяют целое в общем иррационально, они все же ясны, поскольку совпадают с отдельными кусками земной поверхности. Лишь цветущий барокко разливает свег по пейзажу свободными пятнами. И лишь в барокко открылась возможность изображать тень от листьев на стене и залитый солнцем лес.

К своеобразным особенностям барочного пейзажа — мы переходим здесь к несколько иной теме — принадлежит также то, что изображенный на картине отрезок кажется недостаточно оправданным объективно. Мотив утрачивает непосредственную очевидность, и появляются те предметно безразличные аспекты, для которых пейзажная живопись служит разумеется более подходящей почвой, чем портрет или историческая сцена. Пример: *Улица в Дельфте* Фермера (128) — ничто не изображено в целом виде, ни дом, ни улочка. Архитектурные виды могут быть объективно содержательными, но они должны выглядеть так, как если бы вовсе не были рассчитаны на передачу определенной реальности. Картины с видом амстердамской ратуши стали худо-



Иос фан Клеве

*Ян Брегель*

жественно возможным либо благодаря резким ракурсам, либо — если постройка изображается фронтально — благодаря объективному обесценению ее аксессуарами. Что касается внутреннего пространства церквей, то примером более раннего стиля может служить картина консервативного Нефса Старшего (129): все здесь ясно, освещение хотя и оригинально, но все же в сущности служит форме; свет обогащает картину, не отрываясь от формы. Напротив, картина Е. де Витте (130) представляет собою образец нового стиля: освещение намеренно иррациональное. На полу, на стенах, на столбах, в пространстве, оно создает одновременно ясность и неясность. Сложность самой архитектуры при этом не играет роли: то, во что здесь обращено пространство, занимает глаз как бесконечная, никогда вполне не разрешимая задача. Все кажется очень простым, но простоты нет уже потому, что свет, как несоизмеримая величина, отделен от формы.

И здесь впечатление отчасти обусловлено неполной видимостью, которая однако не оставляет зрителя неудовлетворенным. Эту незаконченную законченность всякого барочного рисунка необходимо отличать от незаконченности примитивов, обусловленной недостаточно развитым восприятием. В барокко — умышленная неясность, у примитивов — неясность неумышленная. В промежуточный же период утверждается воля к проясненному до конца изображению. Это легче всего демонстрировать на приемах изображения человеческой фигуры.



Фермер

г 28

Еще раз возвратимся к лежащей нагой женщине, этой великолепной картине Тициана, идею которой он заимствовал у Джорджоне (см. стр. 200). Целесообразнее остановиться именно на этом подражании, а не на образце, потому что лишь у Тициана ноги женщины трактованы оригинально — я имею в виду любопытный мотив видимых из за покрывающей икры пальцев. Рисунок является изумительным са-

мораскрытием формы, и все в нем как бы само

стремится к исчерпывающему выражению. Существенные пункты видны отчетливо, и каждая деталь со стороны размеров и формы сразу же распознается глазом. Искусство упивается блаженством ясности, рядом с которой красота в собственном смысле кажется почти чем то второстепенным. Конечно, лишь тот способен правильно оценить впечатление, кому известны более ранние стадии эволюции и кто знает, как мало этот тип видения был свойствен Боттичелли или Пьеро ди Козимо. Причина не в недостаточной одаренности этих художников, но в том, что восприятие поколения еще не было достаточно изощренным.

Но и для солнца Тициана наступила пора заката. Почему XVII век не создает больше таких картин? Изменился идеал красоты? Да, изменился; но и без того такая манера изображения ощущалась бы теперь как слишком намеренная, как слишком академическая. В своей *Венгре* Веласкес избегает полной видимости и нормальных контрастов форм: тут преувеличение, там маскировка. Выпяченность бедер противоречит классической ясности. Отсутствие одной руки и ноги — точно также. Если у *Венеры* Джорджоне пропал конец пересеченной ноги, то от этого картине нехватает чего то существенного, здесь же гораздо большие прикрытия несколько не поражают. Напротив, они те-



Нефе Старший

129

перь вещь самая заурядная, и если когда нибудь открывается взору все тело, то у нас впечатление, что это простая случайность, а вовсе не вызвано желанием угодить зрителю.

Лишь на общем фоне классического искусства становится понятной работа Дюрера над человеческими формами, та теоретическая работа, которой он сам не мог дать никакого практического применения. Гравюра *Адам и Ева* (1504) не тождественна с тем, что Дюрер впоследствии понимал под красотой, но абсолютная ясность рисунка заставляет нас без оговорок отнести лист к классическому искусству. Когда тот же сюжет переносит на медь молодой Рембрандт, то для него история грехопадения несомненно интереснее, чем изображение нагих тел, поэтому плодотворные в отношении стиля параллели к Дюреру мы отыщем скорее среди его позднейших этюдов нагого тела. *Женщина со стрелой* является лучшим примером совсем простого стиля Рембрандта последних лет. Постановка вопроса здесь точно такая же, как и в *Венере* Веласкеса. Не фигура сама по себе является главной целью, но движение. При этом движение тела есть только одна из волн общего движения картины. Мотив выражен так резко, что зритель почти не чувствует ущерба для объективной ясности от поворота фигуры; а благодаря волшебному ритму света и теней, в который погружено тело, впечатление далеко не исчерпывается чисто пластической формой {131}. В этом тайна поздних компо-

зиций Рембрандта: предметы выглядят совсем просто, но в то же время окружены каким то ореолом чудесного. Рембрандт вовсе не нуждается в прикрытиях и искусственных затемнениях: в последние годы своей жизни он способен был даже при помощи чисто фронтальных аспектов и моделирующего освещения снимать грани между предметами и создавать впечатление, будто речь идет не о них, а о какой то преобразующей их стихии. Я имею в виду так называемую *Еврейскую невесту* (Амстердам): там изображен мужчина, положивший руку на грудь девушки. Классически ясная конфигурация окутана здесь волшебством стихии неизъяснимого.

Мы всегда будем склонны объяснять загадку Рембрандта магией его красок и его манерой изображать свет как бы выплывающим из тьмы. Нельзя сказать, чтобы это было неправильно. Но стиль Рембрандта есть только особая разновидность общего стиля эпохи. Во всяком импрессионизме есть таинственное затемнение данной формы, и поэтому даже трезво написанный при ярком дневном освещении портрет Веласкеса может в полной мере обладать декоративной прелестью парения между ясностью и неясностью. Залитые светом формы конечно приобретают ясные

очертания, но и свет, в свою очередь, является самодовлеющей стихией, свободно струящейся над формами.

4



E. de Bume

Италия оказала Западной Европе величайшую услугу, оживив впервые в новом искусстве понятие совершенной ясности. Не *bel canto* контура сделало Италию высшей школой рисунка, но то, что в этом контуре форма раскрывалась вся без остатка. Можно расточать какие угодно похвалы по адресу такой фигуры, как Отдыхающая *Венера* Тициана, однако

поразительнее всего в этой мелодии форм полнота воплощения пластического содержания.

Конечно, понятие совершенной ясности не искони присуще ренессансу. Как ни заботилось примитивное искусство об отчетливости, оно все же не дает совершенно ясных форм. Чувства еще не достаточно остры для этого. Ясное мешается с не вполне ясным, потому что вообще не ставится требование абсолютной ясности. В противоположность сознательной неясности барокко, в доклассическую эпоху существует бессознательная неясность, которая лишь кажущимся образом родственна барочной неясности.

Так как в Италии стремление к ясности было всегда сильнее, чем на севере, то нас удивляют несуразности, которые могла сносить даже Флоренция кватроченто. На фресках Беноццо Гоццولي в домовая капелле Медичей на самом видном месте изображены такие вещи, как зад лошади, вся передняя часть которой заслонена фигурой всадника. Остается один только торс, который хотя и без труда может быть восполнен сообразительным зрителем, однако искусство высокого ренессанса отвергло бы его как нечто оптически невыносимое. Сходным образом дело обстоит с толпящимися на заднем плане людьми: зритель понимает, что хотел



Рембрандт

13,

сказать художник, но рисунок не дает глазу достаточного числа опорных пунктов для того, чтобы наглядно представить всю картину.

Тут напрашивается возражение, что при массовых сценах вообще невозможна исчерпывающая ясность, но достаточно бросить взгляд хотя бы на тичиановское *Введение Марии во храм*, чтобы понять, какие вещи были достижимы для чинквеченто. И тут мы видим множество людей, причем дело не обходится без пересечений одних фигур другими, но воображение все же вполне удовлетворено. Перед нами то же различие, какое существует между скоплениями фигур Боттичелли или Гирландайо и ясным богатством римских чинквечентистов. Достаточно вспомнить, как изображен народ на картине Себастиано *Воскрешение Лазаря*.

Противоположность станет еще очевидней, если от северных художников Гольбейна и Дюрера мы бросим взгляд назад на Шонгауэра и его поколение. Шонгауэр больше, чем другие его современники, работал над прояснением картины, и все же для зрителя, воспитанного на искусстве XVI века, часто бывает мучительно отыскать существенное в его запутанном сплетении фигур и построить целое из разорванных и раскромсанных форм.

Для иллюстрации сказанного привожу гравюру из серии «Страсти»: *Христос перед Анной*. Герой несколько стеснен, но не об этом мы хотим вести речь. Над его скрещенными руками виднеется рука, держащая накиннутую на шею веревку: кому принадлежит она? Зритель ищет и находит другую руку в железной перчатке около локтя Христа; эта другая рука сжимает алебарду. Выше, у плеча, виднеется кусочек головы в шлеме. Это и есть обладатель руки. Если всмотреться повнимательнее, то можно открыть еще ногу в железных латах, дополняющую фигуру снизу.

Предъявляемое глазу требование сложить эти *membra disjecta* нам кажется нелепым, но у XV века было на этот счет другое мнение. Конечно, не все на картине так разорвано, и нашим примером является к тому же второстепенная фигура, однако эта фигура непосредственно соприкасается с главным героем изображенной сцены.

Напротив, как проста и самоочевидна дюреровская композиция аналогичной сцены (*Христос перед Кайафой*, гравюра на меди, воспроизведена на стр. 282). Фигуры разделяются без труда: как в целом, так и в деталях каждый мотив ясен и легко восприни-



Шонгауэр

132

мается. Мы убеждаемся, что тут произошла реформация видения, столь же значительная, как и та, что была произведена в мышлении ясным языком Лютера. А между Дюрером и Гольбейном существует то же отношение, что между обещанием и исполнением.

Параллели этого рода являются, разумеется, лишь более наглядной иллюстрацией всех вообще изменений как в рисунке отдельной формы, так и в общей композиции сцены. Но наряду с достижениями XVI века в области объективной ясности наблюдается также большая требовательность по части ясности в субъективном смысле, стремление к тому, чтобы чувственное впечатление от картины вполне совпадало с ее вещественным содержанием. Мы назвали специфической особенностью барокко

расхождение ударений картины и вещественных ударений; во всяком случае изображенные на картине предметы создают эффект, не имеющий опоры в них самих. Нечто подобное совершается непреднамеренно и в доклассическом искусстве. Рисунок прядет свою сетку независимо от предметного содержания. По декоративному эффекту поздние гравюры Дюрера ничуть не беднее его ранних гравюр, но этот эффект всецело обусловлен предметными мотивами, композиция и освещение всецело служат предметной ясности, тогда как в ранних гравюрах еще не существует различия между предметными и непредметными эффектами. Бесспорно, что «очищающее» действие было произведено итальянским искусством, но итальянцы никогда не способны были бы послужить образцом, если бы не встретились с родственной стихией. Однако северная фантазия сохранила при этом свою всегдашнюю склонность предаваться игре линий и пятен, которая была как бы специфическим проявлением ее жизни. Итальянская фантазия сдержаннее. Она не знает сказки.

И все же уже в итальянском высоком ренессансе мы встречаем Корреджо, у которого магнитная стрелка резко отклоняется от полюса ясности. Корреджо методически стремится к затемнению формы предметов: путем переплетений и сбивающих с толку мотивов он придает знакомым вещам новый, не свойственный им вид. Разрозненное соединяется, соединенное разделяется. Не утрачивая связи с идеалом эпохи, это искусство все же намеренно обходит абсолютную ясность. Бароччо, Тинторетто подхватывают заданный Корреджо тон. Драпировки пересекают фигуру как раз в том месте, где мы ожидаем увидеть ясный рисунок. С наибольшей отчетливостью изображается как раз та форма, на которую не падает ударение. Несущественное делается крупным, существенное — мелким; больше того, местами для зрителя устраиваются настоящие западни.

Между тем, все эти сбивающие с толку приемы вовсе не являются последними достижениями, скорее это экстравагантности переходного времени. Повторяем: подлинной целью барокко является создание независимого от предметов эффекта как в отношении формы, так и в отношении света и красок. К такого рода эффектам был особенно восприимчив север. У дунайских мастеров и у нидерландцев уже в XVI веке наталкиваешься на поозительные примеры свободной компоновки картины. Если впо-

следствии Питер Бретель делает главную тему совсем маленькой и незаметной (*Несение креста*, 1564 г., *Обращение Павла*, 1567 г.), то это опять таки характерное выражение переходного времени. Решающая роль принадлежит общей склонности отдаваться видимости, как таковой, наряду с исчезновением интереса к предметным ценностям. Такая склонность обнаруживается, например, в тех случаях, когда, вопреки требованиям оптической рациональности, зритель видит передний план в преувеличенных размерах, обусловленных близким расстоянием. Родственный характер носит способность воспринимать мир как ряд красочных пятен. Эта великая метаморфоза составляет истинный смысл западно-европейской художественной эволюции; тут рассуждения настоящей главы непосредственно соприкасаются с темой первой.

Как известно, XIX век вывел из этих предпосылок целый ряд дальнейших следствий, но лишь после того, как живопись еще раз вернулась к исходному пункту. Возврат к линии в 1800 году естественно означал также возврат к чисто предметной трактовке картины. С этой точки зрения искусство барокко получило оценку, которая должна была быть уничтожающей, потому что всякий эффект, не вытекающий непосредственно из смысла изображаемого, отвергался как манерность.

АРХИТЕКТУРА

Ясность и неясность в данной связи рассуждений суть понятия, относящиеся к декоративности, а не к подражанию. Существует красота совершенно ясной, сполна воспринимаемой формы, и наряду с нею красота, основывающаяся как раз на неполном восприятии, на таинственности, никогда не раскрывающей целиком своего лица, на загадочности, каждое мгновение принимающей иной вид. Красота первого рода типична для классической, красота второго рода — для барочной архитектуры и орнаментики. Там — полная видимость формы, исчерпывающая ясность, здесь — построение хотя и достаточно ясное, чтобы не доставлять глазу беспокойства, но все же не настолько ясное, чтобы зритель мог доискаться конца. Таков именно был переход высокой готики в позднюю готику, классического ренессанса — в барокко. Неправда, будто человек способен наслаждаться только абсолютной ясностью, — очень скоро от ясности его тянет

к таким вещам, которые никогда не раскрываются сполна в наглядном знании. Все многочисленные разновидности послеклассического стиля имеют то замечательное общее свойство, что явление всегда содержит в себе нечто ускользающее от восприятия.

Естественно, что прежде всего каждый заботится об увеличении богатства формы: о том, чтобы мотивы — как архитектурные, так и орнаментальные — были развиты попышнее, ибо такова уж природа глаза: вечно он стремится к усложнению задачи. Однако, различение более простых и более запутанных зрительных задач не выражает сущности рассматриваемого явления: тут речь идет о двух принципиально различных видах искусства. Вопрос не в том, воспринимается ли известная вещь легко или с трудом, но в том, воспринимается ли она целиком или же только частично. Кусок барокко, например Испанская лестница в Риме, сколько бы повторных усилий мы ни прилагали, никогда не может быть воспринят с той ясностью, с какой мы сразу воспринимаем архитектурные произведения ренессанса: он сохраняет какую-то тайну, даже если бы мы знали наизусть все без исключения его формы.

После того, как классическая архитектура как будто нашла предельное выражение для стены и ее расчленения, для колонны и балок, для опоры и тяжести, наступил момент, когда все ее открытия стали ощущаться, как принуждение, как нечто косное и безжизненное. Подвергается изменению не та или другая частность, но самый принцип. Невозможно — так гласило новое *credo* — воздвигать готовое и окончательное: жизненность и красота архитектуры заключается в незавершенности ее сооружений, в том, что они, будучи вечно становящимся, предстают зрителю во все новых образах.

Простые и рациональные формы ренессанса разрушены не ребяческой потребностью в игре, забавляющейся всевозможными перемещениями и перетасовкой, но волей сломить ограниченность в себе замкнутой формы. Часто можно услышать утверждение: у старых форм был отнят смысл, и они подверглись произвольной переделке «ради голого эффекта». Этот произвол преследовал однако совершенно определенную цель: благодаря обесценению ясной вещественной формы возникает иллюзия таинственного общего движения. И хотя старый смысл форм улетучился, от этого вовсе не получилась бессмыслица. Но идея архитектони-

ческой жизни, одушевляющей дрезденский Цвингер, едва ли может быть выражена теми же словами, какими мы выражаем идею постройки Браманте. Попытаемся пролить свет на взаимное отношение с помощью аналогии: неуловимый поток энергии в барокко относится к получившей определенное выражение энергии ренессанса, как освещение Рембрандта к освещению Лионардо: если последний моделирует в отчетливо ясных формах, то у первого свет скользит по картине таинственными массами.

Иными словами: классическая ясность означает изображение в окончательных, неподвижно-пребывающих формах, барочная неясность рисует форму, как нечто меняющееся, становящееся. С этой точки зрения можно рассматривать всякое преобразование классической формы через умножение ее составных частей, всякое искажение старой формы мнимо бессмысленными комбинациями. Абсолютная ясность предполагает окаменение образа, которого принципиально избегал барокко как ненатуральности.

Пересечения всегда существовали в архитектуре. Но большая разница, ощущаются ли они как несущественный побочный результат композиции, или же на них падает декоративное ударение.

Барокко любит пересечение. Он не только видит форму перед формой, заслоняющий предмет перед заслоненным, но также наслаждается получающейся из пересечения новой конфигурацией. Поэтому не только зрителю предоставляется полная свобода создавать такие пересечения произвольным выбором наблюдательного пункта: они необходимо содержатся в самом архитектурном плане.

Всякое пересечение есть затемнение открывающейся взору формы. Хоры, пересеченные колоннами или столбами, разумеется, менее ясны, чем хоры, целиком открытые взору. Но если находящийся в таком пересеченном пространстве зритель — можно назвать в качестве примера венскую придворную библиотеку или монастырскую церковь Андеха в Аммерзе — чувствует потребность постоянно менять место, то эта потребность объясняется не желанием отчетливее воспринять очертания заслоненной формы — они всюду настолько ясны, что не причиняют глазу беспокойства, — зритель перемещается скорее оттого, что пересечения создают все новые картины. Цель не может заключаться в полном раскрытии заслоненной формы — к этому вовсе и не

стремятся, — она состоит в возможно более разностороннем восприятии потенциально наличных аспектов. Но эта задача не разрешима до конца.

С некоторыми ограничениями сказанное можно отнести и к барочному орнаменту.

Барокко считается с пересечениями, т. е. с затемненными и потому неустойчивыми аспектами, и там, где архитектурные очертания, рассматриваемые фронтально, их вовсе не содержат.

Мы уже говорили о том, что барокко избегает классической фронтальности. Этот мотив должен быть здесь еще раз обсужден с точки зрения ясности. Не-фронтальная перспектива всегда легко создает пересечения, но она приводит к оптическим затемнениям уже потому, что из двух одинаковых половин (двора или внутреннего пространства церкви) одна необходимо будет казаться большей, чем другая. Этот оптический обман никому не покажется неприятным. Напротив: всякому известно, как дело обстоит в действительности, и всякий поэтому сочтет искаженную картину художественным достижением. Диспозиции барочных дворцовых построек, напр. ряд связанных между собою строений, расположенных широким полукругом около центрального здания (например: дворец Нимфенбург), всецело рассчитаны на такой подход. Фронтальная перспектива дает наименее типичную картину. Мы имеем право высказать такое суждение не только на основании зарисовок того времени, но и руководствуясь расположением ведущих ко дворцу улиц. Ср. выше стр. 140. Прототипом таких композиций всегда являлась берниниева площадь с колоннадами перед собором св. Петра.

Так как классическое искусство представляет собою искусство осязательных ценностей, то оно испытывало насущнейшую потребность показать эти ценности с совершенной ясностью: пространство, расчлененное в правильных пропорциях, совершенно ясно воспринимается в своих границах, декорация обозрима вплоть до последней линии. Наоборот, для барокко, который знает также красоту чисто зрительного впечатления от картины, открыта возможность таинственного затемнения формы, завуалирования четкости. Больше того: лишь при этих условиях он в состоянии вполне осуществить свой идеал.

Отличие красоты внз'треннего пространства дворца ренессанса, действующего главным образом геометрическими пропор-

циями, от красоты зеркального зала рококо, сводится не к одному только отличию осязательности и неосязательности, но также к отличию ясности и неясности. Такой зеркальный зал чрезвычайно живописен, но он также чрезвычайно неясен. Подобные сооружения предполагают полный переворот в отношении требования ясности, они показывают, что существует красота неясности — утверждение, которое для классического искусства звучит парадоксально. Конечно, это утверждение имеет силу лишь при некотором ограничении, а именно: неясность не должна сбивать с толку зрителя.



Гольбе́йн (ipae. W.Hollar) 133

Для классического искусства красота совпадает с абсолютной видимостью. В нем не существует таинственных просветов, сумрачных глубин, не существует неразличимой в деталях мерцающей декорации. Все раскрыто сполна и видимо с первого взгляда. Барокко, напротив, принципиально избегает изображать форму сполна и тем обнаруживать ее ограниченность. В свои церкви он не только вводит свет, как фактор новой силы — это живописный мотив, — но и компанует внутренние пространства таким образом, что в них остается нечто необозримое и неразрешимое. Разумеется и св. Петра Браманте нельзя целиком обозреть ни с какого пункта внутри собора, но зритель всегда знает, чего ему следует ожидать. Теперь же художник рассчитывает на такое напряжение со стороны зрителя, которое никогда не найдет полного разрешения. Ни одно искусство не является более изобретательным по части неожиданных композиций внутренних пространств, чем немецкое барокко XVIII века, особенно архитектура больших монастырских церквей южной Германии. Но этот эффект таинственности достигался и в очень небольших по размерам постройках. Так, капелла Иоганна Непомука братьев Азам (Мюнхен) кажется совершенно неисчерпаемой для воображения.

Давать орнамента ровно столько, чтобы его можно было обозреть при восприятии вещи в целом, было новшеством высокого ренессанса по сравнению с примитивами. Барокко придер-

живается этого же правила, но приходит к другим результатам, потому что не требует больше безусловной, распространяющейся на самую последнюю деталь, отчетливости. Декорация резиденц-театра в Мюнхене не рассчитана на то, чтобы ее видели во всех подробностях. Глаз схватывает главнейшие пункты, но между ними остаются неотчетливые зоны, и в планы архитектора совсем не входило, чтобы зритель уяснял себе форму путем повторного рассматривания. При помощи такого рассматривания можно воспринять лишь пустую внешность, душа же этого искусства раскрывается только тому, кто способен отдаться пленительному мерцанию целого.

Этим мы в сущности не высказываем ничего нового; мы хотим только резюмировать предшествующие рассуждения с точки зрения предметной отчетливости. Во всех предшествующих главах барочное понятие означало некоторое затемнение классического понятия.

Если, объединяясь в живописной картине, формы создают впечатление всепроникающего самодовлеющего движения, то лишь при условии, чтобы не слишком резко была подчеркнута их индивидуальная ценность. Но что это, как не уменьшение предметной ясности? Оно простирается так далеко, что отдельные части совершенно пропадают во тьме. С точки зрения принципа живописности это чрезвычайно желательно, и интерес к предметам вовсе не служит тут помехой. Таким же образом и остальные пары понятий восполняются рассматриваемой теперь парой. Расчлененное яснее, чем нерасчлененное, ограниченное яснее, чем безграничное и т. д. Применение так называемым упадочным искусством «неясных» мотивов в такой же мере обусловлено художественной необходимостью, как и приемы классического искусства.

Во всем своем исследовании мы исходим из предположения, что аппарат форм и в том и в другом случае одинаков. Форма, как таковая, должна быть известна в совершенстве для того, чтобы ее можно было перенести в новую систему. Даже в самых сложных изломах барочных фронтонов все еще продолжает жить воспоминание об исходной форме, но только старые формы, так же как и старые распланировки фасадов и внутренних пространств, не ощущаются больше как живые.

«Чистые» формы снова ожили лишь в новом классицизме.

В качестве иллюстрации ко всему этому отделу мы приводим снимки двух сосудов и предлагаем читателю сопоставить их друг с другом: гольбейновский рисунок кружки (гравирован W. Hol-lar'ом) и вазу рококо из Шварценберггартена в Вене. В первом случае перед нами красота сполна раскрытой формы, во втором — красота формы, которая никогда не может быть воспринята до конца. Моделировка и заполнение плоскостей здесь так же важны, как и линии контура. У Гольбейна пластическая форма вмещается в совершенно ясный и совершенно исчерпывающий силуэт, и орнаментальный узор не только точно и чисто заполняет данную в главном аспекте плоскость, но и вообще его действие обусловлено совершенной обозримостью данного предмета. Художник рококо, напротив, сознательно избегал всего, к чему стремился Гольбейн: вазу можно ставить как угодно, форма никогда не будет воспринята сполна и зафиксирована, «живописная» картина остается для глаза неисчерпаемой (133 и 134).



Вена. Шварценберггартен 134

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Внешняя и внутренняя история искусства

НАЗЫВАЯ искусство зеркалом жизни, мы пользуемся весьма неудачным сравнением, и исследование, трактующее историю искусства преимущественно как историю отображения, подвержено опасности впасть в гибельную односторонность. Можно приводить какие угодно доводы в защиту содержательности произведений искусства, все же необходимо считаться с тем, что организм приемов изображения не всегда оставался одинаковым. Разумеется, искусство в течение своего развития изображает самые различные содержания, но это обстоятельство является не единственной причиной наблюдающихся изменений: изменяется сам язык со стороны грамматики и синтаксиса. Язык искусства не только звучит по-разному в разных местах — констатировать этот факт не трудно, — но ему вообще свойственно известное развитие, и самое сильное индивидуальное дарование способно придать ему в определенную эпоху только определенную, не слишком выходящую за пределы всем доступных возможностей, форму выражения. На это мне конечно возразят: само собой разумеется, что средства выражения вырабатываются лишь постепенно. Однако я имею в виду не это: и после того, как средства выражения выработаны в совершенстве, характер их изменяется. Иначе говоря; содержание мира кристаллизуется для созерцания не в одной неизменной форме. Или, возвращаясь к первому образу, мы можем сказать: созерцание не есть зеркало, остающееся всегда неизменным, но живая познавательная способность, которая имеет собственную внутреннюю историю и прошла через многие ступени развития.

Одно из таких изменений формы созерцания было описано здесь на примере контраста классического и барочного типа. Мы поставили себе целью подвергнуть анализу не искусство XVI и XVII веков — оно гораздо богаче и в нем гораздо больше

жизни, — а только схему, зрительные и формальные возможности, в пределах которых искусство держалось и должно было держаться в течение этого периода. Давая примеры, мы, понятно, могли ссылаться только на конкретные произведения, но все сказанное нами о Рафаэле и Тициане, Рембрандте и Веласкесе предназначено лишь для освещения общего пути, а вовсе не для раскрытия специфической ценности выбранных экземпляров. Тогда пришлось бы сказать больше и обстоятельнее. С другой стороны, необходимо было ссылаться именно на самое значительное: направление развития в конце концов яснее всего может быть раскрыто на самых выдающихся произведениях, этих подлинных вехах пройденного искусством пути.

Другой вопрос, насколько вообще мы имеем право говорить о двух типах. Всякому явлению присущ переходный характер, и трудно возражать тому, кто рассматривает историю как бесконечный поток. Но наше интеллектуальное самосохранение требует, чтобы мы упорядочивали безграничность происходящего согласно небольшому числу руководящих категорий.

Главнейшие особенности изучаемого нами процесса смены представлений подчиняются пяти парам понятий. Их можно назвать категориями созерцания, не опасаясь смешения с кантовскими категориями. Хотя им очевидно присуща схожая тенденция, они все же не выведены из одного принципа. (Для кантовского способа мышления они должны были бы показаться случайно «нахватанными»). Допускаю, что можно было бы выдвинуть еще и другие категории — мне самому они не видны, — да и приведенные здесь не настолько родственны между собою, чтобы их нельзя было мыслить в несколько иной комбинации. Все же они до известной степени взаимообусловлены и, если не понимать выражения слишком буквально, с полным правом могут быть названы пятью различными аспектами одной и той же вещи. Линейная пластичность так же связана с компактными пространственными слоями плоскостного стиля, как тектоническая замкнутость обладает естественным родством с самостоятельностью составных частей и прозрачной ясностью. С другой стороны, неполная ясность формы и цельный эффект при обесцеленных деталях сами собой связываются с атектоничностью и текучестью и прекрасно находят себе место в сфере импрессионистически-живописной концепции. Если же кому нибудь покажется,

будто глубинный стиль не принадлежит к этому семейству, то такому скептику следует указать, что всякое его представление глубины основывается исключительно на оптических впечатлениях, которые имеют значение только для глаза, но не для пластического чувства.

Сказанное можно проверить следующим образом: среди приведенных в тексте репродукций едва ли найдется хоть одна, которая не могла бы иллюстрировать также и любую другую категорию созерцания.

2. Ф о р м ы п о д р а ж а н и я и д е к о р а т и в н о с т и

Все пять пар понятий можно истолковать и в декоративном и в подражательном смысле. Существует красота тектоничности, и существует истина тектоничности; существует красота живописности, и существует определенное содержание мира, которое может быть передано живописно и только живописно, и т. д. Но мы не хотим забывать, что наши категории суть только формы, формы восприятия и изображения, и что поэтому сами по себе они лишены всякой выразительности. Здесь дело идет только о схеме, в рамках которой может быть построена определенная красота, следовательно только о сосуде, в который вливаются наши впечатления и форму которого они приобретают. Если форма восприятия известной эпохи была тектонической, как в XVI веке, то этого далеко еще недостаточно для объяснения тектонической мощи фигур и картин Микеланджело или Фра Бартоломео. Для этого нужно еще, чтобы своеобразное индивидуальное ощущение наполнило схему своим содержанием. То, о чем мы говорим, благодаря полной невыразительности, было вещью, само собой разумеющейся для людей соответствующей эпохи. Когда Рафаэль набрасывал свои композиции для villa Farnesina, для него была немыслима какая-нибудь иная возможность, возможность композиции, в которой фигуры не заполняли бы плоскостей в виде «замкнутой» формы, и когда Рубенс рисовал процессию детей с гирляндой плодов, то «открытая» форма размещения фигур на данной площади была также единственно возможной для него, хотя в обоих случаях развивается одна и та же тема грации и жизнерадостности.

История искусства засоряется весьма превратными суждениями, если брать за исходный пункт наше впечатление от поста-

вленных рядом картин различных эпох. Различные способы выражения мы не в праве интерпретировать чисто эмоционально. Картины говорят на разных языках. Столь же фальшивой будет попытка сравнивать между собой архитектуру Браманте и архитектуру Бернини с точки зрения возбуждаемых ими в нас чувств. Браманте не только воплощает другой идеал: вся его манера представления организована совсем иначе, чем у Бернини. XVII веку классическая архитектура перестала казаться достаточно живой. Объясняется это не спокойным и светлым настроением, свойственным ренессансу, но способом, каким оно было выражено. Художники эпохи барокко тоже способны были проникаться этим настроением и все же оставались современными, как это явствует из некоторых французских построек XVII века.

Естественно, что всякая форма созерцания и изображения изначала обнаруживает склонность к определенной стороне вещей, к определенной красоте, к определенному способу объяснения природы (мы сейчас займемся этим вопросом более обстоятельно); поскольку это верно, наша характеристика категорий, как лишенных всякой выразительности форм, покажется фальшивой. Нетрудно однако вскрыть заключающееся здесь недоразумение. Мы имеем в виду форму, в которой художник видит жизнь, причем эта форма несколько не определяет ее со стороны содержания.

Идет ли речь о картине или об архитектурном сооружении, о фигуре или об орнаменте, впечатление жизненности в ренессансе и в барокко независимо от различного эмоционального тона и коренится в различных схемах. Но конечно исчезновение определенных привычек видения невозможно рассматривать как нечто вполне обособленное от иной «установки» интереса. Ценность и значение бытия усматриваются в другой сфере, даже когда вовсе нет речи о тех или иных эмоциональных моментах. Для классического созерцания существенное заключается в устойчивом, пребывающем образе, фиксируемом с величайшей определенностью и полнейшей отчетливостью, для живописного созерцания привлекательность и жизненность обусловлены движением. Само собою разумеется, что и XVI век не отказывался от мотива движения, и рисунок Микеланджело должен даже казаться чем то непревзойденным в этом отношении, однако лишь видение, ограничивающееся одной зрительной стороной предметов, т. е. живо-

писное видение, дало картине средства создать впечатление движения в смысле самоизменения. Тут принципиальная противоположность между классическим и барочным искусством. Классический орнамент значим в той форме, как он есть, барочный орнамент меняется на глазах у зрителя. Классический колорит есть зафиксированная гармония отдельных красок, колорит барокко всегда является движением красок и связан с впечатлением становления. Портрет барокко необходимо рассматривать с иной точки зрения, чем классический портрет, содержанием его является не глаз, но взор, не губы, но речь. Тело дышит. Все пространство картины исполнено движения.

Представление о действительном подверглось такому же изменению, как и представление о прекрасном.

3. Причины эволюции

Невозможно отрицать: течение процесса имеет какую то психологическую очевидность. Всякий понимает, что понятие ясности должно было получить полное развитие прежде, чем зритель оказался способен находить прелесть в частично помутненной ясности. Так же несомненно, что сознанию единства частей, самостоятельность которых утрачивается в общем впечатлении от картины, должна была предшествовать выработка системы с самоценными частями, что игра скрыто-закономерным (атектоничностью) предварялась этапом явной закономерности и т. д. В целом же эволюция от линейности к живописности означает прогресс от осязательного постижения предметов в пространстве к созерцанию, которое научилось отдаваться одному лишь зрительному впечатлению, другими словами — она является отречением от материально-осязательного в пользу чисто оптической картины мира.

Исходный пункт нужно конечно принять, как данный. Мы говорили лишь о превращении классического искусства в барокко. Самое же возникновение классического искусства и потребность в пластически-тектонической, ясной и всесторонне продуманной картине мира являются отнюдь не самоочевидными и имели место только в определенные моменты истории человечества и на определенных территориях. И если течение вещей мы ощущаем как очевидность, то это конечно еще не объясняет, почему оно

вообще существует. Какие же основания приводят к этому превращению?

Мы сталкиваемся здесь с весьма важной проблемой: является ли изменение форм восприятия следствием внутреннего развития, некоторой само собой совершающейся эволюции аппарата восприятия, или же это изменение обусловлено толчком извне — другими интересами, другой позицией по отношению к миру? Проблема выводит нас далеко за пределы описательной истории искусства, и я только намечу, как мне мыслится ее решение.

Обе точки зрения представляются допустимыми, но каждая из них, сама по себе, грешит односторонностью. Конечно не следует думать, будто внутренний механизм раскручивается автоматически, и названное следование форм восприятия имеет место при всяких обстоятельствах. Чтобы оно могло произойти, жизнь должна изживаться определенным образом. Однако устройство человеческой способности представления и заключенные в ней возможности развития всегда являются значительным фактором в истории искусства. Верно, что мы видим только то, что ищем, но, с другой стороны, мы ищем только то, что можем видеть. Некоторые формы созерцания несомненно предопределяют развитие в качестве определенных возможностей, но то, как они раскрываются и раскрываются ли вообще, зависит от внешних обстоятельств.

С историей поколений дело обстоит так же, как и с историей индивида. Если великая индивидуальность, подобная, например, Тициану, в своих последних стилистических достижениях воплощает совершенно новые возможности, то мы в праве конечно сказать, что этот новый стиль был обусловлен новым ощущением. Но все же эти новые стилистические возможности попали в кругозор Тициана лишь потому, что предварительно им было уже осуществлено столько старых возможностей. Самые гениальные способности были бы недостаточны для постижения этих форм, если бы позади не лежал путь, содержащий все необходимые предварительные этапы. Непрерывность жизнеощущения была здесь столь же необходимой, как она необходима поколениям, объединяющимся в истории в цельные группы.

История форм никогда не останавливается. Существуют эпохи более напряженных исканий и эпохи с более вялой фантазией, но и тогда постоянно повторяемый орнамент постепенно

меняет свою физиономию. Ни одно произведение искусства не сохраняет своей действенности. Что сегодня кажется полным жизни, завтра уже немного поблекнет. Этот процесс может быть объяснен не только отрицательно при помощи теории притупления возбуждаемости и постоянной потребности в более интенсивном возбуждении, но и положительно, путем допущения, что каждая форма, развиваясь, усложняется, и каждый эффект вызывает новый эффект. Мы отчетливо видим это в истории декоративных украшений и архитектуры. Но и в истории изобразительного искусства действие картины на картину, в качестве фактора стиля, гораздо значительнее, чем результаты непосредственного наблюдения природы. Подражание развивается в живописи на декоративном фоне — рисунок, как изображение, источником своим имеет орнамент — и это отношение сохраняется в течение всей истории искусства.

Представление, будто художник может непосредственно противостоять природе и смотреть на нее непредвзятыми глазами — чисто дилетантское представление. Усвоенные художником и подвергнутые дальнейшей переработке приемы изображения гораздо важнее, чем все то, что он заимствует из непосредственного наблюдения. (По крайней мере, пока искусство было декоративно-творческим, а не научно-анализирующим). Наблюдение природы является пустым понятием, поскольку мы не знаем, каким формам оно подчиняется. Всякий прогресс «подражания природе» коренится в декоративном ощущении. Способности играют при этом только второстепенную роль. Нисколько не отказываясь от права давать качественную оценку прошедших эпох, мы все же должны признать, что искусство любой эпохи могло осуществить все, что оно хотело, и никогда не отступало ни перед какой темой по той причине, что она «была ему не по силам», однако художник никогда не соблазнялся тем, что не ощущалось им как живописно привлекательное. Поэтому история живописи не только с известных точек зрения, но и по существу является историей декоративных приемов.

Всякое художественное созерцание связано с определенными декоративными схемами, или — повторяя прежнее выражение — видимое кристаллизуется для глаза в определенных формах. Но в каждой новой форме кристаллизации раскрывается новая сторона содержания мира.

4. Периодичность развития

При этих условиях очень важно, что во всех архитектурных стилях запада наблюдаются некоторые одинаковые процессы. Классика и барокко существуют не только в новое время и не только в античной архитектуре, но и на такой столь чужеродной почве, как готика. Впрочем расчет сил здесь совсем другой, хотя бы высокая готика в отношении своих самых общих признаков могла быть характеризована при помощи понятий, выработанных нами для классического искусства ренессанса. Ей свойствен чисто «линейный» характер. Ее красота является плоскостной красотой и тектонична постолько, поскольку и она изображает закономерно-связанное. Целое выливается в систему самостоятельных частей: как ни мало готический идеал совпадает с идеалом ренессанса, все же многим произведениям высокой готики свойственна в себе замкнутость, и всюду в пределах этого мира форм художники стремятся к абсолютной ясности.

Напротив, поздняя готика ищет живописных эффектов вибрирующей формы. Не в современном смысле, но по сравнению со строгой линейностью высокой готики форма все больше чуждается косно-пластического типа и стремится стать подвижной. Стиль развивает глубинные мотивы и мотивы пересечения как в орнаменте, так и в композиции внутренних пространств. Он тешит мнимой незакономерностью и местами становится мягким и текучим. А когда произведения этого искусства рассчитаны на массивный эффект, где отдельная форма перестает звучать как самостоятельный голос, то оно охотно прибегает к таинственности и необозримости, другими словами — к частичному затемнению ясности.

В самом деле, можем ли мы назвать иначе, чем барокко, совершенно те же превращения формы (конечно, всегда предполагая при этом совсем другую структуру), какие известны нам из истории искусства нового времени (ср. примеры, приведенные в третьей и пятой главе), вплоть до повороченных во внутрь фасадных башен — Ингольштадт, Фрауенкирхе, — с такой необычайной смелостью разламывающих плоскость, создавая впечатление глубины?

Основываясь на весьма общих рассуждениях, уже Яков Бургардт и Дегио пришли к допущению периодичности эволюции

форм в истории архитектуры, — к допущению, что всякий западный стиль имеет как свою классическую эпоху, так и свой барокко, при условии, конечно, если ему дается возможность изжить себя. Мы можем давать барокко то или другое определение — Дегио имеет на этот счет собственное мнение,¹ — важно то, что и он верит во внутренне обусловленную историю форм. Однако, эволюция имеет место только там, где формы достаточно долго переходили из рук в руки, или, выражаясь точнее, где фантазия, строящая формы, была достаточно живой, чтобы претворить в действительность барочные возможности.

Но этим я несколько не хочу утверждать, будто стиль не может служить органом выражения настроения эпохи также в течение этой барочной фазы. В эту эпоху всякое новое содержание необходимо ищет для себя выражения исключительно в формах позднего стиля. Сам по себе поздний стиль лишен всякого специфического содержания, он, как мы знаем, служит лишь формой выражения живого чувства. Как раз физиономия поздней северной готики весьма сильно обусловлена новым содержанием. Но и римский барокко нельзя характеризовать просто как поздний стиль, и его нужно понимать как носителя новых эмоциональных ценностей.²

Могли ли подобные процессы из истории архитектурных форм не сопровождаться аналогичными процессами в изобразительном искусстве? Действительно, факт бесспорный, что некоторые равнозначные эволюции от линейности к живописности, от строгости к свободе и т. д. с большей или меньшей выпуклостью уже неоднократно разыгрывались на западе. История античного искусства оперирует с теми же понятиями, что и история нового искусства, и — при существенно иных взаимоотношениях — то же самое зрелище повторяется и в среднерековье. Французская скульптура от XII до XV века представляет собой необычно-

¹ Dehio und Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II, 190.

² Автор пользуется здесь случаем внести исправление в свои собственные утверждения. В юношеской работе *Renaissance und Barock* (1888 и сл.; русский перев. Е. Лундберга, изд. „Грядущий день“, СПб. 1913) эта последняя точка зрения проведена слишком односторонне, и все объясняется стремлением к непосредственному выражению, тогда как следовало бы принять в расчет то обстоятельство, что эти формы являются усложненными формами ренессанса и, как таковые, даже без внешнего толчка, не могли бы дольше оставаться неизменными.

венно ясный пример такой эволюции, причем не отсутствует также параллель в области живописи. Нужно только считаться с принципиально иным, чем в современном искусстве, исходным пунктом. Средневековый рисунок не есть перспективно-пространственный рисунок нового времени, но скорее абстрактно-плоскостный, который лишь под конец добивается глубины перспективно-трехмерных картин. Мы не можем безоговорочно приложить наши категории к этой эволюции, но процесс в целом протекает явно параллельно. Только об этом и идет у нас речь, а вовсе не о том, что кривые развития различных периодов должны абсолютно совпадать.

Но и в пределах одного периода историк никогда не в праве рассчитывать на равномерно протекающий процесс. Народы и поколения движутся различным темпом. Здесь развитие идет медленнее, там скорее. Бывает, что начавшийся процесс обрывается и лишь позже возобновляется, или что поток раздваивается, и рядом с прогрессивным направлением утверждается консервативное, стиль которого, вследствие контраста, приобретает тогда особую выразительность. Все это вещи, которые мы свободно можем оставить без рассмотрения.

Между развитием отдельных искусств тоже нет полного параллелизма. Согласованность, которую мы видим в Италии нового времени, иногда можно наблюдать и на севере, однако, как только где нибудь имеет место подражание иностранному образцу, чистый параллелизм тотчас нарушается. В поле зрения вторгается нечто чужеродное, и это вторжение вызывает особую аккомодацию глаза; характерные примеры нарушений последовательного развития дает история немецкой ренессансной архитектуры.

Несколько иной характер носит тенденция архитектуры задерживаться на первоначальных ступенях развития формы. Остановив свое внимание на живописности рококо и радуясь согласованию архитектуры и живописи, мы не должны все же забывать, что наряду с внутренним убранством, где действительно есть это согласование, всегда существовала гораздо более консервативная наружная архитектура. Рококо может, правда, растворяться в совершенно свободную неосвязаемость, однако в этом нет необходимости, и в действительности это случалось редко. В том как раз и состоит своеобразие архитектуры по сравнению

с другими искусствами, которые, выйдя из ее недр, мало по малу совершенно от нее обособились: она всегда сохраняет известную меру тектоничности, ясности и осязательности.

5. Проблема возобновления

Понятие периодичности предполагает факт прекращения эволюции и затем возобновления ее. И в этом случае нам приходится задать вопрос о причинах. Почему эволюция всегда отскакивает к исходному пункту?

В разных местах нашего исследования мы неоднократно обращали внимание на факт обновления стиля около 1800 года. С поразительной остротой утверждается тогда новый «линейный» способ видеть мир, столь противоположный живописному видению XVIII века. Трафаретное объяснение, будто каждое явление должно порождать свою противоположность, мало удовлетворяет. Перерыв остается «неестественным» и всегда связан с общим изменением физиономии духовного мира. Если видение незаметно и как бы само собою превращается из пластического в живописное, так что напрашивается даже предположение, не происходит ли здесь впрямь чисто внутренняя эволюция, то при возвращении от живописного к пластическому главный импульс несомненно принадлежит внешним обстоятельствам. В нашем случае доказать это нетрудно. Рассматриваемая нами эпоха была эпохой переоценки бытия во всех областях. Новая линия приходит на службу новой предметности. Больше не стремятся к общему эффекту, но ищут отдельных форм, хотят создать не очарование неуловимости, но образ, как он существует в действительности. Истина и красота природы коренятся в том, что может быть осязаемо и измерено. Тогдашняя критика выражает это с совершенной отчетливостью. Дидро нападает на Буше не только как на живописца, но и как на человека. Чистота образа мыслен ищет простоты. И вот живописи предъявляются так хорошо известные нам требования: фигуры на картине должны оставаться изолированными, и красота их доказывается тем, могли ли бы они быть заимствованы с рельефа, под которым естественно подразумевался линейный рельеф, и т. д.¹ В том же смысле вы-

¹ Diderot, *Salons* (Boucher): il n'y a aucune partie de ses compositions, qui, separee des autres, ne vous plaise... il est sans gout: dans la mul-

сказался позже в качестве глашатая немецкого народа Фридрих Шлегель: «Долой людские толпы, где все так запутано, замените их немногими обособленными фигурами, тщательно выписанными; давайте серьезные и строгие формы: в резких четко выступающих контурах; долой живопись из светотени и грязи, долой ночь и тени от деревьев, давайте чистые отношения и массы красок в отчетливых аккордах... в липах же всюду и везде то просто-сердечие..., которое я склонен считать первоначальным характером человека; это стиль старой живописи, стиль, который мне... один только по душе». ¹

Мысли, высказываемые здесь в назарейской окраске, понятно являются по содержанию своему теми же мыслями, которые, в более общей форме, лежат в основе нового преклонения перед «чистотой» антично-классических форм.

Однако факт обновления искусства около 1800 г. является единственным в своем роде, столь же своеобразным, как и сопровождавшие его обстоятельства. В пределах относительно короткого промежутка времени тогдашнее население Западной Европы подверглось радикальному перерождению. Новое стоит в резком противоречии к старому, и притом по всей линии. Действительно кажется, будто это поколение способно еще раз начать все сначала.

Присматриваясь внимательнее, мы вскоре однако обнаруживаем, что и в данном случае не было полного возврата к исходному пункту, и близкой к действительности была бы только картина спирального движения. Но в предшествующей эволюции мы напрасно искали бы аналогичного положения, т. е. положения, когда воля к линейности и строгости всюду и решительно стала бы на пути живописно-свободной традиции. Правда, в XV веке есть кое какие аналогии, и поскольку кватрочентистов называют примитивами, тем самым хотят сказать, что они то и кладут начало новому искусству. Однако, Мазаччо опирается на треченто, а картины Яна ван Эйка конечно не начало нового направления, но расцвет восходящего к значительно более раннему

titude de figures d'homines et de femmes qu'il a peintes, je defie qu'on en trouve quatre de caractere propre au bas relief, encore moins a la statue (Oeuvres, choisies II, 326).

¹ F. Schlegel, *Gemaldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804* (Samtliche Werke, VI, 14 f.).

периоду поздне-готического живописного движения. И все же — с известной точки зрения — совершенно законно рассматривать это искусство как предварительную ступень классической эпохи XVI века. Но только старое и новое переплетаются здесь так тесно, что трудно отрезать одно от другого. Отсюда постоянные колебания историков, с какого момента им следует начать главу о новом искусстве. Со строгими требованиями «чистоты» делений на периоды далеко не уйдешь. В старой форме уже содержится новая, подобно тому, как около увядающих листьев уже есть новая завязь. Италия еще позволяет нарисовать сравнительно ясную картину, о северном же кватроченто приходится сказать, что оно только в малой степени подготовило стиль XVI века. В таких готически-барочных произведениях, как дарохранительница св. Лаврентия Адама Крафта, позднее живописное искусство самым причудливым образом соприкасается с тем принципиально иным искусством ясности, которым уже в юности овладел Дюрер. Больше того: конфликт происходит в душе самого Адама Крафта, и хорошо было бы еще больше расчленить собирательное понятие «поздняя готика», выделив из него то молодое, что содержится в «упадке».

Исследователям же, склонным рассматривать примитивизм как стиль, я порекомендовал бы обратить внимание на то, что существует не только примитивизм начала, но, при некоторых обстоятельствах, также и примитивизм конца. Я имею в виду старость, впавшую в детство, простоту усталости, окаменение живописности и бессилие создать новые пластические ценности. Эти проблемы не имеют однако отношения к нашей теме. Мы говорим о примитивизме в ограниченном смысле, как об искусстве, которое непосредственно предшествовало классическому стилю ренессанса.

6. Национальные характеры

Несмотря на многочисленные отклонения и самостоятельные пути, эволюция стиля в новом западно-европейском искусстве была единой, подобно тому как и культура новой Европы может быть рассматриваема как единая. Но в пределах этого единства необходимо считаться со всюду сказывающимися различиями национальных типов. В самом начале своего исследования я отме-

тил то, как схемы видения видоизменяются в зависимости от национальности. Существует итальянский и немецкий способы представления, которые остаются одинаковыми в течение веков. Разумеется, это не постоянные величины в математическом смысле, но установление национального типа фантазии является необходимой вспомогательной конструкцией для историка. Наступит время, когда история европейской архитектуры будет не просто подразделяться на готику, ренессанс и т. д., но разработает национальные физиономии, которые не могут быть окончательно стерты даже импортированием чужих стилей. Итальянская готика в такой же мере есть чисто национальный стиль, в какой немецкий ренессанс может быть понят только из всей совокупности северо-германской традиции в области образования форм.

В изобразительном искусстве связь с национальным характером еще очевиднее. Так германская фантазия хоть и проделала характерную для всего европейского искусства эволюцию от пластичности к живописности, но с самого начала реагировала на живописные раздражения интенсивнее, чем фантазия южная. Не линия, но сплетение линий. Не точно фиксированная отдельная форма, но движение форм. Стремятся также изобразить предметы, которые нельзя ощупать руками.

Форма, собранная в чистой плоскости, не надолго занимает этих людей, они взрыхляют плоский фон, ищут пересечений, потока движения, устремляющегося из глубины.

И германское искусство знало тектонический период, но все же строгий порядок никогда не ощущался в нем как самый живой. Здесь всегда есть место для мимолетного впечатления, для иллюзорности и причудливости, правила всегда могут быть нарушены. Представление сплошь и рядом вырывается из рамок закономерности, устремляясь к бессвязному и безграничному. Шумящие леса больше привлекают фантазию, чем в себе замкнутая тектоническая слаженность.

Хотя столь характерная для романского чувства расчлененная красота, прозрачная система с ясно обособленными частями, и не была чужда немецкому искусству в качестве идеала, но немецкая мысль очень скоро начинает искать всенаполняющего единства, в котором кончается систематичность, и самостоятельность частей приносится в жертву целому. Так дело обстоит

с каждой фигурой. Искусство, правда, пыталось поставить ее на собственные ноги, но фантазия всегда была втайне одушевлена стремлением вплести ее в общую связь и лишить самостоятельной ценности, растворив в общем впечатлении от целого. Именно таковы предпосылки северной пейзажной живописи. Мы не видим дерева, холма и облака, существующих самостоятельно, — все вовлечено в дыхание единой великой природы.

На севере необыкновенно рано отдаются эффектам, которые исходят не от самих предметов, но носят сверхпредметный характер, — тем картинам, где носителями впечатления являются не отдельные вещественные формы и рациональная связь предметов, но случайные конфигурации, как бы витающие над отдельными формами. Мы отсылаем читателя к проделанному нами выше анализу содержания понятия «неясность» в искусстве.

Как раз с этой «неясностью» связывается допущение в северной архитектуре таких образований, которые для южной фантазии были совсем непонятными, т. е. не могли стать предметом переживания южного художника. Там, на юге, человек является «мерой всех вещей», и каждая опора, каждая плоскость, каждый объем выражают это пластически-антропоцентрическое мирозерцание. Здесь, напротив, не существует никаких обязательных мер, заимствованных у человека. Готика оперирует величинами, исключая всякое сравнение с человеком, и если новая архитектура пользуется итальянским аппаратом форм, то она все же ищет эффектов в таинственной жизни форм, так что каждый тотчас вынужден признать, насколько иные требования ставились здесь творческой силе воображения.

7. Перемещение центра тяжести в европейском искусстве

Сравнительная оценка различных эпох всегда является делом несколько рискованным. Все же никак нельзя обойти того факта, что в истории искусства каждого народа есть эпохи, которые преимущественно перед всеми другими являются подлинным открытием его национальных доблестей. Для Италии таковым является XVI столетие, когда больше всего было создано нового и лишь этой стране свойственного; для германского севера — эпоха барокко. Там — пластическое дарование, на основе линей-

ности создавшее классическое искусство; здесь — живописное дарование, лишь в барокко нашедшее для себя вполне подходящее выражение.

То обстоятельство, что Италия могла сделаться высшей школой Европы, объясняется конечно не только художественно-историческими причинами; но понятно, что при однородном художественном развитии запада центр тяжести должен был перемещаться соответственно специфическому дарованию отдельных народов. Италия воплотила однажды общий идеал в особенно ясной форме. Романское начало утвердилось на севере не вследствие случайных итальянских путешествий Дюрера и других художников; наоборот, путешествия были следствием той притягательности, которой Италия, при тогдашней ориентировке европейского видения, необходимо должна была обладать для других наций.

Национальные характеры могут быть сколь угодно различными: общечеловеческие, связывающие, черты сильнее тех, что разъединяют. Происходит постоянное выравнивание. Это выравнивание всегда плодотворно, даже если вода в сообщающихся сосудах приходит от него в волнение, и — что неизбежно бывает при всяком подражании — оно первоначально приносит кое что непонятное и надолго чуждое.

Связь с Италией в XVII веке не прекратилась, но своеобразные особенности севера возникли без влияния Италии. Рембрандт не совершал обычного художественного путешествия по ту сторону Альп, и даже если бы он совершил его, тогдашняя Италия едва ли произвела бы на него значительное впечатление. Она не могла бы дать его фантазии ничего такого, чем бы он не обладал уже в гораздо большей степени. Но может возникнуть вопрос, почему же в таком случае не произошло движения в обратную сторону? Почему в живописное столетие север не сделался учителем юга? На это нужно ответить, что хотя все западно-европейские школы прошли эпоху пластицизма, но для дальнейшего развития в сторону живописности заранее были поставлены национальные границы.

Так как всякая история видения должна выводить за пределы чистого искусства, то само собою разумеется, что и эти национальные различия в устройстве глаза являются чем то большим, чем только дело вкуса: обуславливая и сами будучи обусловлен-

ными, они содержат основы всей картины мира данного народа. Вследствие этого история искусства, как учение о формах видения, притязает не только на роль отнюдь не обязательного спутника в обществе исторических дисциплин, но необходимо является как бы глазами этих дисциплин.



Дюрер

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

I. живопись

(Название города без указания собрания означает, что картины находятся в одном из больших музеев данного города.)

	Стр.
Альдегрефер. Мужской портрет (фрагм.), Берлин	44
Артсен, Питер. Кухая, рисунок, Берлин	117
Б•роччо. Тайная вечера, Урбино, собор	106
Берк-Гейде. Амстердамская ратуша, Дрезден	229
Бос, Гнеронимус. Масляничное веселье, рис., Вена, Альбертина	204
Боттичелли. Венера (фрагмент), Флоренция. Уффици	2
Боттичини. Три архангела, Флоренция, Академия	120
Боутс, Дирк. Мужской портрет, Нью-Йорк, Метрополитен-муз.	172
Боуте, Дирк (ученик его). Лука, пишущий Марию, Замок Пеирин	92
Бретель, Питер, Старший. Крестьянская свадьба, Вена	108
— Скалистая местность, рис., Берлин	181
— Зимний пейзаж, Вена	181
Брегель, Ян, Старший. Деревня на берегу реки, Дрезден	251
Бронияо, Авг. Элеонора Толедская, Флоренция, Уффици	54
Буше. Лежащая девушка, Мюнхен	217
Вая-Дейк, Антонис. Портрет Лукки Форстермана	46
— Чудесный улов, (с Рубенса), Лондон	95
Веласкес. Ивфанта Маргарита-Тереза, Вена	55
— Пряхи. Мадрид	97
— Пики (Сдача Бреды), Мадрид	98-99
— Кардинал Борджиа, Франкфурт, Штедель	199
— Венера, Лондон	201
Витте, Эм. де. Внутренность церкви, Амстердам	254
Гальс, Франс. Мужской портрет, Ленинград, Эрмитаж	50
Гоббема. Пейзаж с мельницей, Париж	8
— Дорога в Миддель-Гарнис, Лондон	102—103
Гойен, фан. Речной пейзаж, рисунок, Берлин	1
— Лачуга среди деревьев, Дрезден	41
Гольбейн, Ганс, Младший. Анна фон Клеве. Париж	104
— Портрет Жана де Дентвиль (фрагмент), Лондон	198
— Кружка (грав. В. Голлар)	263
Гоx, Питер де. Магъ, Берлин	241
Губер, Вольф. Голгофа, рисунок, Вена, Альбертина	47

	Стр.
Гус, Гуго ван дер. Плач над телом Христа, Вена	111
— Адам и Ева, Вена	213
Дюрер, Альбрехт. Ева, рис., Лондон (Lippmann, 235)	42
— Портрет Баренда ван Орли, Дрезден	51
— Иероним в келье, гравюра	56
— Пейзаж с пушкой, офорт	114
— Успение, гравюра из серии „Жизнь Марии“	188
— Взятие Христа под стражу, грав. на дереве из серии „Больших Страстей“	211
— Христос перед Кайафой, грав. из серии „Гравиров. Страстей“	282
Изенбрант, Адр. Отдых на пути в Египет, Мюнхен	168
Каналетто, Б. Императорский увеселительный дворец, Вена	140
Карото. Три архангела, Вена	121
Клеве, Иос ван (Мастер смерти Марии). Успение, Мюнхен	123
— Плач над телом Христа, Париж	250
Креди, Лоренцо ди. Венера, Флоренция, Уффици	3
— Портрет Вероккио. Флоренция, Уффици	214
Лионардо да Винчи. Тайная вечеря. Гравюра Моргена	88
Лифеис, Ян. Портрет поэта Яна Фоса (фрагм.), Франкфурт	45
Массейс, Квинтен. Плач над телом Христа, Антверпен	110
Мастер жизни Марии. Рождество Марии, Мюнхен	122
Метсю. Урок музыки, Гаага	5
Мор, Антонис. Портрет Марии Тюдор, Мадрид	239
Нефс Старший. Внутренность церкви, Амстердам	253
Орли, Баренд ван. Портрет Карандоле, Мюнхен	158
— Отдых на пути в Египет, Вена	169
Остаде, Адр. ван. Мастерская художника, Дрезден	57
— Крестьянский кабак, рис., Берлин	205
Пальма Веккио. Адам и Ева, Брауншвейг	90
Патенир. Крещение, Вена	170
Рафаэль. Илиодор (гравюра Иордана)	89
— Афинская школа (гравюра Иордана)	96
— Несение креста (Spasimo di Sicilia) Мадрид	112—113
— Диспута (грав. Иордана)	150
— Диспута (барочная рельефная копия), Мюнхен, Национальный музей	151
— Преображение (грав. Иордана)	212
— Портрет Пьетро Аретино, (грав. Марка Антона)	215
Рейсдаль, Якоб. Дубы (фрагмент), рисунок, Берлин	48
— Замок Бентгейм (офорт В. Унгера), Амстердам	101
— Вид Гаарлема, Гаага	171
Рембрандт. Этуд нагой женщины, рис., Будапешт	43
— Милосердный самарянин, Париж	112
— Ессе homo (Се человек), офорт	113
— Пейзаж с охотником, офорт	116
— Вечеря в Эммаусе, Париж	148—149
— Ночной дозор, Амстердам	164—165

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ	285
	Стр.
Рембрандт, Снятие с креста, офорт	185
— Успение, офорт	189
— Проповедующий Христос, офорт	193
— Синдики суконщиков, Амстердам	202
— Пейзаж с тремя дубами, офорт	209
— Эммаус, офорт	236—237
— Так наз. Женщина со стрелой, офорт	255
Рени, Гвидо. Магдалина, Рим, Капитолийская галерея	161
Рубенс. Пейзаж с коровами, Лондон, Бекингемский дворец	9
— Авраам и Мельхиседек (гравюра И. Вигдука)	94
— Несение креста (гравюра П. Понтиуса)	112—113
— Портрет доктора Тульдена, Мюнхен	159
— Андромеда, Берлин	163
— Мария со святыми (гравюра Снайерса)	167
— Вознесение Марии (гравюра Шельте а Больсверт)	191
— Мехельнские сенокосы (гравюра Шельте а Больсверт)	207
Скорель, Ян ван. Магдалина, Амстердам	160
Терборх. Домашний концерт, Париж	4
— Так наз. Отеческое наставление (грав.), Амстердам	243
Тинторетто. Адам и Ева (гравюра), Венеция, Академия	91
— Введение во храм, Венеция, С. М. делл'Орто	248
— Плач над телом Христа, Венеция, Академия	249
Тициан. Деревня в горах, рисунок, Париж	115
— Вознесение Марии (Assunta), (гравюра)	190
— Венера, Флоренция, Уффици	200
Тьеполо. Фреска в Палаццо Лабиа, Венеция	1
— Тайная вечеря, Париж	107
Феллерт, Дирк. Маленький Саул перед первосвященником, рис., Вена, Альбертина	196
Фермер, Ян. Художник и модель (офорт В. Увгера), Вена	93
— Урок музыки (фрагмент), Виндзор	100
— Улида в Дельфте, Амстердам	252
Франчабиджо. Венера, Рим, галерея Боргезе	162
Шонгауэр. Взятие Христа под стражу, гравюра	210
— Христос перед Анной, гравюра	257
Янссенс, Питер. Читающая женщина, Мюнхен	155

2. ПЛАСТИКА

Бернини. Кардинал Боргезе, Рим, галерея Боргезе	69
— Экстаз св. Терезы, Рим, С. М. делла Виктория	73
— Гробница Александра XII, Рим, соб. св. Петра	125
— Св. Альбертона, Рим, Франческо а рипа	132
Вероккио. Коллеон, Венеция	129
Донателло. Гаттамелата- Падуя	128

¹ Фронтиспис.

	Стр.
Майяно, Бенедетто да. Портрет Пьетро Меллини, Флоренция, Национальный музей	68
Микеланджело. Гробница Медичи, Флоренция	72
Пюже, П. Блаженный, Саул, Галуя, С. М. ди Кариньяно	71
Сансовино, Янопо. Св. Иаков ¹ , Флоренция, собор	70

3. АРХИТЕКТУРА

Вена. Ваза в Шарденберггартене	265
Мюнхен. Архиепископский дворец (дворец Гольштейн)	225
Скамьи хора в Peterskirche	227
Рим. Церковь Апостолов	82
— С. Андреа делла Велла	83
— Церковь Агнесы	85
— Фонтан Треви	133
— Вилла Боргезе	137
— Scala regia в Ватикане	139
— Palazzo della Cancelleria	223
— Palazzo Odescalchi	224
— Palazzo Madama	226
Флоренция. Palazzo Rucellai	222

¹ Посох добавлен на репродукции.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Азам, братья — 78, 263.
 Л. Б. Альберти — 60, 218, 219.
 Альдегрефер — 42, 49, 50, 160.
 Альтдорфер, Альбрехт — 45, 56, 171, 172, 235.
 Артсен, Питер — 113.
 Аферкамп — 113, 114.
 Бароччо — 105, 106, 258.
 Бартоломео, Фра — 109, 213, 268.
 Беллини, Джованни — 211, 212.
 Беноццо Гоццолли — 255.
 Берк - Гейде — 229, 230.
 Бернини — 13, 19, 39, 66, 67, 70, 71, 72, 103, 124, 126, 127, 131, 132, 133, 134, 136, 138, 140, 173, 177, 178, 179, 181, 216, 219, 220, 221, 262, 269.
 Бецольд — 274.
 Болонья, Дж. — 129, 216.
 Бос, Гиеронимус — 203.
 Боттичелли — 3, 4, 7, 37, 48, 118, 120, 121, 152, 213, 222, 252, 256.
 Боттичини — 118.
 Боутс, Дирк — 94 (ученик), 151, 170, 215.
 Браманте — 75, 76, 79, 135, 177, 178, 219, 221, 261, 263, 269.
 Брегель, Питер — 105, 106, 107, 116, 206, 259.
 Брегель, Ян — 99, 206, 250.
 Бронзино — 53, 58.
 Брюйн — 160.
 Буркгардт, Яков, — XXXII, 11, 273.
 Буше — 218, 276.
 Ван - Дейк — 44, 52, 77, 97, 152, 162.
 Вейдсен, Роже фан дер — 152, 170.
 Веласкес — 26, 32, 34, 35, 39, 53, 54, 58, 59, 97, 98, 157, 197, 199, 200, 222, 239, 252, 253, 254, 267.
 Вероккио — 123, 128, 214.
 Верона, Либерале да — 120.
 Веронезе, Паоло — 172.
 Викгоф — XXVII.
 Винкельман — XXXII, 63.
 Виньола — 179.
 Витте, Эм. де — 251.
 Витториа — 68.
 Вольгемут — 57, 118.
 Вольтерра, Даниэле да — 184.
 Гальс, Франс — 15, 27, 35, 51, 52, 67, 197.
 Гварди — 39.
 Гейдрих — XXVII.
 Гельст, Бартоломеус фан дер — 12.
 Гильдебранд, Адольф — 125, 126.
 Гирландайо — 118, 119, 256.
 Гиршфогель — 116, 206.
 Гоббема — 6, 7, 99, 154.
 Гойен, фан — 15, 46, 47, 99, 153, 208.
 Гойя — 39.
 Гольбейн младший — 14, 27, 37, 39, 42, 49, 52, 54, 60, 77, 79, 103, 149, 152, 160, 197, 216, 232, 256, 257, 265.
 Гох, Питер де — 114, 240.
 Греко — 39, 68, 121, 216.
 Грюневальд — XXX, XXXV, 38, 53, 54, 121, 149.
 Губер, Вольф — 45.
 Гус, Гуго фан дер — 107, 108, 214.
 Давид — 218.
 Дегио — 273, 274.

- Демидерно — 173, 176, 220.
 Дворажоше — 13, 14, 38, 39, 120, 198, 252.
 Дидро — 276, 277.
 Доменикино — 96.
 Донателло — 128.
 Доу — 8.
 Дюрер — XXX, XXXV, 15, 21, 22, 23, 27, 30, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 50, 52, 54, 57, 58, 60, 101, 108, 110, 115, 120, 146, 155, 157, 160, 164, 183, 184, 186, 187, 192, 199, 206, 210, 211, 214, 215, 217, 244, 245, 253, 256, 257, 258, 278, 281.
 Изенбрант — 167.
 Каналетто — 141.
 Канова — 66.
 Карлани — 120.
 Кирото — 118.
 Карпатто — 119.
 Карраччи, Агостино — 96.
 Касве, Иос ван (Мастер смерти Марини) — 108, 119, 166, 233, 245, 249.
 Кленце — 174, 230.
 Козимо, Пьеро ди — 121, 252.
 Корреджо — 38, 121, 172, 216, 249, 258.
 Кракк — 23, 164.
 Крафт, Адам — 278.
 Кради, Лоренцо ди — 3, 4, 7, 215.
 Кульмбах, Ганс фон — 166.
 Кювилье — 143, 224.
 Кюйп — 240.
 Ланге, Юлиус — XXVI.
 Ландини — 131.
 Лаутенсак — 116, 206.
 Лейбниц — XXXIV.
 Леонарди — 220.
 Леско — 221.
 Люокердо де Винчи — 15, 22, 37, 48, 60, 98, 100, 102, 104, 105, 106, 151, 156, 158, 166, 170, 204, 205, 233, 235, 237, 238, 242, 245, 261.
 Лифене — 43, 51, 67.
 Лоррен, Клод, — 208.
 Лука Лейденский — 112, 113.
 Мабузе — 157.
 Мазаццо — 277.
 Марк Антон — 216.
 Майяно, Бенедетто ди — 66, 67.
 Маре, Ганс фон — 12.
 Массейс — 39, 52, 107, 108, 152, 170, 182, 183, 233, 249.
 Мастер жнани Марини — 119, 152.
 Маес, Николай — 26.
 Метсю — 5, 6.
 Микеланджело — 12, 14, 39, 71, 72, 126, 129, 132, 133, 142, 166, 214, 216, 217, 220, 223, 233, 268, 269.
 Моне — 25.
 Мор, Антонис — 52, 239.
 Моро — 216.
 Нефс Старший — 251.
 Орли, Баренд ван — 159, 164, 168, 170, 215.
 Остаде — 30, 57, 58, 114, 192, 203, 244.
 Палладио — 178, 223.
 Пальма Веккио — 93, 214.
 Патенир — 15, 98, 114, 115, 116, 120, 154, 169, 206.
 Пеппелман — 179.
 Перуджино — 97, 98.
 Пиомбо, Себастьяно дель — 256.
 Полайuolo — 119.
 Пуссен — 109, 121, 165.
 Пюше — 69, 70, 173.
 Рафаэль — 10, 12, 13, 14, 34, 38, 39, 52, 88, 89, 96, 97, 98, 102, 109, 110, 118, 120, 145, 146, 152, 156, 165, 166, 168, 170, 182, 183, 190, 191, 199, 211, 212, 216, 247, 267, 268.
 Рейсдаль — 6, 7, 15, 46, 91, 100, 102, 145, 154, 169, 235.
 Рембрандт — 9, 12, 21, 22, 23, 27, 28, 32, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 52, 54, 55, 60, 61, 62, 77, 91, 103, 111,

- 112, 115, 149, 150, 153, 156, 157, 165, 184, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 195, 199, 201, 202, 203, 217, 229, 233, 236, 240, 243, 246, 247, 253, 254, 261, 267, 281.
- Рени, Гвидо — 10, 163
- Ригль, Алонз — XXVI, XXVII
- Рихтер, Людвиг — I
- Росселлино, Антонио — 66, 176, 220.
- Рубенс — 7, 8, 10, 54, 60, 67, 90, 95, 96, 109, 110, 112, 115, 116, 149, 150, 153, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 183, 184, 186, 189, 190, 191, 192, 199, 206, 208, 216, 240, 241, 247, 250, 268.
- Самсоуино, Андреа, — 177, 220.
- Самсоуино, Якопо — 13, 68, 69, 70.
- Сарто, Андреа дель — 38, 146, 222.
- Сесто, Чезаре да — 166.
- Скорель — 162.
- Степ, Ян — 8, 102.
- Терборх — 5, 6, 13, 19, 162, 233, 237, 244.
- Тинторетто — 38, 93, 105, 121, 154, 216, 236, 247, 248, 249, 258.
- Тидьян — 38, 88, 115, 120, 121, 162, 166, 189, 190, 198, 199, 200, 213, 216, 222, 233, 238, 239, 241, 252, 254, 267, 271.
- Траут, Вольф — 171.
- Тьеполо — 105, 205, 245.
- Феллерт, Дирк — 195, 196.
- Фельде, Адриан ван де — 114.
- Фармер, Ян — 91, 93, 94, 99, 100, 101, 102, 107, 242, 250.
- Франкль — XXVII.
- Франчабиджо — 164.
- Чини да Кавальино — 213.
- Шванталер — 174.
- Шлегель, Фридрих — 277.
- Шлютер — 130, 131.
- Шмарсов — XXVII.
- Шонгауэр — 110, 118, 171, 210, 211, 256.
- Эйх, Ян ван — 277.
- Эльсгаймер — 206.
- Яссене — 155.
- Янтцен — XXVII, 202.

СОДЕРЖАНИЕ

Р. Пельше. — О факторах развития искусства	V
Предисловие к первому изданию	XXIX
„ „ четвертому и пятому изданиям	XXXIII
„ „ шестому изданию	XXXVII
Введение	1
I. Акнейность и живописность	
Общие замечания	21
Рисунок	40
Живопись	48
Пластика	63
Архитектура	73
II. Плоскость и глубина	
Живопись	87
Пластика	122
Архитектура	134
III. Закрытая и открытая форма (тектоничность и атектоничность)	
Живопись	145
Пластика	172
Архитектура	174
IV. Множественность и единство (множественное единство и целостное единство)	
Живопись	182
Архитектура	218
V. Ясность и неясность (безусловная и условная ясность)	
Живопись	231
Архитектура	259
Заключение	266
Перечень иллюстраций	283
Указатель имен	287