ДЖ.К.АРГАН

ТОМ 2

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА

МОСКВА РАДУГА

GIULIO CARLO ARGAN

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

SANSONI 1970

ДЖ.К.АРГАН ТОМ 2

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА

Перевод с итальянского

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ
БАРОККО
ИСКУССТВО XVIII ВЕКА
ИСКУССТВО XIX –НАЧАЛА XX ВЕКА

МОСКВА · РАДУГА · 1990

ББК 85. 103 (3)
А 79

Перевод с итальянского Г. П. Смирнова
Научный редактор и автор послесловия В. Д. Дажина
Редактор Ю. А. Козловский
Художник И. Б. Кравцов

Арган Дж. К.
А 79 История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 2. Научн. ред. и послесл. В. Д. Дажиной.— М.: Радуга, 1990.— 239 с., ил., 128 ил.

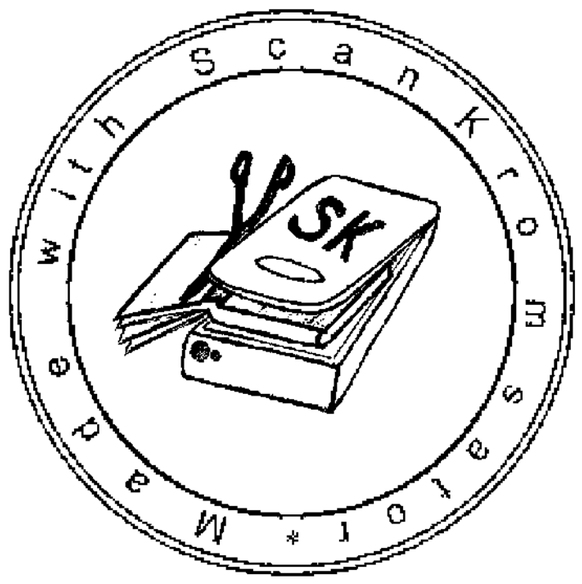
Второй том «Истории итальянского искусства» Дж. К. Аргана посвящен главным образом периоду XVI—XVII вв., связанному в Италии с эпохой Возрождения и барокко. В XVIII в. ведущим центром итальянской культуры становится Венеция, наиболее выдающимися мастерами искусства которой были Дж. Б. Тьеполо и Каналетто. Значительное внимание уделяется искусству классицизма.

А $\frac{4901000000\text{-}208}{031(01)\text{-}90}$ 71-90

ББК 85. 103 (3)

© Перевод на русский язык, послесловие. «Радуга», 1990.

ISBN 5—05—002585—0
ISBN 5—05—002590—7



СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ	Шестнадцатый век (чинквеченто)	7
	Микеланджело, Леонардо и Рафаэль во Флоренции	11
	Браманте и Рафаэль в Риме	25
	Микеланджело в Риме	32
	Микеланджело во Флоренции	36
	Последний римский период творчества Микеланджело	39
	Круг великих мастеров	43
	Скульптура	49
	Архитектура	50
	Венеция: раннее творчество Джорджоне и Тициана	54
	Круг Джорджоне и молодого Тициана	63
	Эмилия: Корреджо, Пармиджанино, Доссо	65
	Маньеризм в Тоскане	70
	Венецианская школа	78
	Зрелость Тициана	79
	Венецианская живопись времени Тициана	86
	Венецианская провинция: Брешиа и Бергамо	92
	Маньеризм в Венеции	95
	Скульптура и архитектура Венеции	108
	Развитие маньеризма в Центральной Италии	117
	Прихоть и правило	121
	Поздний маньеризм в Риме	122
	Другие центры маньеристической культуры	127
ГЛАВА ВТОРАЯ	Семнадцатый век (сейченто)	129
	Карраччи и Караваджо	132
	Два течения: последователи Караваджо и Карраччи	142
	Скульптура и архитектура Рима	146
	Развитие римского барокко	159
	Неаполь	162
	Тоскана	165
	Генуя	165
	Венеция	166
	Ломбардия	168
	Пьемонт	169

ГЛАВА ТРЕТЬЯ	Восемнадцатый век (сеттеченто)	172
	Архитектура Пьемонта	173
	Римская архитектура	176
	Архитектура Неаполя и Южной Италии	178
	Венецианская архитектура	181
	Неаполитанская живопись	182
	Римская живопись	183
	Живопись Генуи и Ломбардии	186
	Болонская живопись. Д М. Креспи	189
	Венецианская живопись	191
	Искусство венецианского пейзажа-ведуты	193
	Скульптура XVIII века	201
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	Неоклассицизм	203
	Градостроительство и архитектура неоклассицизма	204
	Неоклассическая скульптура	206
	Неоклассическая живопись	210
ГЛАВА ПЯТАЯ	Романтизм	213
	От романтизма к футуризму	213
	В. Д. Дажина. Послесловие	219
	Список иллюстраций к 1-му тому	229
	Список иллюстраций ко 2-му тому	235

ГЛАВА ПЕРВАЯ
XVI ВЕК (ЧИНКВЕЧЕНТО)

XVI в. был веком глубокого драматизма и контрастов не только в области религии, политики, философии и науки, но и в сфере искусства: на основе пересмотра всех ценностей в это время возникают идеи, на которых воздвигается здание культуры современной Европы. Это — век Реформации: протестантская Реформация заставляет католическую церковь пересмотреть и свою платформу, и линию поведения. Религия — это уже не открытие вечных истин, а тревожные поиски божественного начала в человеческой душе, не слепое послушание авторитету, а выбор, определяемый ответственностью личности перед Богом. Точно так же новая наука — это не унаследованное от прошлых поколений знание, основанное на мудрости древних авторов, а вторжение в живую ткань действительности, не разгаданной до конца. Политика не сводится более к утверждению иерархии власти, дарованной свыше, а является борьбой сил, добивающихся неустойчивого равновесия. Искусство также не сводится более к созерцанию и представлению о существующем порядке вещей, а является беспокойным поиском и определением собственной природы, своих целей и путей своего смысла и бытия в историческом развитии. Зачем в художественной форме отражать сущность мироздания, если мир — загадка и составляет предмет непрерывных исследований? К чему восхищаться совершенной гармонией божественного творения, если Бог не в нем, а в недрах сознания, в натянутых струнах души, борющейся за свое спасение? Главная проблема состоит отныне в линии поведения человека: в его отношении к Богу и в упорядочении религиозной жизни, в методе научных поисков и в накоплении соответствующего опыта. Искусство в своем развитии — это способ выявления отношения к жизни, а процесс его реализации как такового, его вспомогательная роль в достижении конечной цели духовного спасения представляются не менее важными, чем сам предмет художественного воплощения.

Представление о чинквеченто как о веке безупречного *классического* искусства восходит к Джорджо Вазари, который высказал эту мысль в своих «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», опубликованных в 1550 г. и значительно переработанных затем в 1568 г. Уже в то время весь XVI в. представляется Вазари

разделенным на два периода, для первого из которых характерны *развитие по восходящей линии* с кульминацией духовной жизни и классической культуры, увенчанной фигурой Микеланджело, а для второго — *упадок,* представленный художниками, которые, не будучи в силах сравняться с «божественным» мастером, повторяют его манеру и формы. Тот, кто подражает искусству, а не природе, по мнению Вазари, является маньеристом. Если все внимание сосредоточено отныне на искусстве как методе, то его задачи видятся не в истолковании природы, а в выявлении своей собственной сущности. В самом деле, маньеристы описываются им как странные чудаки, стремящиеся преодолеть различные «каверзы» искусства, но неизбежно натыкающиеся на новые, дабы с трудом начать все сначала.

Эта историческая оценка Вазари оказала влияние на позднейших историков искусства, которые в течение долгого времени продолжали усматривать в великих мастерах первой половины XVI в. глашатаев триумфа классического искусства, а в маньеристах второй половины века — выразителей его упадка и бесплодного метания, безразличного отныне к познанию и изображению природы, между противоположными полюсами *правил* и *произвола* или *прихоти* художника. Современное искусствознание реабилитировало, однако, «втоптанный в грязь» маньеризм, показав, что искусство, независимое от объективной реальности и стремящееся выразить *идею,* сложившуюся в сознании художника, является искусством, направленным на познание скорей *субъекта*, чем *объекта,* а потому оно оказалось гораздо ближе к современным эстетическим понятиям. Но если маньеризм представляется более современным, чем так называемое классическое искусство, то чем объяснить величие мастеров первой половины XVI в., то есть его «классиков»? Скорей всего, это обусловлено тем, что они не были классиками в прямом смысле этого слова и что великие проблемы века были поставлены именно в их творениях. Одним словом, если маньеризм в самом деле является движением антиклассическим, то это происходит потому, что кризис классического искусства, *возрождения* классической культуры намечается и совершается в творениях великих мастеров начала века.

Если классическое искусство — это ясное и ничем не замутненное целостное мировоззрение, то никто из великих мастеров той эпохи не может считаться классиком. Ни Леонардо, для которого природа — это не истина, озаренная солнечным светом, а темная тайна, которую надо разгадать; ни Микеланджело, для которого отношения между человеком и Богом — это мучительная трагедия; ни Тициан, который наполняет свое искусство жизненными чувствами и страстями. Остаются Браманте, скончавшийся в 1514 г., и Рафаэль, ушедший из жизни в 1520 г., а вернее, лишь их римские творения, созданные во втором десятилетии XVI в. Но далее мы увидим, что классический характер искусства Браманте — это скорее видимость, чем реальная действительность, ибо он носит больше внешний, чем внутренний характер, и что Рафаэль в гораздо большей степени интересуется проблемами, поставленными Леонардо и Микеланджело, а также венецианцами, и что среди всех художников своего времени он ясней других понимает самодовлеющую роль искусства, которое не может достичь своих конечных целей, если прежде не

осуществится как таковое. Следует иметь в виду, что истинные маньеристы принимают искусство этих мастеров за исходную точку, за образец для подражания. Более того, они рассматривают свои творения как продолжение, истолкование и развитие опыта великих мастеров XVI в.

С этого момента и вплоть до XVIII в. основной проблемой итальянского искусства станет выбор между идеалом Рафаэля и идеалом Микеланджело. В искусстве, как и в религии, возникает дилемма между двумя *идеалами,* их сравнение становится неизбежным. Рафаэль и Микеланджело олицетворяют собой две различные концепции искусства, ибо предлагают два разных решения одной и той же проблемы ценности и роли искусства. Сам факт, что спор о превосходстве Рафаэля или Микеланджело продолжается почти два столетия, показывает, что решение в пользу одного из них не может быть бесспорным и окончательным и что наследие каждого обладает ценностью в сопоставлении друг с другом. Избрать один из этих двух путей — значит сознательно отказаться от другого, ибо пытаться объединить эти два художественных мира невозможно без критического анализа: и в том, и в другом случае искусство, существующее между этими двумя полюсами, подчиняется законам диалектического развития. Понимание того, что искусство осуществляется как диалектический выбор между многими направлениями возможного развития, ведет к признанию перехода искусства от созерцания к поискам и дискуссиям. Искусство через своих крупнейших представителей участвует в процессе преобразования культуры, состоящего, в общих чертах, в нелегком переходе от замкнутых систем схоластической мысли к гибкой методологии, находящейся в постоянном развитии, от истин, установленных раз и навсегда, к постоянному сомнению и поиску, от подчинения авторитетам к непосредственному опыту, от догматизма к конфликтности.

В каком смысле наследие римского периода творчества Браманте и Рафаэля можно считать вершиной «классического искусства»? Прежде всего в том, что всеми своими корнями искусство этого периода глубоко связано с двумя великими классическими традициями второй половины XV в.— с искусством Пьеро делла Франчески и его представлением о классическом методе как о единственно правильной теории, воплощающей рациональность взаимосвязанного мира, и с искусством Мантеньи и его представлением о классическом методе как абсолютном историзме человеческой жизни. В том, наконец, смысле, что творчество обоих мастеров развивается в Риме в тесной связи с папской курией и ее религиозной политикой в момент, когда ощущается приближение реформаторского кризиса и делаются попытки избежать его путем торжественного подтверждения *формальной* правоты вероучения и его тождества с истиной, *постигаемой разумом,* и истиной, подтвержденной *историей.* Искусство Браманте и Рафаэля, хотя и устремлено к «вечному» классическому идеалу, также тесно связано с определенной исторической ситуацией и является ответом на вопросы, будоражившие в Италии религиозное сознание. Ответ этот носит явно консервативный характер и ставит своей задачей успокоение растревоженных умов и укрепление веры в устойчивость власти и незыблемость таких ценностей, как тождественность веры и разума, разума и истории. Само

«restauratio urbis Romae» *, стремление Браманте и Рафаэля вернуть

* Восстановленные города Рима *(лат.)*.

христианскому Риму классический облик древнего Рима выступает как доказательство исторической роли и политико-религиозной значимости римской церкви. Но оптимистический заряд этого ответа утратил всякий смысл после 1520 г., когда религиозный конфликт перерос в открытый бунт Лютера и противоречия приобрели невиданную ранее широту и серьезность. Браманте и Рафаэль были последними мастерами, воспринявшими классику или античность как историческую реальность, которая развивается или нашла отклик в настоящем. После них, даже у Микеланджело, античность становится абстрактным *образцом*, который можно принять или отвергнуть, так или иначе истолковать. В любом случае это — *идея*, представление, умозрительный факт. Развитие итальянского искусства XVI в. сопровождается широкой публицистической деятельностью: все трактаты излагают *теорию* античности, но в них не столько постигается историческое значение памятников старины, сколько устанавливаются *особенности* передачи пропорций человеческого тела или архитектурных ордеров того времени. Но строгость здесь лишь видимая: Витрувия опровергают сами памятники старины, исторические данные противоречат друг другу, отчего правила порождают исключения, видимый порядок — произвол. А посему и художники проявляют теперь больше интереса не к правилу, а к противоречию между правилом и исключением, между принятой формальной упорядоченностью и искушением ее нарушить. Конфликт этот отражается в искусстве, повергая в смятение сознание людей, и в конечном счете он носит явно конъюнктурный характер: это противоречие между авторитетом правил и свободой искусства.

Религиозное смятение и ощущение проблематичности жизни — продукты не одной лишь религиозной борьбы, вызванной в свою очередь кризисом сознания, уже обретшим значительную силу. Это основная тема флорентийского неоплатонизма второй половины XV в. и его полемики с логической систематизацией схоластической философии. Философию души Марсилио Фичино противопоставлял господствующей философии природы. Состояние душевного смятения он считал типичным для человека (anxietas... hominis est propria **). Фичино утверждал, что

** Тревога... свойственна людям *(лат.)*.

познание Бога начинается с познания самого себя, подчеркивал, что каждый — творец своей сущности и что в этом и состоит свобода. Савонарола интуитивно почувствовал и подтвердил своей мученической смертью глубокую связь между религиозным сознанием и политической свободой. И не случайно, что краткий период героического существования Флорентийской республики совпадает с расцветом маньеризма, с искусством Понтормо и Россо, на деле являющимся чистым антиконформизмом, поиском внутренней свободы. Успокоительному ответу, идущему из Рима от Браманте и Рафаэля, отстаивающих решение, сообразное разуму и истории, противопоставляется утверждение того, что эта

проблема не имеет решения, а вслед за ней возникает другая, что сама жизнь — это проблема, решение которой за пределами жизни, в смерти. Жизнь как повседневный опыт занимает место той непререкаемой истины, каковой была природа, мир, история. Религия становится опытом и религиозной жизнью, политика — политической жизнью, ученый — исследователем, живущим научным опытом, художник — творцом, занимающимся поиском художественных форм.

Если история как пережитый и, следовательно, решенный опыт не имеет более определяющего значения, а важны лишь соответствующие обстоятельства и способ разрешения духовных конфликтов бытия, то унаследованные от прошлого традиции теряют всякую ценность и обмен индивидуальным опытом становится тем более необходимым, чем больше различаются между собой его конкретные выразители. И не только потому, что они прямо или косвенно отражают религиозное потрясение эпохи Реформации, но потому, что произведения немецких живописцев, в особенности Дюрера, выходят за пределы наезженной «колеи» истории и привлекают внимание итальянских маньеристов, особенно флорентийцев. И дело даже не в том, что благодаря меценатству французского двора тосканских художников приглашают работать в Фонтенбло, где образуется «международный» центр маньеристской культуры. Превращению маньеризма в общеевропейское художественное явление в конце XVI в. способствовало не столько его распространение вширь, как это было в конце XIV в., когда шло утверждение «интернациональной готики», сколько, напротив, потребность в столкновении различных традиций и культур, каждая из которых представляется другой как препятствие, которое необходимо преодолеть, как противоречие, которое надо пережить во всей его остроте.

Микеланджело, Леонардо и Рафаэль во Флоренции

После почти двадцатилетнего отсутствия, прерванного лишь кратким приездом на родину в 1495 г., Леонардо возвращается во Флоренцию в 1500 г. после захвата Милана французами. Он был уже прославленным художником и ученым, автором многих открытий и изобретений в самых разнообразных областях естественных наук, механики, считался несравненным и самым передовым умом во всей Европе. Во Флоренции живет Боттичелли — преждевременно состарившийся его соперник, замкнувшийся в себе, потрясенный проповедями и мученичеством Савонаролы. В своих немногих картинах он взывает к прошлой, утраченной религиозной духовности, воплощая возвышенные, но уже несовременные идеалы. В самом деле, они остаются совершенно непонятыми в городе, в котором господствует типично буржуазное искусство бесчисленных последователей Гирландайо, умелых профессионалов с ограниченным творческим горизонтом.

С 1490 г. здесь поговаривали об исключительном даровании совсем еще юного Микеланджело Буонарроти; в 1494 г., с приближением войск Карла VIII, он оставил Флоренцию, вернулся в нее в 1495 г. и прожил в этом городе до 1501 г. Родился Микеланджело в Капрезе в 1475 г. Тринадцатилетним мальчиком он был отдан в обучение в флорентийскую мастерскую Гирландайо, где пробыл недолго, ибо хотел стать

ваятелем, и перешел в ученики к Бертольдо, последователю Донателло, руководившему художественной школой в садах Медичи на площади Сан-Марко. Его сразу же заметил Лоренцо Великолепный, оказавший ему покровительство и введший его в свой неоплатонический кружок философов и литераторов. Итак, основы культуры Микеланджело носили неоплатонический характер. Неоплатонической до конца остается и идейная сущность его деятельности и противоречивой религиозной жизни.

Несмотря на учебу у Гирландайо и Бертольдо, Микеланджело можно считать самоучкой. Искусство он воспринимал неоплатонически, как *неистовство* души. Но источником вдохновения для него, в отличие от Леонардо, служила не природа, а культура как история человеческой духовности, борьбы за спасение души. Он изучает классическое искусство, и некоторые из его творений принимают даже за античные, что служит доказательством его стремления не столько к истолкованию исторической действительности, сколько к овладению ею в целях дальнейшего преодоления. Его художественные интересы необычайно широки. В особенности привлекает его Донателло, но среди зарисовок Микеланджело мы находим и копии с Джотто и Мазаччо. Несколько позже, в Болонье, он изучает творчество Якопо делла Кверчи и Никколо дель Арки. Ни один период в истории не кажется ему идеальным. В смене эпох и художественных форм он стремится различить вечное развитие человеческой духовности, отблеск божественной красоты. Если античность остается для человечества недосягаемой вершиной, то это объясняется не классическим ее характером, а отсутствием божественного откровения и сосредоточением внимания исключительно на физическом мире, что составляло наибольшую «трудность», преодоленную лишь

1 при развитии духовности. В «Битве кентавров» (между 1490—1492 гг.) различимо воздействие четырех различных художественных традиций: позднеримских саркофагов, Джованни Пизано, Донателло (через посредство Бертольдо) и Леонардо. Подлинный мотив рельефа — не классический миф, а неистовство души и его выражение в движении. Как явствует из динамичной композиции, Микеланджело обращается к «Поклонению волхвов» Леонардо (и спустя десять лет остававшемуся во Флоренции наиболее передовым творением), словно желая помериться с ним силами. И у Леонардо главным мотивом было *неистовство,* но движение брало начало в природе и от природы передавалось людям. У Микеланджело движение возникает и завершается в фигурах, а его истоком является движение Аполлона как духовный импульс. В самом деле, в композиции нет пространства, перспективы, регулирующих и направляющих действие: промежутки между фигурами обнаруживают лишь плоскость фона. Противодействующими элементами являются не массы и паузы между ними, а инертная, почти невосприимчивая к заливающему ее свету материя, оживленная лишь движением, где свет выявляет напряжение и упругость пластики тел. Художник не скрывает, а, напротив, делает нас соучастниками процесса ваяния, показывая жесткость работы резца. Он словно хочет показать, что натурализм, лежащий в основе вдохновения Леонардо, нашел свое отражение в живописи, в то время как возвышенное духовное начало выражено в ваянии. Он в самом деле убежден, что скульптура (которая, как он скажет позднее, создается не путем

«наложения», а с помощью «отсечения» материи) является наиболее благородным, а следовательно, и наиболее духовным из всех искусств. Почему? Не только потому, что она обладает реальным, а не иллюзорным рельефом, но и в силу того, что из материи извлекается все лишнее и освобождается замысел или *рисунок*. В «Битве кентавров» фигуры словно стремятся вырваться из каменной оболочки, которая их сдерживает. В исполненной в те же годы «Мадонне у лестницы» рельеф почти отсутствует. Слегка выступающий бортик и перспектива лестницы в гораздо большей степени, чем иллюзорная глубина, выявляют геометрический объем мраморного блока, на котором фигуры скорее нарисованы, чем вырублены. Они уплощены, как в «сплющенном рельефе» Донателло, послужившем, несомненно, отправной точкой для Микеланджело, который не стремился добиться пространственного эффекта с помощью светового сфумато, а хотел убрать все лишнее и обнажить гладкую поверхность каменного блока. Позднее Микеланджело напишет, что идеальный образ заключен в самом мраморном блоке и что задача скульптора — выявить его, убирая все лишнее. Если мы присмотримся к фигуре Мадонны, к позе младенца или мальчиков на лестнице, то легко убедимся, что пластическим объемам тесно в пределах рельефной плоскости. Пластические объемы как бы утрачивают физическую субстанцию и выявляются рисунком, вернее, величественной линией контура. Так от пластической и люминистической приподнятости Донателло совершается переход к торжественной композиции в стиле классической стелы. Дематериализуясь и наполняясь духовным содержанием, образ проецируется в далекое прошлое, в незапамятные времена и становится «античным».

В Болонье Микеланджело изучает рельефы Якопо делла Квер-чи на портале собора Сан-Петронио, в которых мощные пластические массы невысокого рельефа заключены в свободные уверенные контуры. Его привлекает и выразительная страстность фигур Никколо дель Арки, что чувствуется в том, как он вписывает «ангельские» фигуры Никколо в идеальный блок своего «Ангела со светильником». Подобно тому как бесформенная глыба мрамора превращается у него в идеальный блок, христианский образ ангела преображается в идеальный мотив классического *гения*. Словом, Микеланджело задается не столько целью подражания античности или состязания с ней, сколько стремится к обобщению, к передаче глубокой связи между возвышенными образами древнего мира и христианской средневековой духовностью, носящей более мученический и драматический характер. Обе эти темы находят свое воплощение в двух произведениях римского периода (1496—1501): «Вакх» и «Пьета».

«Вакх» — это тончайшее проникновение в дух античности. «Пьета» же — сугубо христианское произведение (хотя бы в том, что Микеланджело смело обратился к северной готике в изображении мертвого Христа, лежащего на коленях Богоматери). Классический характер «Вакха» сомнителен: независимо от источников, к которым обращался художник, он отталкивается скорее от эллинистического, чем от собственно классического идеала, скорей от скульптуры времен Адриана, чем от пластики времен Августа или, если обратиться к греческой пластике, дошедшей в римских копиях, скорей от Праксителя и Лисиппа, чем от Поликлета и Фидия. Фигура Вакха несколько сдвинута по отношению к центральной

2

оси: это объясняется неустойчивым равновесием слегка опьяневшего юноши, но главным образом стремлением художника нарушить классическую «ponderatio» * и превратить объем в совокупность плавных линий и

---

* Уравновешенность *(лат.)*.

отполированных поверхностей, на которых свет образует нечто вроде водной глади. Формы укрупняются, давя своей тяжестью на шаткую опору полусогнутых в коленях ног. Но тут же зарождается движение в обратную сторону: оно исходит от пружинистой фигурки фавна в направлении пластического и светового узла, образованного кистью руки Вакха, звериной шкурой и гроздью винограда. Отсюда движение распространяется вверх, достигая через залитую светом руку головы, увенчанной гирляндой. Опьянение вином — это *неистовство*, которое воплощается уже не в безудержном порыве, а в смятении души, переходящей от восторга к меланхолии. Это единство неотделимых друг от друга состояний, легко сводимых к смешанному чувству надежды и тревоги, столь характерных, с неоплатонической точки зрения, для человеческих желаний. Идя в противоположном направлении, чем при создании статуй для гробницы святого Доминика, художник исходит здесь из античного и языческого образа, делая его современным и наделяя смятением христианской духовности.

Теме неясных желаний противостоит в «Пьете» связанная с ней тема оплакивания, печали. Здесь также различимы два настроения, поскольку душа переходит от одного тревожного состояния к другому. Мадонна держит на коленях тело мертвого Христа, похожего на спящего ребенка. Возможно, художник хочет передать именно предчувствие, возникшее у Богоматери при рождении сына. Но к ее предчувствию присоединяется скорбь. Жест руки Мадонны говорит, что ее предчувствие оправдалось. Такой переход от прошлого к будущему как бы исключает настоящее, реальность свершившегося. С точки зрения композиции группа представляет собой треугольник, который воплощает незыблемость божьей воли, выходящей за рамки человеческой боли и страдания. Такое рациональное геометрическое построение (как и блока, в который вписывались «Мадонна у лестницы» и «Ангел» из Болоньи) служит также для передачи движения, не прибегая к выявлению его как физического состояния. Это достигается путем отклонения линий от боковых вертикалей или главной оси всей композиции. Ритм движению задают изломанность тела Христа, наклон головы Богоматери, одним словом, нарушение «естественного» равновесия композиции.

Ниже мы еще скажем о незаконченности работ Микеланджело. Что же касается «Вакха» и «Пьеты», то здесь приходится говорить об их чрезмерной завершенности. Образы эти задуманы так, словно они оторваны от природной действительности, от реального пространства: свету приходится обтекать форму, не проникая в нее, воздух не окутывает и не смягчает ее линий. Сверхзаконченность у Микеланджело выступает, таким образом, в качестве метафизической противоположности физической реальности сфумато у Леонардо. Микеланджело стремится выйти за пределы реального, Леонардо — проникнуть в него до конца. И тот и другой исходят из неоплатонических предпосылок, но оба

преодолевают гуманистическую ограниченность неоплатонизма «возрожденной» античной мысли, чтобы опереться на него как на предпосылку нового мышления. Леонардо преодолевает неоплатонизм в аналитическом плане, приближая искусство к науке, а Микеланджело — в синтетическом, приближая искусство к философии.

Взаимосвязь и противоположность творчества двух мастеров становятся ощутимей, когда они встречаются во Флоренции в 1501 г. Так, бросается в глаза контраст между скульптурной группой «Мадонна с младенцем» из Брюгге и картоном Леонардо «Мадонна со святой Анной». Обращаясь к мотиву Мадонны из Падуи Донателло, Микеланджело объединяет младенца с фигурой Богоматери, Леонардо, напротив, удваивает число фигур, обрисовывая их широкими плавными линиями, как бы продолжающими друг друга, и добивается их полного слияния с окружающим пространством. Погруженность в себя Богоматери сходна у Микеланджело с мотивом «Пьеты»: задумчивый взгляд опущенных вниз глаз как бы *предвидит* (на застежке ее платья изображен херувим — символ «прозрения»), а младенец уже *знает*, чему надлежит свершиться, ибо одним и тем же жестом он и отдает себя людям, и отшатывается назад, словно ища защиты в объятиях матери. Для Леонардо нет связи между прошлым и будущим, есть только настоящее земного опыта: его фигуры не имеют истории и воплощают отвлеченные понятия. Аналогичный контраст мы видим в «Святом Иерониме», которого Леонардо оставил незаконченным с отъездом из Флоренции в 1482 г., и в статуе Давида, созданной Микеланджело между 1501 и 1504 гг. (она была установлена у входа в Палаццо делла Синьория). Стоящая фигура Давида почти не занимает пространства: от прямой вертикальной оси, идущей от головы до правой ступни, отстоит левая нога, служащая началом целого ряда динамических импульсов. Это и согнутое запястье правой руки, и резкий поворот головы, и поднятая к плечу левая рука. Движение фигуры не нарушает границы блока и не передается в пространство. Микеланджело воспользовался каменным блоком, из которого сорок лет до этого Агостино ди Дуччо начал высекать фигуру, предназначавшуюся для собора,— узкую и длинную, согласно идеалу XV в. Это было препятствие, которое предстояло преодолеть, но и условие, которое художник охотно принял, ибо оно позволяло ему наделить образ максимальной энергией, более того, изобразить библейского героя в момент концентрации всех сил перед решительным действием (устремив вдаль нахмуренный взгляд, он словно выбирает цель для закинутой пращи). Художник изображает не действие, а нравственное побуждение и внутреннюю напряженность, ему предшествующие. 3

Напротив, святой Иероним — это согбенная фигура исхудавшего, страдающего старца: напряженные нервы и обнаженное тело придают ему особую чувствительность к окружающему пространству. Юный герой Микеланджело, готовый употребить свою силу,— это воплощение воли. Герой же Леонардо, истощенный длительным страданием от соприкосновения с действительностью,— это воплощение опыта.

Первой картиной, принадлежность которой Микеланджело не вызывает сомнений, является «Святое семейство» (т. н. «Мадонна Дони», ок. 1504). Перед нами сплетение тел, вписанное в тондо, отличающееся такой устойчивостью и рельефностью, что кажется, будто фигуры 4

находятся под стеклянным колпаком. Тондо Микеланджело противоположно картине Леонардо с ее мягкой светотенью, словно дымкой обволакивающей фигуры. У Леонардо все конкретно, у Микеланджело все не столько символ, сколько понятие: «Дева Мария и святой Иосиф принадлежат от рождения к миру Ветхого завета sub lege *. Младенец же... представляет собой грядущий мир Нового завета sub gratia **.

---

* По закону *(лат.)*.
** По благодати *(лат.)*

Обнаженные фигуры на втором плане символизируют языческий мир... Маленький Иоанн Креститель служит связующим звеном между двумя мирами» (Тольнай). Тема смены поколений, к которой обращается и Леонардо в «Мадонне со святой Анной», восходит к неоплатоникам. Леонардо истолковывает ее в естественном ключе, Микеланджело — в историческом (смена эпох). Эта концепция обретает у Микеланджело значение истины, постигаемой умом без участия чувства, а так как образы представляются здесь носителями определенных понятий, то они не вступают в связь с чувственным опытом, а потому не подвержены воздействию воздуха и света, отличаются жесткостью контура и холодностью цвета. Понятия выражают определенную реальность, и поэтому фигуры Микеланджело превосходят человеческие масштабы. Микеланджело утверждал, что живопись тем лучше, чем ближе стоит к скульптуре, а превосходство скульптуры и заключалось, по его мнению, в преодолении материи. В «Святом семействе» Микеланджело не ставит перед собой задачу передать средствами живописи рельефность скульптуры: он стремится создать живописное произведение, преодолев слабость живописи, ее зависимость от материала.

Выразительным средством живописи является цвет, а посему художник стремится преодолеть его изменчивость, чувствительность к световоздушной среде. Каждый цвет дается в своем чистом, первозданном виде — желтом, красном, синем. Цвета сопоставлены таким образом, что между ними невозможно никакое смешение или взаимодействие. Светотень достигается не путем добавления белого или черного цвета, а путем доведения более интенсивной и глубокой звучности одного и того же цвета до более светлой и высокой ноты. Поэтому форма-понятие отличается застылостью, статичностью. Пластический узел фигур расположен не в центре — симметричность остановила бы спиральное движение формы, лишила бы очевидности представление о чередовании исторических эпох. Движение не может быть локализовано в жестах, ибо это привело бы к изображению факта, а не понятия. Не может оно и передаваться, как у Леонардо, от пространства к фигурам, ибо пространство, фон также поставлены на службу определенному понятию (парапет, отделяющий древнееврейский — христианский мир от язычества, обнаженные фигуры, младенец Иоанн). Поэтому движение внутри фигурной группы берет начало от последовательной передачи различных изгибов (колени Богоматери и святого Иосифа, рука Богоматери, жест которой в противоположном направлении повторен рукой младенца, и т. д.), составляющих основу ритма спирально восходящего движения в целом. В силу того, что все эти действия лишены сами по себе определенного значения, а выступают лишь как источники импульсов для всей группы, то

мускулатура отличается упругостью и напряжением. Но это не следствие реальных усилий, а лишь источник энергии, порождающей абстрактный ритм, чередование различных углов и изгибов. Микеланджело стремится не только к выявлению пластической формы, но и хочет передать убедительность своих представлений: ведь идеи приводят в движение действительность, определяя чередование эпох, ход истории. Точно так же в те же самые годы и в той же самой Флоренции думал Никколо Макиавелли.

Именно по вопросу об изображении исторических событий столкнутся в 1504 г. Леонардо и Микеланджело, когда флорентийская Синьория поручит им написать в зале Большого совета в Палаццо Веккьо две фрески на темы битв, выигранных флорентийцами. Фреска Леонардо — «Битва при Ангиари» — была испорчена еще в процессе работы из-за примененной художником неподходящей техники (как и в «Тайной вечере» в Милане). Микеланджело едва закончил картон «Битвы при Кашине», как его вызвал в Рим папа Юлий II. Челлини утверждал, что оба картона служили «школой для всего света». И действительно, величайшей темой живописи чинквеченто всегда оставалось изображение «истории». Нам известна центральная часть обоих картонов: ее донесли до нас копии и гравюры. Леонардо задумал изобразить битву как явление природы, как циклон: сквозь вихри пыли и дыма проглядывают эпизоды ожесточенной схватки. Кони кажутся взбесившимися зверями, лица бойцов искажены дикой злобой. Та же неистовая ярость пронизывает природу, людей, стирает между ними всякую разницу, топит все в бесконечном водовороте. Панорамному взгляду Леонардо Микеланджело противопоставляет вполне определенный момент: неожиданное нападение пизанцев на флорентийцев, купающихся в Арно, полагая, что они в безопасности. Положение отчаянное, но именно отчаяние придает им силу для сражения и победы. Уже в «Мадонне Дони» Микеланджело обратился к «Святому семейству» Синьорелли и его же «Воскрешению мертвых», фреске из собора в Орвието. И это обращение весьма многозначительно, ибо фрески Синьорелли, несомненно, являются отражением в искусстве нескрываемой тревоги в связи с надвигающимся религиозным кризисом. В самом деле, изображенная Микеланджело сцена имеет двойной смысл: с одной стороны, это прославление героического эпизода из флорентийской истории (а для Микеланджело, как и для Савонаролы, политическая свобода — это основная потребность нравственной и религиозной жизни), а с другой — намек на героическую подоплеку христианской духовности. Для христианина, как для солдата, время тяжких испытаний наступает, когда человек к ним менее всего подготовлен, но само смятение может стать в этом случае силой для их преодоления. Так, в еще большей степени, чем в «Давиде», вырисовывается здесь героический идеал Микеланджело: герой для него не тот, кто совершает смелый поступок, а тот, кто, преодолевая инертность и леность плоти, утверждает свою духовную сущность и обретает спасение. Фигура героя отличается у него мощью и силой, она выявляет сущность материи; в ней самой возникает движение, которое пробуждает ото сна, побеждает инертность, дает толчок, возвышающий ее и освобождающий. Именно эта сверхъестественная сила, побуждающая к действию, и составляет цель искусства Микеланджело.

У Леонардо же все построено на имманентности. Опыт, почерпнутый в действительности, должен быть непосредственным, не замутненным каким-либо априорным знанием — мудростью Писания, логикой философских систем, «совершенством» античности. Но действительность необъятна, и мы можем понять ее лишь на основе частных явлений. Искусство поэтому есть поиск значения, постигаемого через опыт, познающий действительность и связь явлений. Единичное явление становится значимым, когда в частном проявляется всеобщность действительности. Удивительно, что загадочной считалась такая картина, как «Джоконда» — произведение, являющееся, пожалуй, наиболее показательным для поэтики Леонардо, верней, для разъяснения той связи, которую он устанавливает между частным и всеобщим, между отдельным явлением и реальностью. Эта связь сыграет решающую роль и в науке, основной задачей которой станет, начиная с Галилея, поиск общих начал в частных явлениях. Важно и то, что Леонардо раскрывает свою поэтику именно в портрете, то есть в образе, который, будучи в силу необходимости связан с определенной моделью, отталкивал Микеланджело. За фигурой Моны Лизы виден странный, бесконечно глубокий пейзаж, состоящий из выступов горных пород, пересеченных водными потоками и окутанных испарениями, сквозь которые с трудом пробивается свет. Это не увиденный где-то пейзаж и не игра воображения, а natura naturans*,

---

* Природа созидающая *(лат.)*.

возникновение и распад сущего, циклический переход материи из твердого состояния в жидкое, парообразное. Собственно портрет — это уже не противоположность природе, а конечное звено ее постоянного развития. В этом глубоком единстве и гармонии всех ее частей природа выступает как всеобщее явление, как *красота*. Это объясняет, почему современники видели в Леонардо не столько ученого, сколько основателя нового понятия о красоте, не связанной более с канонами или законами пропорциональности и, следовательно, бесконечно более свободной. В самом деле, женский образ как бы соткан из света, который его окутывает, обтекает, пронизывает. Проникая из глубины, свет постепенно смягчается в прозрачном покрывале, затем снова сгущается в складках одежды, между прядями волос и наконец разливается по лицу и рукам, позволяя почувствовать, как бьется под прозрачной кожей горячий ток крови. Напрасно задаваться вопросом, что означает загадочная улыбка женщины, какие чувства таятся у нее в душе. Это не какое-то конкретное чувство, а разлитое на лице ощущение радости полноценного бытия в совершенном равновесии мира природы. Если это так, то связь и противоположность между Леонардо и Микеланджело становятся более ясными: первый олицетворяет собой *чувство природы*, благодаря которому мы ощущаем, что ритм нашей жизни бьется в унисон с ритмом вселенной; второй — *нравственное чувство*, благодаря которому мы стараемся отделить от природы духовное бытие, присущее только человеку и связующее его с Предвечным. Но отсюда следует, что это не только два разных мировоззрения, но и два разных представления о человеческой душе, о внутренней жизни или, верней, двух разных и взаимодополняющих моментах человеческого существования, первый из

которых подталкивает нас к слиянию с природой, второй — к отделению от нее и возвышению над нею.

Художником, понявшим, что противоположные взгляды Леонардо и Микеланджело являются в конечном счете частями одной и той же проблемы, между которыми можно установить диалектическую связь, является Рафаэль. Он родился в Урбино в 1483 г. и получил первые навыки в живописи от своего отца Джованни Санти, слабого последователя Мелоццо да Форли и автора «Рифмованной летописи», не лишенной интересных сведений о художественной среде, сложившейся в Марке и Умбрии вокруг Пьеро делла Франчески. Оставшись с малых лет сиротой, Рафаэль перебирается в Умбрию и становится учеником и помощником Перуджино. История его дебюта не ясна, столь же неразличим переход от лучших произведений учителя к первым шагам его великого ученика. Голос Рафаэля в хоре многочисленных последователей Перуджино отчетливо звучит в «Обручении Марии», картине, написанной в 1504 г. незадолго до переезда во Флоренцию,— здесь мы видим уважение к умбрийской традиции, отсутствие «революционных» намерений, сознательное стремление к ясности и простоте форм. Композиционная схема здесь та же, что и в «Передаче ключей святому Петру» Перуджино в Сикстинской капелле Ватикана: выстроенные на первом плане фигуры, широкое, перспективно построенное пространство, храм-ротонда в глубине. Храм в фреске Перуджино — символ, намек на церковь, созданную в результате наказа, данного Христом Петру. В картине Рафаэля это тоже символ, но в то же время и пластическая форма, то есть здание и, как таковое, ось пространственной композиции. В самом деле, фигуры на первом плане расположены полукругом, повторяющим с большим размахом полукруг храмовой колоннады. Перспективные линии плиток площади, соединяя храм с фигурами, ритмически сообразуют промежутки между ними и чередованием интерколумниев. Рафаэль соединил, таким образом, в одно целое пространство, которое Перуджино строил еще в виде параллельных планов. Иными словами, он поставил в живописи проблему, подобную той, которая занимала зодчих кватроченто и как раз в эти годы Браманте. Речь идет о синтезе пространства, развивающегося вглубь и вширь, об объединении геометрической и эмпирической перспективы, прямых и кривых линий. Подобно тому как форма храма определяет расстановку фигур и чередование масс и промежутков между ними, точно так же устанавливается пропорциональность распространения света, а следовательно, «соответствующая» дозировка точно подобранных цветов.

7

Заметьте теперь, что фигуры образуют не одну, а две пересекающихся дуги, одна из которых открывается в сторону храма и соответствует полукружию колоннады, а другая — в сторону зрителей. Создается впечатление, что геометрическая упорядоченность композиции, ее уравновешенная пропорциональность, ясный свет, заливающий картину, сообщаются вне самой картины с эмпирическим пространством или, вернее, что это пространство переходит, минуя переднюю плоскость картины и ритмичное чередование фигур, в перспективно организованное пространство площади и завершается открытыми вратами храма, являющимися не только христианским символом, но и пространственной точкой схода. Нравоучительность Перуджино и стремление Синьорелли к

повышенной эмоциональности были рассчитаны на определенную психологическую реакцию зрителей, Рафаэль же стремится не к убедительности, а к ясности своей речи. Искусство для него и состоит именно в том, чтобы представить со всей очевидностью и совершенной ясностью истины теологии и истории. С точки зрения Микеланджело, искусство повторяет акт божественного творения, с точки зрения же Рафаэля, оно повторяет акт божественного откровения. Более того, оно основывается на идее, что откровение не есть нечто, раз и навсегда данное, а проявляется в любой момент и в любом явлении действительности. Необходимо, следовательно, произвести отбор и сопоставление всех его проявлений с тем, чтобы, освободив их от всего наносного и случайного, они могли явить свою вечную сущность как истины. Правильность изображаемых форм Рафаэль выводит не из идеальных представлений, а из жизненного опыта: *прекрасное* есть не что иное, как *лучшее* среди того, что существует в природе и отыскивается путем отбора и сравнения. Речь идет, таким образом, об *относительном* совершенстве, имеющем с точки зрения познания ту же значимость, что и добро в шкале нравственных ценностей. Но каков механизм реализации опыта? Чувства обманывают, но разум их поправляет. Не следует без подготовки бросаться в омут непосредственного общения с природой, а надо овладеть единой, идеальной истиной путем сравнения и обобщения тех интерпретаций действительности, которые давались ей в прошлом. Путь к природе проходит, иными словами, через историю. Кстати, именно этим путем следовала церковь в отношении древних Писаний, которые, по ее утверждению, должны приниматься в том виде, в каком донесла их до нас традиция, а не в предположительной, более того, невозможной реконструкции божьего слова, как на этом настаивали раньше гуманисты, а затем и протестанты. Итак, Рафаэль, как и Микеланджело, но в отличие от Леонардо, считал, что художник должен формироваться в процессе изучения творений великих мастеров, а не путем непосредственного общения с природой. Разница состояла лишь в том, что, по мнению Микеланджело, различные толкования истории, противоречивые и часто взаимоисключающие, оставляют человека в трагическом одиночестве перед лицом Предвечного. По мнению же Рафаэля, все толкования истории согласуются друг с другом и дополняют друг друга, образуя единое целое. Ни один из живописцев не относится с таким живым интересом к художественному опыту других, как Рафаэль. В ранних творениях, исполненных в Умбрии, он соединяет созерцательность Перуджино с повествовательностью Пинтуриккьо, а знакомство с алтарным образом Джованни Беллини в Пезаро помогает ему прояснить проблему цвета как основного элемента видимой формы.

С 1504 по 1508 г. Рафаэль работает во Флоренции. Рисунки тех лет доказывают, что он основательно изучает произведения Леонардо и Микеланджело, но не стремится к синтезу их противоположных устремлений. В художественной манере одного и другого он интуитивно усматривает опасность: поставить искусство в зависимость от познания природы или в зависимость от познания духовного мира человека означает для него поставить искусство на службу чему-то одному вместо того, чтобы направить его на поиск истины. Это был кризис концепции Пьеро делла Франчески, с которым Рафаэль был глубоко связан в

процессе своего формирования в Урбино, кризис того представления о форме, которое видело в ней *очевидное* доказательство тождества разума и веры. Но это был и кризис концепции Перуджино и Синьорелли, относившихся к искусству как средству общения, языку, служащему обращению и побуждению к размышлению или действию. Иными словами, это был кризис религиозной и общественной функции искусства. Кризис этот был тем более опасен, что возник в тот момент, когда противоборствующие религиозные течения стали утверждать примат чистой духовности и осуждать возможность выражения в чувственных формах догматов веры и религиозного культа. Нечто подобное уже испытал живописец-доминиканец Фра Бартоломео, но сейчас под сомнение бралось нечто более широкое — сами основы культуры. Рафаэль решает не сдавать религиозно-общественных позиций искусства, не отказываться от воздействия на того воображаемого зрителя, который должен быть восприемником его формальных «доказательств» истины. Весьма показательно, что почти все произведения, созданные Рафаэлем во Флоренции,— это портреты или изображения Мадонны, благодаря которым устанавливается типология, имевшая столь большой успех, что ее влияние — по крайней мере в том, что касается изображений Мадонны,— ощущается вплоть до XIX в.

Рассмотрим один из портретов — портрет Маддалены Дони (ок. 1506). Постановка фигуры прямо повторяет Джоконду, но верх одерживают условности, характерные для портретов круга позднего Гирландайо. Пейзаж открыт до самого горизонта, однако его граница ясно очерчена, деревце, возвышающееся, как колонна, между двумя арками моста, служит промежуточной вехой и соединительным звеном между передним планом и горизонтом. Поместив фигуру в столь ясно очерченное пространство, художнику ничего не остается, как только выявить ее объем, что достигается с помощью больших буфов рукавов на переднем плане, округлостью груди и головы. Прозрачная вуаль и складки легких тканей выступали у Джоконды в роли экранирующих поверхностей, предназначенных для улавливания и рассеивания света, атлас же и бархат Маддалены Дони поглощают свет, образуя хроматические объемы. Отношение между фигурой и пространством не выражается более неуловимым трепетом световоздушной среды: ясный свет разливается по круглящимся формам головы, груди и рук и усиливает звучность цвета в одежде. Эти элементы, определяющие характер всего построения, являются, однако, составной частью общей схемы, направленной на подавление индивидуальности модели: точно вылепленные объемы переднего плана сглаживаются почти правильной формой округлой груди, завершающейся безукоризненной дугой покатых плеч. Округлая форма как бы выступает в роли архитектонического «модуля», повторяясь затем в форме головы и глазных яблок, обусловливая, как и в «Обручении Марии», равномерное распределение ясного, прозрачного света. Связь между человеческой фигурой и пространством, которая у Леонардо достигалась с помощью непрерывного перетекания света и воздуха, обеспечивается у Рафаэля пропорциональностью, равновесием между пластическим объемом и окружающей средой, согласованием плавно изогнутых линий, переходом от индивидуальных черт модели к универсальным формам пространства.

6

8 «Мадонна со щегленком» (ок. 1507) соединяет воедино особенности разомкнутой композиции Леонардо и замкнутой композиции Микеланджело. Дева Мария изображена, как у Леонардо, в позе, не препятствующей ее связи с пространством, но вместе с тем она как бы замкнута пирамидой, включающей двух младенцев, что сразу вызывает в памяти «Мадонну с младенцем» из Брюгге. Воздушный пейзаж растворяется в голубой леонардовской дали, но ближе к Мадонне переходит в горизонталь, прорезающую, как в «Мадонне Дони», всю картину. Но это не твердый парапет, а холм, покрытый травой и деревьями, который образует широкую паузу между светом, идущим до горизонта, и светом, обтекающим лицо Мадонны и обнаженные тела обоих младенцев на переднем плане. Если пространство фона ясно определено вертикалями и горизонталями, то пирамидальное построение фигурной группы объединяет эти пространственные координаты и усиливает глубину пейзажа. Внутри же группы все построено на чередовании изогнутых плавных дуг. Если Леонардо видит в дуге расширение, а Микеланджело — сосредоточение и напряжение, то плавные изгибы у Рафаэля ничего не расширяют и ничего не сокращают, а служат средством определения, выявления пластической формы, начиная от ее минимальной величины — выпуклой или вогнутой поверхности — и кончая максимальной величиной — шаром.

К чему стремится Рафаэль, комбинируя, синтезируя или устанавливая диалектическую связь между противоположными концепциями Леонардо и Микеланджело? Вызвано ли это поиском сокровенных тайн природы, глубоких корней действительного мира (Леонардо) или стремлением к познанию вещей, выходящих за пределы природы, конечной цели существования человека (Микеланджело)? Золотой серединой является здесь, очевидно, природа в ее законченной, устоявшейся форме реальной действительности. В природе есть все, даже божественное начало,— и все это воплощено в естественной форме. Человек не ощущает в ней ничего, что не подтверждалось бы разумом. Рука Всевышнего в его созданиях очевидна и несомненна. Чтобы ее различить, не требуется интеллектуальных (Леонардо) или нравственно-волевых усилий (Микеланджело). Чувства, однако, дают лишь неполное, частичное представление о действительности. Природа в ее всеобщности и равновесии не поддается чувственному познанию. Последнее не ложно, но ограниченно, а потому от него следует переходить к пониманию всеобщего и целого. Задача разума и заключается именно в том, чтобы увидеть всеобщее в частном, божественное в природном, вечное в преходящем. Красота не заслоняется внешней формой. Красота — это очищенная совершенная форма самой природы, она различима глазом, и разуму нет нужды ее исправлять. Это полное совпадение сущности с ее проявлением. Задача художника состоит, следовательно, не в исправлении иллюзорной, видимой формы, а в выявлении истинности красоты, в раскрытии ее сущности. Благодаря демонстрации этого единства вечного и преходящего, неопровержимо засвидетельствованного существующими формами, искусство Рафаэля получило быстрое признание, обрело всеобщую популярность и стало официальным искусством церкви в момент, когда крайне важно было отстоять *очевидность* божественного откровения, оградить его от попыток пересмотра религиозных истин.

В последнем крупном произведении, написанном во Флоренции,— «Положении во гроб» (1507), Рафаэль ставит перед собой задачу изобразить «историю». Задуманный вначале как оплакивание Христа, этот алтарный образ был исполнен как положение во гроб. Независимо от внешних причин, определивших изменение первоначальной идеи, разработка композиции знаменует собой переход от статичного изображения к динамичному, от религиозного к историческому. Она показывает, что для Рафаэля гармония между человечеством и природой есть результат не только созерцания, но действия и драмы. Вполне понятно, что при такой постановке вопроса этическое руководство Микеланджело представляется ему более надежным, чем интеллектуальные искания Леонардо. Отсюда несомненная параллель между мертвым Христом Рафаэля и «Пьетой» Микеланджело, между женщиной, поддерживающей потерявшую сознание Мадонну, и Марией в «Святом семействе». Контур холмов и даже облака на небе повторяют и акцентируют движение фигур. Но именно здесь заметен отход от тех приемов построения исторической композиции, от тех прямо противоположных проявлений *пафоса* (естественного и духовного), которые свойственны Леонардо и Микеланджело. Историзм у Рафаэля выступает как безусловное отрицание *пафоса*. Художник, несомненно, помнил о том, как Леонардо строит фигурные группы для передачи эмоционального движения, как Микеланджело акцентирует резкие движения в своих композициях. Не оставил он, возможно, без внимания и принцип Леонардо выявления *эмоциональной* природы любого движения. Не исключено, конечно, что в четырех фигурах, как бы образующих арку вокруг тела мертвого Христа, художник хотел передать четыре разных состояния в проявлении скорби, а также стремился к тому, чтобы пафос не затмевал их красоту. В этом причина холодности, которая часто ставилась в вину этому и многим другим произведениям Рафаэля. Это типично романтический упрек, в то время как произведение Рафаэля является первой ласточкой, а может быть, и программой так называемого классического искусства. Даже если эта картина и соединяет в себе два различных сюжета — положение во гроб и потрясение Мадонны (Раггьянти),— все же нет сомнения, что художник воспринимает их в единстве, объединяя две части крупной фигурой мужчины справа, поддерживающего ноги Христа. В самом деле, он доминирует в композиции, хотя и не является носителем какого-либо определенного *чувства*. Более того, это явно «идеализированный» образ — архангел или гений во плоти, как о том свидетельствуют его волосы, развевающиеся на ветру, не затрагивающем остальные фигуры. Именно этот «идеализированный» образ возвышается над полными скорби остальными фигурами и устанавливает единство времени и места между двумя эпизодами. В этом можно уже усмотреть влияние «Поэтики» Аристотеля, которая станет основным руководством по эстетике в XVI в. И разве не та же самая «Поэтика» проводит четкое различие между историей как представлением о частном и поэзией как выражением всеобщего? В этом уже в 1507 г. заключалась классическая направленность искусства Рафаэля, и нет ничего удивительного в том, что в 1508 г. его вызывает в Рим Браманте, лелеявший, быть может, надежду хоть как-то ограничить растущее влияние Микеланджело в римской курии.

В те же самые годы, но в более узком кругу пытается примирить противоположные позиции двух великих мастеров классического искусства Фра Бартоломео (1475—1517) — доминиканский проповедник из монастыря Сан-Марко, пылко следовавший в юности за Савонаролой и сложившийся как художник вместе с последователем Гирландайо — Козимо Росселли. Как и Фра Анджелико столетием раньше, Фра Бартоломео стремится сохранить религиозную направленность и функциональность искусства. Он не отказывается от привычных художественных форм, которые близки и приятны образованной публике, но не может в рамках своей живописи обойти молчанием крупные события тех дней. Он является типичным представителем того «модернизма», который стремится к обновлению форм при сохранении традиционной сущности. Впрочем, с его точки зрения, более широкое познание природы и более глубокое проникновение в человеческую душу могли лишь служить укреплению веры и прославлению Всевышнего.

В «Явлении Марии святому Бернарду» (1504) художник повторяет композицию Филиппино Липпи, но вместо того, чтобы заполнить узкое пространство множеством деталей, изображенных с нидерландской тщательностью и флорентийской наблюдательностью, он помещает за фигурами размытый дымкой далекий пейзаж. В картине Филиппино уголок природы придавал естественным явлениям видимость чуда; Фра Бартоломео хочет, напротив, придать реальность чудесному явлению. Леонардовское сфумато и микеланджеловская пластичность используются им для придания священным фигурам большего веса в пространстве, большей значительности, словом, большей монументальности, должной вызвать ответную реакцию зрителя. Вот почему она носит высокориторический характер.

Работая в 1508 г. в Венеции, Фра Бартоломео не колеблясь использовал всю гамму теплых тонов Джорджоне и юного Тициана. В сочетании с монументальностью это помогало достичь большей выразительности и убедительности, придать больше очарования его мадоннам, задуманным как ожившие, словно по мановению волшебной палочки, изваяния. Позднее в Риме он сразу же станет поклонником доступного языка искусства Рафаэля, с которым он был уже знаком по Флоренции.

Несмотря на компромиссность и отсутствие диалектичности, творчество Фра Бартоломео сыграло важную роль в истории искусства. В его приподнятости и риторичности есть нечто от благородной пылкости Савонаролы. Он смело обращается к Леонардо и Микеланджело, в нем чувствуется также интерес к исторически актуальным проблемам, нескрываемая гордость духовным превосходством Флоренции. Религиозность его неподдельна, это не ученые «экзерсисы», а проявление истинного благочестия. Он склонен не столько к проповеди, сколько к хоральному действу. Как доминиканец, он чувствует опасность, витающую в воздухе,— смещения акцентов на «внутреннюю» религиозную убежденность, отдаляющую человека от церкви и ее обрядности. Он интуитивно понимает, что доктринерскими спорами тут ничего не решить и что единственный выход состоит в коллективной ритуальности, в массовой вере. Вот почему он стремится придать наибольшую убедительность своим образам: алтарь, перед которым молится народ,— это не просто

картина, а предмет религиозного культа, обряда. Подобно органу, он вызывает у всех одно и то же чувство приподнятости, одно и то же молитвенное благоговение. И хотя алтарь воздействует на зрение, он находит глубокий отклик и в душе. В этом смысле живопись Фра Бартоломео, не отличающаяся большой проблематичностью, может считаться одной из основ флорентийского маньеризма, стремившегося как раз через создание образов, возможно, и не поражавших глаза зрелищем красоты, затронуть глубокие струны человеческой души.

Браманте и Рафаэль в Риме

Оставив Милан в 1499 г. после его захвата французами, Браманте обосновывается в Риме, куда в 1505 г. возвращается также и Микеланджело. Рафаэль приезжает в Рим в 1508 г. Леонардо покидает в 1506 году Флоренцию, но Рим его не привлекает. Во время очередного длительного пребывания в Милане он часто наезжает в Рим в 1513—1516 гг., но не принимает участия в художественной деятельности, в которой главные роли играют Браманте, Рафаэль и Микеланджело. В конце 1516 г. он уезжает по приглашению Франциска I во Францию, где в 1519 г. в замке Амбуаз оканчивается его жизненный путь.

Художником, открывшим краткий период так называемого римского классического искусства, является, таким образом, Браманте. Ему было в то время под шестьдесят, он долго работал в Ломбардии, где сильны были консервативные художественные традиции, хотя и поколебленные за последние двадцать лет под влиянием Леонардо. Классическая культура Браманте сложилась в Урбино: иллюзионизм и почти театральность,которые Мелоццо придал теоретической пространственности Пьеро делла Франчески, сохранились в основе его представления о пространстве. Вначале он выступает главным образом как художник и с этих позиций подходит к проблеме архитектурного пространства. Так, в церкви Санта-Мария прессо Сан-Сатиро, не имея возможности развить вглубь протяженность хора, он создает с помощью стукко перспективное изображение пространства. Зрительный образ равнозначен для него реальной протяженности пространства. Другим источником гуманизма является для него строгое, археологически выдержанное классическое искусство Мантеньи, проявляющего гораздо больший интерес к облику, чем к структуре монументальных строений и, следовательно, к предметности и образности античного мира. В ломбардских постройках Браманте архитектурная пространственность сводится главным образом к зрительным эффектам: с одной стороны, это чередование крупных масс и проемов между ними, с другой — обильный декор, заставляющий поверхности как бы вибрировать под воздействием света и воздуха. Подобные поиски неопределенной пространственности, не подвластной метрической системе определения пропорций, становятся особенно настойчивыми после знакомства Браманте с Леонардо, в живописных работах которого безграничная глубина соединяется с неуловимой зыбкостью световоздушной среды, а также (с переходом от больших величин к малым) «пристальным» вниманием к «мельчайшей» травинке или камешку.

Перелом в стиле Браманте после его переезда в Рим не столь

разителен, как это принято считать. Речь идет о заключительном, венчающем все творчество этапе его гуманистической культуры, хотя и вдохновленном непосредственным контактом с античностью. В Милане он органически вписывал свои творения в позднеготическую ткань городской застройки, в Риме же он стремится сочетать их с подлинно историческим обликом города, каким он представлялся на основании древних руин и, разумеется, трактатов Витрувия. Но и тут он ставит перед собой скорее задачу воссоздания внешнего облика, чем выявления внутренней взаимосвязи. Главной своей целью он считает упрощение, очищение представления об античности, замутненного и искаженного в поздние времена, о чем свидетельствовали сохранившиеся документы.

В клуатре церкви Санта-Мария делла Паче, этом первом его римском творении, он говорит еще на языке своих ломбардских построек, но синтаксис его речи становится более римским. Вопреки всем строительным нормам он не удержался от искушения изменить светотеневое соотношение между двумя ярусами галерей, поставил над нижними арками дополнительные колонки, членящие лоджии второго яруса ради уменьшения эффекта их глубины. С точки зрения канонов статической структуры и пластической формы это было абсурдно, с точки же зрения *визуального* равновесия светотеневых эффектов двух ярусов — необходимо.

В то же самое время он воздвигает свободно стоящую капеллу,
11 так называемый Темпьетто при церкви Сан-Пьетро ин Монторио, весьма похожую на церковь-ротонду, которую Рафаэль изобразит два года спустя (1504) в своем «Обручении Марии». Поскольку храм отличался миниатюрными размерами, то каких-либо особых строительных или инженерных проблем не возникало. Темпьетто играет роль исторического мемориала, так как построен он на месте, где якобы был распят святой Петр. Он имеет и символическое значение, ибо представляет собой церковь, основанную Петром. Для воплощения этой *идеи*, обоснованной *историческим* преданием, Браманте воссоздает на основе теории (Витрувия) и исторических свидетельств (руин) *типологию* классического центрического храма. Он, несомненно, стремится установить образец, канон, метод для строительства здания, которое исторически представляется ему необходимым. Ведь речь идет о восстановлении исторического облика Рима как воплощения синтеза древней истории и христианского учения. В самом деле, замысел, связанный с «исторической» реконструкцией Рима, недвусмысленно изложен в памятной записке, направленной папе Льву X. Ее, скорее всего, написал Рафаэль при непосредственном участии или, во всяком случае, в соответствии с идеями Браманте. Зодчему, несомненно, принадлежит также идея придать единообразие римскому градостроительству. Он сам разработал *типовые* образцы гражданских и церковных зданий. Построенный им для себя дом, перешедший затем к Рафаэлю (рустованный нижний этаж и второй с окнами между сдвоенными колоннами), также представлял собой образец дома, пригодного как для отдельной постановки, так и для включения в состав улицы (Форстер). В свою очередь Темпьетто — это *типовой* образец церковного здания, и он действительно послужил зародышем проекта, который Браманте положил в основу реконструкции

собора святого Петра в Ватикане. Метод, который Браманте, отталкиваясь от Витрувия, применил при проектировании Темпьетто, состоит в перенесении какого-то одного модуля на всю композицию. В данном случае речь идет о перенесении идеи концентрических колец, восходящей к определенной формальной величине (колонне), с тем чтобы обеспечить пропорциональное соотношение между отдельными элементами и целым. Этот метод мог быть также применен и в масштабах города в качестве принципа соотношения отдельного здания с остальной застройкой. В самом деле, в Темпьетто легко проследить, как пластическая форма колонны гармонически переносится на круговой периптер, на цилиндрический объем капеллы, на балюстраду и полукруглый купол. Речь идет, однако, не о чисто числовой прогрессии, а о конкретных пластических формах. «Модуляции» подлежит прежде всего изменение светотени при переходе от легких стволов колонн к цилиндрическому объему капеллы, от свободной игры света и воздуха в балюстраде к сферичности купола. Маленькое здание задумано как центр «реального» пространства, о чем свидетельствует глубокий перспективный проем окон, наводящий на мысль о стягивании лучей к центральной оси: ведь храм строился как центр и ось вселенной, мира. Всякий попадавший в это идеальное место должен был проникнуться его центричностью, то есть понять, что здесь не только точка схода, но и исхода лучей бесконечного мирового пространства. Уже современные Браманте авторы, например Серлио, отмечали, что если перспективные проемы окон наводят на мысль о сходе пространственных лучей в пластическом ядре здания, то эффект их исхода изнутри достигается с помощью оптических приемов, которые создают представление о более обширном и высоком внутреннем помещении, чем это есть на самом деле. Вплоть до этого момента архитектурные концепции Браманте и Рафаэля совпадают: и та, и другая направлены на возможно более полную передачу пространственности через архитектурный *облик* здания (красивый «внешний вид» или «тип» здания). Это достигается путем сочетания изогнутых линий и поверхностей, которые при их неограниченной возможности к различным комбинациям без утраты первоначальных свойств выступают в качестве единственно возможной связи между «предельной» формой и всепоглощающим беспредельным пространством.

Проект перестройки собора святого Петра связан с проектом гробницы Юлия II, порученным Микеланджело, которая должна была быть поставлена под куполом, над гробницей святого Петра в крипте собора. Известно, что Микеланджело позднее обвинил Браманте в том, что тот помешал осуществлению этого проекта, который был отклонен и осуществлен в меньшем масштабе лишь в 1545 г. Действительно, Браманте не собирался строить архитектурную коробку для усыпальницы, а задумал здание, которое само по себе должно было приобрести то историческое и идеологическое значение, которое соответствовало «монументу», отвечавшему идеям Микеланджело.

План собора, задуманного Браманте, представляет собой греческий крест, вписанный в квадрат, с апсидами на его концах, четырьмя квадратными капеллами и куполом в средокрестии. Храм должен был быть, таким образом, хорошо уравновешенной и симметричной системой с перспективно организованным пространством внутри и пластически

разработанным объемом снаружи. Купол мог выступать лишь как развитие ввысь пролетов обоих рукавов трансепта, а пространство под ним должно было оставаться максимально свободным и, уж конечно, не заполненным массивной громадой задуманной Микеланджело гробницы. Дело было не в соперничестве мастеров, а в двух различных подходах к историко-идеологическому назначению монументального здания, которое Микеланджело представлял как сгусток сил, находящихся в напряжении, а Браманте — как совершенное равновесие форм. В этом совершенном равновесии должна была наглядно проявляться гармония вселенной,— закон, управляющий всем сущим, то есть природой и историей. Браманте, таким образом, стремится сделать из главного храма христианства всеобщее *явление*, включающее в себя все частные проявления (природу и историю) и показывающее их логическую связь, зависящую от высшей логики творения. Браманте соединяет воедино два классических способа организации пространства: центрический план, образцом которого служил Пантеон, и продольный план, образцом которого служила базилика Константина. Тем самым стало возможным не только обеспечить перенесение идеи сферичности на плоскость (как у Рафаэля), но и добиться огромного разнообразия световых эффектов, как это видно из архитектурных построений Рафаэля, вдохновлявшегося идеями Браманте в росписях станц в Ватикане.

Совпадение взглядов Браманте и Рафаэля в этом вопросе важно также для истории эстетических представлений. Ведь именно в начале XVI в. совершается переход от понятия *ремесла* к понятию *искусства:* вначале спор ведется о превосходстве скульптуры, живописи, архитектуры, а затем начинается поиск обобщения, выходящего за пределы видов *искусства*. Микеланджело видит общее в *рисунке* или *идее*, не связанных с особенностями того или иного материала или технического процесса. Это, так сказать, *умозрительный* подход к искусству, отвлекающийся от конкретных технических приемов. Совместные усилия Браманте и Рафаэля наводят на мысль о синтезе и сплаве искусств, поскольку каждое из них является носителем определенного опыта, почерпнутого в действительности, который способствует возникновению значимости или смысла *формы* и ее ви́дения — живописи, скульптуры и архитектуры. Несмотря на то что они являются производными различных технических процессов, они тем не менее выступают как зрительный образ, как совокупность обладающих цветом светлых и темных масс. Самые глубокие концептуальные идеи также находят в искусстве свое отражение, но не с помощью логических рассуждений, а благодаря своей наглядности. Искусство одинаково доносит до всех одни и те же истины. Именно поэтому оно является основным незаменимым средством идеологического воздействия церкви, особенно в момент, когда начинают подвергать сомнению правильность религиозных догматов и откровения свыше, противопоставлять их универсальности божьей благодати.

Со смертью Браманте (1514) руководство по перестройке собора святого Петра переходит к Рафаэлю, чья строительная деятельность (церковь Сант-Элиджо дельи Орефичи, вилла Мадама, Капелла Киджи в церкви Санта-Мария дель Пополо) полностью протекала в русле идей Браманте, хотя при более строгом отказе от какого-либо пространственного иллюзионизма.

Смысловое содержание росписи так называемой Станцы делла Сеньятура (1508—1511) было задано одним из ученых теологов римской курии. Две большие фрески: «Афинская школа» и «Диспута» — свидетельствуют об идейной преемственности античной и христианской мысли. Изображения в люнетах с аллегориями прекрасного («Парнас») и добра («Правосудие») не только показывают, как из этой преемственности рождается все, что есть доброго и прекрасного на свете, но и выражают равную необходимость того и другого. В «Диспуте» деятели церкви воинствующей образуют два перспективно построенных крыла, сходящихся к алтарю с дарохранительницей; над ними, на подножии из облаков, восседают деятели церкви торжествующей, образующие полукруг с Троицей в центре; еще выше, в более узком полукружии, образованном световыми лучами, помещается ангельский хор. Отправной точкой служит перспектива плит пола, за фигурами виден пейзаж, растворяющийся в сиянии небесного света. В росписи нет ощущения таинства или чуда. Рисунок плит пола, построенный по законам перспективы, как бы является свидетельством логического «откровения», которое разум и вероучение могут лишь подтвердить. Ученые мужи на земле размышляют и спорят, но лишь на небе обретается уверенность в умопостигаемой истине. Пространство, линия горизонта едины, между небом и эмпиреями нет разрыва. Образ этого вселенского пространства отличается построенностью, уравновешенностью, как архитектура Браманте. Вспомним, например, дворик в Бельведере, перспектива которого завершалась вместе с лестничными маршами открытой светлой нишей экседры. И в этой фреске при всем ее совершенном единстве имеются две перспективы: спорящие теологи образуют как бы дугу, устремленную вершиной к определенной точке схода, представляющей также предмет спора — просфору, заключенную в дарохранительнице на алтаре. Здесь средоточие противоречий, вызванных этим символом, требующим пояснений. Наверху все ясно до предела: апостолы образуют нечто вроде ниши вокруг Христа, Мадонны и Иоанна Крестителя. Это своего рода обрамление конхи церковной апсиды. Художественное решение композиции воплощает в образной форме понятие «откровения», которое выражается через связь одной из архитектурных форм церкви — конхи — с символическим образом церкви как института. Итак, здесь нет какой-либо аллегории, переносного значения: образ сам по себе выступает носителем понятия.

«Афинская школа» изображает античную мудрость. Здесь нет пейзажа, ибо природа — это откровение. Вместо нее мы видим торжественную архитектуру, ибо древняя мудрость — это стройное здание человеческой мысли. Фигуры соразмерны архитектуре, то есть монументальны. Имеется лишь одна перспектива, проходящая через центр фрески. Это — рассудочная перспектива, соответствующая «логике», которая, не будучи откровением, является единственной путеводной нитью мысли. Вместе с тем намечены и направления размещения боковых фигур. В основу изображенного пространства, которое должно выступать в качестве абсолютного равновесия, положен крест, как и в соборе святого Петра Браманте. И здание это должно символизировать собой «возрожденный» храм, подобно тому, как возродилась благодаря христианской мысли и вероучению мудрость древних философов.

12

По сравнению с «Диспутой», написанной раньше, в «Афинской школе» много нового. Несмотря на свою обширность, архитектурное пространство ограничено стенами и сводами, образующими жесткие экраны, отражающие свет, имеющий определенные источники. Светотеневая моделировка форм делает отчетливыми и конкретными движения фигур. К тому же из-за отсутствия прямого божественного вмешательства человеческие фигуры обретают особую монументальность. Каждая из них отличается величественностью позы и достоинством жестов. Если в «Диспуте» еще заметно воздействие Леонардо, то здесь нет каких-либо реминисценций его творчества. Гораздо ощутимее близость к Микеланджело, который сужает пространство, чтобы подчеркнуть мощь своих фигур. Рафаэль же увеличивает фигуры, прямо связывая их с величественностью архитектурного пространства. Иными словами, он как бы умеряет, приводит в равновесие напряженность микеланджеловских композиций.

Далее следуют фрески (1511—1514) станцы д'Элиодоро. Свод Сикстинской капеллы уже открыт, и Рафаэль не может не выразить
13 своего отношения к Микеланджело. «Изгнание Элиодора из храма» представляет собой драматическую композицию, пронизанную бурным сквозным движением. Фигуры отодвинуты в стороны, в центре пустое, убегающее вдаль пространство, словно рассматриваемое в перевернутый бинокль. Рафаэль стремится померяться силами с Микеланджело в передаче порыва, пафоса действия, вместе с тем он хочет соблюсти определенную дистанцию, добиться объективности изображения. Слева папу Юлия II вносят придворные, чтобы он мог полюбоваться только что завершенной фреской. Изображение, таким образом, распадается на два различных по времени эпизода — это своего рода *картина в картине.* Этого достаточно, чтобы перевести его из области простой передачи события в область *вымысла,* театрального действа, как бы разворачивающегося на наших глазах. В противоположность микеланджеловской концепции истории как развивающейся трагедии Рафаэль вновь подтверждает свое представление об истории как «exemplum» *: та же самая

---

* Пример *(лат.).*

убегающая вдаль перспектива, которая ускоряет движение фигур, непосредственно связывает папу на первом плане с молящимся священником в глубине. Движение персонажей связано быстрым, но отчетливо намеченным ритмом. Создается впечатление, что все движутся согласно разработанному хореографом сценарию. Врывающийся сверху свет, многократно повторяющийся на дугах куполов,— это чудесное *следствие* сценического освещения. Каждая фигура *исполняет* свою роль с технической выучкой танцора: чем быстрее ритм, тем ярче и экспрессивнее исполнение. Взгляните на юношу (почти классического «гения»), бегущего в группе справа с занесенным над головой бичом: контуры его тела принимают в беге направление, соответствующее перспективной оси архитектуры, а раздуваемый ветром плащ повторяет линии световых рефлексов.

Сценичность композиции — это не «откровение», а воображение, а воображение — не просто фантазия, а историческая реконструкция, организуемая художником. Раздвоенности замысла (представление —

вымысел) соответствует раздвоенность самой внутренней сути образа: наряду с жестом дается его схема или символ, наряду с движением — его механизм, наряду со светом — его искусственное преломление, наряду с выражениями лиц — их психологическая мотивировка и даже классификация выражаемых чувств.

В «Мессе в Больсене» изображение четко делится на две части: 14
слева — само событие, справа — молящийся папа со своими приближенными. Это не сотворение, а повторение чуда в присутствии папы. Люди, стоящие слева, также повторяют, подобно статистам, подчеркнуто восторженные жесты. Если историческая реконструкция все еще обращена в прошлое, то ритуальное повторение события целиком разворачивается в настоящем. Антикизирующая архитектура, которая по-прежнему связывает прошлое с настоящим, является лишь фоном. О «современности» говорит темное полукружие деревянного хора XVI в., соединяющего обе части изображения. На его фоне реально *присутствующие* фигуры выделяются благодаря тому же яркому цветовому контрасту, который способствует выделению внизу швейцарской гвардии, но уже благодаря светлому фону белого мрамора лестницы. По поводу этой росписи много писалось о влиянии венецианского колоризма, в частности Себастьяно дель Пьомбо, незадолго до этого прибывшего в Рим. Точно так же, как по поводу «Освобождения Петра из темницы» говорилось о влиянии люминизма. Но, пожалуй, правильнее видеть (Брицио) в этом возрожденном Рафаэлем колоризме отголосок реминисценций, почерпнутых у Пьеро делла Франчески. В самом деле, если «Месса в Больсене» — это повторение прошлого события в настоящем, то «Освобождение Петра из темницы» — это изображение события как такового, и поэтому оно имеет лишь одно измерение — настоящее время. Современность или разворот события в настоящем времени, хотя и подается с чрезвычайной световой и цветовой яркостью, не ведет к разрушению формы. Это доказал еще Пьеро в «Сне Константина», являющемся отдаленным, но несомненным предшественником «Освобождения Петра». Следовательно, цвет и свет у Рафаэля являются формой, даже если они имеют менее глубокие и классические корни. В «Освобождении Петра» квадратное помещение темницы выступает на фоне ночного неба: сквозь рваные облака слева пробивается лунный свет. Исходящий от ангела свет заполняет пространство темницы, передняя плоскость которой определяется точным геометрическим рисунком решетки. Неожиданно вспыхнувшие лучи высвечивают угловатые формы доспехов стражей, создавая контрасты света и тени. То же самое мы видим и в «Сне Константина» с той только разницей, что тут геометрическая форма служит и для обобщения, и для выявления сущности изображаемого. Мгновенность впечатления как бы высвечивает единство временны́х отношений: все сливается воедино в виде́нии, поражающем, как при разрядке молнии, и чувства, и разум. Вот почему в «Мессе в Больсене» папа и швейцарские гвардейцы — это не современные персонажи, включенные в историческую композицию, а самые настоящие портреты, написанные с натуры. Чем же тогда объяснить, что Рафаэль, мастер «всеобщности» формы, стал великим портретистом — ведь портрет неизбежно должен был отражать индивидуальные черты портретируемого? В портретах флорентийского периода Рафаэль сводил индивидуальность модели к ясности универсальной

формы, пространству, подчеркивая все фазы, все моменты этого перехо-
15 да. В портретах римского периода эти фазы накладываются друг на друга. Сравните «Женщину в покрывале» (ок. 1516) с «Маддаленой Дони» (ок. 1506): тут уже нет пейзажа — коричневый, равномерно положенный фон занимает, наподобие занавеса, весь задний план картины. Благодаря этому фигура портретируемой оказывается целиком устремленной к зрителю. Золотой и белый атлас рукава с буфами выделяется на первом плане картины. Он как бы выступает за ее пределы, чтобы собрать побольше света и направить его на лицо, где он смешивается с легкой полутенью покрывала. Подчеркнутые объемы рукава разрешаются в гладком скате плеч и в правильной форме головы, и лишь немногие беглые намеки характеризуют индивидуальность модели. Тем не менее мы живо ощущаем портретность изображения молодой женщины и уверены в схожести ее с оригиналом. Это вызвано тем, что идеальный облик как бы просвечивает сквозь реальный: пластичность объема рукава достигается благодаря отблескам атласа, правильная форма груди и лица — благодаря теплому тону покрывала, придающему особый блеск коже. Здесь нет больше перехода от индивидуального к обобщенному или, наоборот, от обобщенного к индивидуальному: *идеальная красота* полностью раскрывается на основе реального. Нет ничего более ошибочного, чем усматривать в искусстве Рафаэля стремление к идеализации. Художник, напротив, стремится доказать, что идеальное заключено в реальном, что любая, даже случайная форма отражает свою идеальную сущность. Это, несмотря на все попытки игнорирования, настоящее кредо, уверенность в значимости внешнего облика, образа, без какого-либо различия между воображением и реальностью, между идеей и разумом. Но это также и уверенность в единстве и цельности человеческого существа, противопоставляемая дуализму материи и духа, доведенному до крайности Микеланджело.

Микеланджело в Риме

Когда мы говорим, что Микеланджело — гений, мы не только выражаем суждение о его искусстве, но и даем ему историческую оценку. Гений, в представлении людей XVI в., являл собой некую сверхъестественную (ангельскую или демоническую) силу, воздействующую на человеческую душу, что в романтическую эпоху будет называться «вдохновение». Леонардо — «великий ум», но не «гений» в вышеназванном смысле, ибо все его творчество развивается в русле опыта и познания. Микеланджело — «гений», потому что его творения наделены силой, которую иначе не назовешь, как сверхъестественной, и которая, возникнув из глубины, устремляется ввысь, к чистой трансцендентности.

Божественное вдохновение, ниспосланное художнику, требует одиночества и размышления. В истории искусства Микеланджело — первый художник-одиночка, ведущий почти непрерывную борьбу с окружающим миром, в котором он ощущает себя чужим и неустроенным. Рафаэль живет в Риме, как князь, в окружении учеников и поклонников. Его мастерская — это сложная и весьма активная организация, в которой опытные помощники разной специализации разрабатывают, исполняют, претворяют в жизнь замыслы учителя. Микеланджело ведет уединенный,

аскетический образ жизни, несмотря на накопленные богатства. Он высокомерен с окружающими и вечно недоволен собой. Его постоянно, особенно в старости, тревожит мысль о смерти и о спасении души. «У меня нет друзей, и я не хочу их иметь»,— пишет он брату. Нет у него и помощников и учеников, он сам приводит в исполнение свои грандиозные планы. Лишь однажды испытал он большую страсть — к Виттории Колонне, но и это оказалось чисто духовным влечением, глубоко повлиявшим на его религиозные воззрения.

Будучи скульптором, живописцем, архитектором (и поэтом), он всю жизнь стремится к синтезу, к искусству, которое позволило бы осуществить чистый замысел (disegno), идею. Хотя в творчестве Микеланджело можно различить несколько вполне определенных этапов или периодов, все его творчество представляется тем не менее единым целым: всякое новое произведение продолжает, перерабатывает предыдущее, преодолевая недостатки предшествующего опыта. Впервые искусство отождествляется с самим бытием художника: подобно жизни, это постоянно возобновляющийся опыт, который может считаться исчерпанным лишь с ее окончанием, со смертью. Поэтому мысль о смерти проходит через все творчество художника. Ощущение незавершенности, беспокойство, вызванное этим, имели и свою непосредственную причину: творение, в котором художник хотел выразить всего себя,— гробница папы Юлия II — никогда не было завершено. В течение более чем тридцати лет бесчисленные осложнения, связанные с этой гробницей, составляли трагедию его жизни. Микеланджело задумал ее в 1505 г. как классический «монумент» христианства, как синтез архитектуры и скульптуры, как сплав античной «героики» и христианской «духовности», как выражение светской власти и сублимации души, обращенной к Богу. В то же время она должна была представлять собой завершение исторического цикла, начатого святым Петром во времена Римской империи, и утвердить авторитет «духовной империи» в лице папства под властью Юлия II. Папа пришел в восторг от этого проекта, но в силу различных причин все время откладывал его осуществление (по причине «зависти Браманте и Рафаэля Урбинского», пишет Микеланджело). После смерти папы начались сложные переговоры с его наследниками. Проект неоднократно менялся и полностью перерабатывался, пока вконец измученный художник, занятый на склоне лет другими заказами, не согласился на уменьшенный вариант гробницы, установленной в церкви Сан-Пьетро ин Винколи. В центре нее помещена статуя Моисея, которую художник задумал и в значительной мере осуществил задолго до того для одного из первых вариантов гробницы для собора святого Петра.

Микеланджело неохотно согласился с данным ему в 1508 г. Юлием II поручением расписать свод Сикстинской капеллы. Он сам изменил предписанную ему вначале программу, которая не отличалась такой тематической сложностью и обилием фигур, как осуществленная им роспись. Впервые теологическая программа принадлежит самому художнику, впервые архитектура в живописи играет роль не только обрамления, а составной части всей росписи, имеющей собственное значение; впервые все изобразительные элементы сливаются в единое целое, продиктованное синтезом архитектуры, живописи и скульптуры. Разный масштаб фигур в росписи потолка показывает, что художник не

18

стремился к перспективному единству и иллюзорным эффектам; скорее всего, у него не было даже полного композиционного эскиза, и роспись *разрасталась* с уточнением замысла в ходе работы.

Архитектура здесь — не только обрамление плоскости свода: она разбивает потолок на арки и благодаря их иллюзорным ребрам создает впечатление разной пространственной глубины. Потолок как бы становится выше, ибо пояс с *пророками* и *сивиллами* выглядит как продолжение боковых стен. Узкое пространство центрального поля свода как бы сдавливается поперечными арками. Микеланджело задается целью сформировать архитектурную структуру капеллы, но вместо того, чтобы развивать ее снизу вверх с помощью системы иллюзорных опор, он налагает ее сверху, превращая таким образом свод, небо в доминанту архитектурного пространства. Небо здесь — не бесконечное пространство, выходящее за пределы земного горизонта, а смысловое пространство, идеальное место генезиса идей и исторического начала. Его обрамляют
17 *пророки* и *сивиллы*, выражающие различные состояния познания божественной истины. Иньюди (обнаженные юноши-рабы) на парапетах не видят неба — оно у них за спиной,— но они полны беспокойства из-за близости к нему: это «гении» и, возможно (как и обнаженные фигуры в тондо «Мадонна Дони»), представляют языческий мир. Изображая историю сотворения мира, Микеланджело изменяет хронологический порядок: он начинает с «Опьянения Ноя», чтобы затем перейти к одинокому образу Всевышнего, что соответствовало его замыслу, ибо божественное «проявляется вначале в несовершенной форме человеческого тела (Ноя), с тем чтобы позднее обрести более совершенную форму и стать наконец космическим существом» (Тольнай). «Библейскому смыслу своего произведения,— отмечает все тот же Тольнай,— художник стремится придать новое значение, истолковать его в духе платоновского происхождения мира». В самом деле, неоплатонической является идея о том, что душа способна постичь божественную истину благодаря знанию основополагающих доктрин древнееврейской и христианской мысли.

Противоположность росписям, которые в те же годы и для того же папы писал Рафаэль, очевидна. У Рафаэля человечество и природа одинаково отражают замысел Бога-творца; у Микеланджело, напротив, природа либо не существует вовсе, либо враждебна человеку, как в
16 «Потопе», либо коварна, как в «Грехопадении». Сотворение мира — неистовый акт преодоления, потрясения: благодаря ему свет отделяется от тьмы, твердь от воды. Человека («Сотворение Адама») Бог наделяет созидательной силой: лишь человеку дана, говорил Фичино, свобода воли. *Прекрасное* как единственная и неизменная форма не существует для Микеланджело: из более чем трехсот фигур свода нельзя вывести никакого канона. Все фигуры изображены в движении, требующем определенного усилия, но не являющемся действием и не имеющем цели. Они стремятся преодолеть косную инертность материи и преобразовать силу тяжести в поступательное движение. Подобные порывы связаны, разумеется, с большими контрастами напряжения, света и тени. Но чтобы все не объяснялось «природными» факторами, Микеланджело отказывается от помещения своих фигур в одинаковые условия: каждая из них освещена по-своему, в зависимости от особенности того или иного

ракурса. Ракурс у Микеланджело ограничивает пространственный разворот фигуры, замыкает ее в пределах контура.

Античность не только «классика», но и «возвышенное». Античным считается все, что предшествует исторически возникшему христианству; античное общество представляется героическим и «возвышенным», ибо, не имея божественного откровения, а лишь интуитивно предчувствуя наступление новой эры, оно вынуждено было бороться за свое спасение, полагаясь лишь на свои силы. Это, следовательно, не счастливое, а трагическое время в истории человечества. Столь же трагично одиночество Бога в пустоте еще не созданной вселенной. Поэтому «возвышенно» и само осознание одиночества как отражения пустоты или противоположности миру. За необыкновенное величие приходится расплачиваться беспримерным отчаянием. Опьяневший Ной — это великий речной бог, образ обессиленной мощи. Его дети — мифологические «гении»; чан, фигура самого Ноя, сажающего виноградные лозы,— мотивы, почерпнутые из буколической поэзии. Это все еще *мифология,* подобная той, которую мы находим у Пьеро ди Козимо, в обнаженных фигурах чувствуются отзвуки Поллайоло. Трактовка библейской легенды как античного мифа заставила обратиться к стилистике рельефа: на первом плане фигуры объемны, на заднем, где виден Ной, обрабатывающий землю, фигуры уплощаются, переходом между обоими планами служат чан и порог хижины. Как в обычном рельефе, форма подчеркивается здесь не столько легкой светотенью, сколько четкостью контуров. «Жертвоприношение Ноя» выглядит тоже как барельеф с двумя параллельными плоскостями. Глубина определяется объемом развернутого углом к зрителю кубического алтаря. Но уже в «Потопе» миф отступает на второй план, а на первый выходит героическая тема человечества, борющегося со стихией, разбуженной божьим гневом. Здесь нет уже единого пространства. Перед нами множество разрозненных групп или парных фигур. Ритм нарушен, он состоит в резкой перебивке паузами, в которых доминирует свинцово-серая однообразная тональность воды и неба. Напряженность групп подчеркивается не только контуром, но и густой светотенью, резким кричащим контрастом цвета; намеренным диссонансом Микеланджело стремится не к единству или сплаву, а к столкновению и противопоставлению различных элементов. Его интересует не равновесие, а распад единства, взаимное отрицание человеческих фигур и природы. Последним признаком природы выглядит в его «Грехопадении» ствол дерева слева, в то время как с другой стороны, там, где изображены изгнанные из рая Адам и Ева, горизонт пуст, ровен и безутешен. Первородный грех разрушил связь между человеком и природой. Человек отныне одинок в своей борьбе за искупление греха, но причина его несчастья — гордыня перед Богом (классическое ubris) — составляет также его величие.

Окончив в 1512 г. роспись свода, Микеланджело возобновляет после смерти Юлия II работу над скульптурами для его гробницы, но, как это видно по «Моисею» и «Рабам», он не перестает размышлять над темой, нашедшей отражение в сикстинских пророках и обнаженных юношах-рабах. Преемственность здесь не только тематическая. Занимаясь живописью, Микеланджело установил, что цвет может сублимироваться, принимать форму пространства и света, не только не теряя при

этом своей сущности, а, наоборот, усиливая ее. Оковы, лишающие свободы рабов, слабы, их тела гораздо больше скованы материей, камнем. В необработанном мраморе оснований статуй свет удерживается камнем, как бы поглощается им; отшлифованная же поверхность камня приобретает иное качество, как бы сублимируется в свет. Следовательно, с одной стороны, материя поглощает благодаря своим физическим свойствам духовное начало — свет, с другой — духовное начало освобождается от материи. Это две составляющие одного и того же процесса, процесса существования: борющийся раб корчится в попытках обрести свободу; другой, умирающий, уже переступил порог свободы, его мускулы рук и ног расслабляются. Под «порогом» разумеется, конечно, смерть. Здесь не только сама скульптура как бы являет ее зримый образ, но и освобождение выражает этот процесс перехода от материального к духовному. Шероховатые, необработанные части мрамора связывают фигуру с естественным пространством и светом, отполированные же, отделанные его поверхности несут на себе отблеск трансцендентного света и пространства. Вот почему Микеланджело отвергает помощь со стороны: искусство — это опыт, который художник должен сам пережить в муках. Скульптор использует каменный блок не для того, чтобы извлечь из него образ, воплощающий определенное понятие, а для того, чтобы, руководствуясь возникшим в воображении образом, своим трудом освободить блок от инертной материи и тем самым совершить аскетический подвиг, символически освобождающий его самого.

Микеланджело во Флоренции

Избрание папой в 1513 г. Льва X из семейства Медичи способствовало возобновлению связи Микеланджело с родным городом. В 1516 г. новый папа поручает ему разработать проект фасада церкви Сан-Лоренцо, построенной Брунеллески. Это стало его первым архитектурным заказом. Художник принял его с энтузиазмом. Он пишет, что его будущее творение «своей архитектурой и скульптурой станет зеркалом всей Италии». Итак, художник собирался создать нечто подобное гробнице Юлия II, соединив воедино скульптуру и архитектуру, с той только разницей, что здесь архитектуре должно было принадлежать господствующее место. Он задумывает двухъярусный фасад как пластически проработанную плоскость, в которой скульптуры должны быть «включены» в глубокие ниши. Но договор был расторгнут, и Микеланджело поручили разработать проект Новой сакристии для церкви Сан-Лоренцо, где собирались поместить гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи. И снова главной темой является смерть, усыпальница, а главной задачей — соединение архитектуры и скульптуры. Для гробницы Юлия II Микеланджело брал за образец памятники античности, собираясь соорудить монументальный мавзолей в виде мощного пластического целого, включенного в большое архитектурное пространство. Здесь же он намечает противоположное решение: архитектурное пространство не заполнено, а скульптуры «включены» в стены. Но не только из соображений симметрии он принимает в качестве исходного образца для своего проекта Старую сакристию Брунеллески: во Флоренции он чувствует себя ближе к неоплатоническому источнику своей мысли, обращается к конечному

результату творчества Брунеллески, чтобы показать, спустя сто лет, к чему он сам пришел. Как и Брунеллески, он задумывает сакристию в виде пустого кубического пространства, ограниченного перспективно построенной структурой, спроецированной на стены и прорисованной темными пилястрами, карнизами и арками, помещенными на белых стенах. Кубическое пространство, освещенное мягким светом, падающим из окон купола и светового фонаря, является, по замыслу Микеланджело, символом потустороннего мира, конечного освобождения духа от власти материи. В этом пространстве, как бы явившись из природного окружения или жизни, существуют фигуры герцогов. У Брунеллески стены были просто плоскостями, идеальными срезами перспективного пространства. У Микеланджело это граница, отделяющая «духовное» пространство от природного, смерть от жизни. Жизнь бурлит у порога вечности; поэтому стены — это духовные или интеллектуальные барьеры, встающие на пути жизни, сдерживающие ее напор, мешающие ей ворваться внутрь и возмутить спокойствие истины, постигнутой в царстве смерти. Темные членения стен — это не просто геометрические плетения плоскости, как в Старой сакристии, а прочный пластический каркас; ложные окна и двери вклиниваются в эту структуру, подчеркивая пластическое напряжение в тех местах, где наиболее ощутим напор снаружи и где особенно велика сила его сдерживания. Смысл и значение микеланджеловской композиции состоят именно в противоборстве этих двух реальностей — природы и духа. Рисунок арок, четкое пропорциональное расположение карнизов и пилястр идеально выражают замысел художника: чистая *форма* должна обладать силой, чтобы противодействовать напору эмпирической реальности, природе. Поэтому геометрические членения стен обретают пластическую рельефность, структурные связки соединяются друг с другом, образуя прочный каркас. На стенах интеллектуальные *истины* и природные *сущности* как бы сталкиваются друг с другом как две противоположные силы, обретающие на мгновенье равновесие. Ограниченные темными пилястрами, арками и карнизами мраморные белые поверхности стен, которые у Брунеллески были простыми плоскостями, здесь наполнены светом. Именно свет является господствующим мотивом, ибо неоплатоническое пространство — это прежде всего свет. Физический свет стремится ворваться внутрь, геометрический каркас сдерживает, очищает его поток, превращает в интеллектуальный свет. Реальность становится истиной, соединяет один свет с другим, эта истина — смерть. Фигуры герцогов, помещенные в нишах стен, едва соприкасаются с «чистым» пространством капеллы, они изображены как бы в момент «перехода» из естественного состояния в духовное.

То, что стены символизируют границу между земным и потусторонним миром, подтверждается также четырьмя статуями, помещенными на саркофагах: «День», «Ночь», «Утро», «Вечер». Это образы времени. Спиральная закрученность тел выражает как бы быстротечность времени, его цикличность, постоянное изменение и преемственность, ритмичность, соответствующую ритмичности вечности... «Будучи помещены на крышке саркофага, эти фигуры, кажется, вот-вот раздавят его своим весом. И тогда освобожденная душа обратится наконец к вечному созерцанию идеи жизни, символизируемой Мадонной с младенцем. К Мадонне обращены также взгляды обоих герцогов» (Тольнай). И именно в этих символических

фигурах, помещенных в неустойчивом равновесии на крышках саркофагов, все настойчивей звучит мотив незаконченности: необработанные основания фигур, напоминающие куски естественной природы, словно захваченные с собой людьми во время их кратковременного пребывания на земле, незавершенные и законченные части самих фигур (например, лицо «Дня»), ибо субстанция времени двойственна: с одной стороны, она определяет судьбу смертных, с другой — она сама вечность. Поэтому незавершенные части то и дело захлестывают законченные формы, доведенные до зеркального блеска. Они напоминают земную кору, от которой фигуры окончательно так и не освободились.

Тольнай справедливо указал, что непосредственным источником замысла Новой сакристии послужил «Федон» Платона. Однако Микеланджело стремился не просто к переводу философских понятий Платона на язык образов, а к их художественному воплощению, и, быть может, именно здесь, в гробницах Медичи, искусство впервые выступает как средство художественного выражения философской идеи. Художественное произведение не только воплощает, но и переживает сам *ход* мысли: смысл образов заложен не в их иконографии, а в самом процессе их возникновения, в тех отпечатках мучительных поисков, которые запечатлел художник в камне. Образ — это лишь конечный результат, идея, выношенная в процессе мучительных раздумий. Вот почему исчезает скованность монументальной композиции. Ее составные части разъединяются, соединяясь друг с другом на расстоянии или попросту сосуществуя в одном и том же пространственно-временно́м отрезке. Архитектура и скульптура не суммируются, а перетекают друг в друга так, словно между ними нет более противопоставления, вызванного разницей в технике или отличием в способе выражения.

С осуществлением этого замысла Микеланджело окончательно отходит от своего идеала «монумента», то есть от главного мотива своего
21 культа античности. Читальный зал и вестибюль библиотеки Лауренциана послужили отправным пунктом для архитектуры маньеризма, то есть такой архитектуры, которая не стремилась к имитации или повторению структуры универсума или к созданию «рационального» образа природы. Читальный зал библиотеки — это длинное и узкое пространство между белыми стенами, на которых пилястры и карнизы из темного камня образуют прочный каркас, включающий и окна. Стены выступают здесь не столько в роли ограничителя, сколько в роли границы между внешним, естественным пространством и внутренним миром, предназначенным для исследований и размышлений. В это вытянутое строгое помещение попадаешь через вестибюль, где часть пространства занята лестницей, а каркас стен укреплен сдвоенными колоннами, глубоко уходящими в тело стены. В основание этой структуры положен очень высокий цоколь, колонны же не имеют иной опоры, кроме завитков консолей. Тем самым Микеланджело ясно показывает, что взаимодействие сил идет не сверху вниз, а извне вовнутрь. Об этом говорят и белые стены, выступающие между колонн, словно под напором внешних сил, и ложные окна. Доминирующим мотивом является не равновесие, а сдерживание внешних сил. Переход от вестибюля к залу осуществляется благодаря пластической массе лестницы, врывающейся в помещение вестибюля подобно потоку лавы или морской волны. Ее удерживает балюстрада, играющая

роль канала, по которому ступени лестницы устремляются вниз наподобие полноводного потока. Даже инженерный набросок, как, например, проект укреплений для Сан-Миньято, отражает эту динамическую и драматическую трактовку архитектурного пространства: бастион устремляется вперед, обнимая холм мощными щупальцами эскарпов.

Падение Флорентийской республики ознаменовало собой самый тревожный период в жизни Микеланджело. Несмотря на свои твердые республиканские убеждения, Микеланджело не выдержал тревоги перед наступающими событиями: он бежал в Феррару и Венецию (1529), хотел укрыться во Франции. Флоренция объявила его бунтовщиком и дезертиром, но затем простила и пригласила вернуться. Скрываясь и переживая огромные мучения, он стал свидетелем падения родного города и лишь позднее робко обратился к папе, который в 1534 г. поручил ему закончить роспись Сикстинской капеллы. Речь идет об огромной фреске на алтарной стене.

Последний римский период творчества Микеланджело

В 1534 г. Микеланджело вернулся в Рим и через два года приступил к исполнению «Страшного суда», законченного им в 1541 г.

Для лучшего понимания этого произведения, отражающего его духовный кризис, необходимо вспомнить о том, с каким душевным напряжением Микеланджело переживал исторические потрясения своего времени и с какой тревогой относился к трагической судьбе человечества, утратившего связь с Богом и стремящегося к «возрождению». Художник был свидетелем падения Флоренции и вместе с тем конца гуманистической идеологии свободы. Рим, встретивший его по возвращении, сильно отличался от того, который он оставил в период правления Льва X, мечтавшего о классическом «restauratio» * столицы. Разграбление Рима в 1527 г. развеяло миф об исторической неприкосновенности города святых реликвий и руин и показало, что религиозная борьба — это нечто совсем иное, чем просто диспут о догматах. Павел III, папа Контрреформации, был не только носителем определенных церковных догм, но и реформатором католической нравственности. Микеланджело был связан в это время с Витторией Колонна и с ее кружком поборников «католической реформы» в духе идей испанского мистика Хуана де Вальдеса.

* Восстановление *(лат.)*.

«Страшный суд» — отражение духовного кризиса: он подводит итог всему предыдущему творчеству художника и предвосхищает направление будущего. Тематическим ядром этого произведения является идея юношеской «Кентавромахии»: движение масс под воздействием божественного промысла; концептуальной посылкой — тождественность власти и справедливости Всевышнего, основным мотивом — судьба человечества, трагический исход истории. Верховный судия, обнаженный, атлетический, без каких-либо традиционных атрибутов Христа, является олицетворением высшей справедливости, которую не в силах умерить даже сострадание и милосердие, представленные молящейся Богоматерью. В нарушение иконографической традиции, помещавшей Бога и его окруже-

ние на небесах, а праведников и грешников внизу по сторонам, Микеланджело задумывает композицию как массу фигур, вращающихся вокруг одинокого Христа в нимбе света. Фигуры, изображенные в верхней части,— это святые и мученики, внизу — грешники безуспешно пытаются вырваться из объятий дьяволов, теснятся в лодке Харона, кто-то в отчаянии бросается в пучину, а на берегу их ожидает Минос. Наверху, в люнетах, ангелы-гении несут символы страстей Христовых, словно взывая к отмщению. Тревога охватывает и праведников — ведь божий суд так отличен от человеческого суда, и лишь одному Богу известно, кто прав, кто виноват. Уже это говорит о том, что в сознании Микеланджело сталкиваются ортодоксальные догмы и идеи реформы. Несмотря на крайнюю деликатность выбранной темы, у Микеланджело не было советников. Единственный, на кого он ориентировался, особенно при написании ада, был Данте. В остальном же «Страшный суд» — не столько отражение текста Священного писания, сколько выражение религиозно-философского опыта художника. Это не простое нравоучение о добре и зле, здесь виден возвышенно-трагический контраст между виной и помилованием: все виновны и у всех есть надежда на спасение. Между Богом и человечеством существует неизбежное напряжение: человечество — это не слабое и забитое стадо, а огромная, героическая толпа, достигающая вершин как в своих проступках, так и в наказаниях за них.

С чисто изобразительной точки зрения речь шла о необходимости уравновесить тяжелые массы фигур, расположенных в пустом пространстве. Надо было, следовательно, добиться того, чтобы эти массы поддерживались какой-то силой, своего рода порывом, вырывающим их из царства инерции, надо было объединить их общим ритмом, который связал бы в единый водоворот все эти взлеты и падения. Слева перед нами трудный подъем, справа медленный спуск, но круговорот идет безостановочно, подобно движению колеса вокруг пустого пространства в центре. Это уже новое представление о пространстве без разделения на ярусы и масштабы, почти сплошная пустота, порожденная центробежной силой, идея, которую Микеланджело осуществит в последней, наиболее «возвышенной» своей работе — куполе собора святого Петра. С этого времени он отходит от скульптуры: в последние годы жизни идеальным искусством становится для него архитектура, где форма не нуждается в посредничестве человеческой фигуры и в *мимесисе.* В двух фресках — «Обращение Павла» и «Распятие апостола
24 Петра»,— написанных для личной капеллы Павла III сразу же после окончания «Страшного суда» (1542—1550), мы сталкиваемся уже с окончательным кризисом «представления», то есть изображения фигуры (как природы и истории), а следовательно, и преклонения перед античностью. Перед нами два «исторических» эпизода, но по существу они изображают per exempla * два основных момента религиозной жизни:

---

* В качестве примера *(лат.).*

обращение и мученичество. Душа, алчущая непосредственного общения с Богом, обращается к вере, отказываясь не только от суеты жизни и ее греховных обольщений, но и от всего того, что представляется проявлением божественной воли (природа, история), и оказывает, следовательно,

посредничество между душой и Богом. Всякое посредничество исключает прямое взаимодействие. Для религиозной души смерть — всегда мучение: это не подчинение естественному закону, а сознательное завершение жизненного опыта, принесение себя в жертву Богу. В росписях Капеллы Паолина природа отсутствует, лишь за фигурами проходит линия горизонта. Это как бы безвоздушное, бесплодное пространство, освещаемое желтоватым светом. Здесь нет рассказанной по порядку истории. Группы то концентрируются, то рассеиваются в ирреальном пространстве, где перестает действовать даже сила притяжения, ибо исчезает какое-либо различие между фигурами, стоящими на земле, и фигурами, как бы парящими в пустоте. Почти все они изображены в ракурсе, но роль ракурса изменилась: пластически выразительные фигуры не взаимодействуют с окружающим пространством, а как бы выталкиваются из него, стиснутые пределами напряженного контура. Достаточно посмотреть на коня Павла, данного в сильном сокращении, почти уходящем к горизонту (чему соответствует наверху фигура Христа, данная в противоположном ракурсе), и согнутую фигуру человека, роющего яму, чтобы укрепить в ней крест для апостола Петра. Ракурс выступает здесь в качестве эквивалента незавершенности в скульптуре: фигуры не включаются в окружающее пространство, но и не замыкаются в себе. Более того, они блекнут в этой бесцветной вневременной атмосфере. Они не столько изображены, сколько вызваны заклинанием, сведены к контуру и блеклому цветовому пятну. Краски как бы «выцветают»: бескровные, жесткие и резкие, они образуют сочетания, полные намеренных диссонансов. Ритмическое построение состоит из неожиданных пауз и повторов, подобно движению фигур по расходящимся диагоналям. Чтобы понять новую метрику Микеланджело, построенную на перепаде ритма при намеренно безыскусном рассказе, необходимо обратиться не столько к его более ранним живописным и скульптурным творениям, сколько к сонетам, которые в своем большинстве были написаны именно в эти годы. Обе фрески Капеллы Паолина представляют в некотором роде религиозную лирику Микеланджело, когда поэзия слова или живописи выступает как искус духа, как аскетический подвиг, то есть то, что Джордано Бруно вскоре окрестит как «contractio animi» *. Весьма показательно, что Микеланджело своим собственным путем приходит к тому осознанию равенства между живописью и поэзией, которое в середине XVI в. встанет во главу угла художественной теории маньеризма.

* Подавленность, уныние *(лат.)*.

В последних скульптурных произведениях мастера главной темой становится «Пьета», понимаемая, однако, не как оплакивание, а как преклонение перед телом мертвого Христа, с тем чтобы мир осознал свою вину. Сам художник частично уничтожил «Пьету» из собора Санта-Мария дель Фьоре (восстановленную затем Тиберио Кальканьи), начатую до 1550 г. Причиной этого явилось, видимо, то, что, несмотря на незавершенность многих частей, художнику не удалось достичь в ней поэтических вершин своих живописных работ, которые он выполнял в то же самое время в Капелле Паолина. Он достигает их путем крайнего

душевного напряжения, следы которого — частичные изменения первона-
23 чального замысла и незавершенность — видны в «Пьете Ронданини», над которой он работал за несколько дней до смерти и которую предназначал для своей могилы. Совершенство этой скульптурной группы — в ее фрагментарности. Это словно воплощение мысли, не находящей иного выхода, кроме отрывочных фраз и неясного смысла, вызванных внезапно возникшим и столь же мгновенно исчезнувшим импульсом.

В последние годы Микеланджело развивает интенсивнейшую архитектурную деятельность. Он занимается проектом центрального плана церкви Сан-Джованни деи Фьорентини, которая должна была стать памятником его «флорентийской родины» и соперничать с другой стороны Тибра с собором святого Петра и Замком святого Ангела. Он набрасывает план Капеллы Сфорца в церкви Санта-Мария Маджоре,
строит Порта Пиа, придает перспективно-монументальный вид площади
26 Капитолия — этому идеальному центру священного города, берет на себя и по-новому решает вопрос о перестройке собора святого Петра. Последние два — его основные предприятия в области архитектуры — в значительной мере затрагивают вопросы градостроительства, нового и глубокого истолкования историко-религиозного значения Рима. Возвышаясь над развалинами древнеримского форума и соседствуя со средневековой церковью Санта-Мария дельи Арачели, капитолийская площадь построена по принципу обратной перспективы, предопределенному тем, что оси боковых палаццо несколько расходятся в стороны. Палаццо же, занимающее третью сторону, получает таким образом обрамление, которое как бы выдвигает его вперед и подчеркивает заполненность пространства, остающегося открытым со стороны входа, обрамленного низкой линией балюстрады, прерываемой в центре лестницей. Неизбежно напрашивается сравнение с библиотекой Лауренциана — перспективно построенным пространством, пластически формируемым его боковыми стенами. Здесь эту роль играют фасады Палаццо деи Консерватори и здания Капитолийских музеев — этих двух мощных тектонических каркасов, в основу структуры которых положен единый ярус пилястр и два горизонтальных карниза. Внизу располагаются глубокая колонная галерея, отделенная от верхнего яруса архитравом, наверху — выступающие вперед обрамления окон. Итак, перед нами контраст между напором, идущим изнутри и обеспечивающим своего рода «сцепление» между массой здания и пространством площади, и постоянным «прорывом» этого пространства внутрь фасада. Художник достигает единства пространства и тектоники благодаря выразительной пластической проработке фасадов и концентрическим узорам разноцветных плит травертина на площади, в центре которой Микеланджело установил античную статую Марка Аврелия.

Работая над строительством собора святого Петра, Микеланджело отказывается от проектов, предложенных Рафаэлем, Перуцци и Сангалло, и вновь обращается к центрической композиции, разработанной Браманте, но стремится к соединению всех частей здания в единый пластический организм, в котором архитектоническая масса как бы дематериализуется и завершается огромным куполом, который собирает воедино и завершает все здание. Какое значение имело для художника это последнее колоссальное предприятие, видно из его писем: он

постоянно опасается неудачи, а не закончить здание ему представляется постыдным и унизительным. При разработке купола он, несомненно, вспоминал о куполе Брунеллески для собора Санта-Мария дель Фьоре, таком огромном, что, по выражению Альберти, он мог укрыть все население Тосканы. Микеланджело же стремится создать такой купол, чтобы под ним могли укрыться все христианские народы. Возносимый кверху боковыми апсидами, как бы «столпившимися» вокруг него, купол покоится на барабане с большими окнами, обрамленными спаренными, сильно выступающими вперед колоннами. Это — своего рода зубчатое колесо, вгрызающееся в пространство небосвода. Над барабаном возвышается купол (возможно, не совсем точно исполненный теми, кто после смерти мастера руководил постройкой), который служит одновременно выражением тяжести массы и вместе с тем ее одухотворенности, порыва вверх, подчеркиваемого ребрами. Внутри спаренные плоские колонны барабана не вторгаются в окружающее пространство, как это происходит на фасаде: их ритмическое повторение наводит на мысль о круговом, центробежном движении, придающем полости купола вечное «вращение» вокруг фонаря как перспективно-светового центра. Несомненно, это та же пространственная (хотя и с преобладанием вертикальной константы) идея, которая в более драматической форме нашла свое выражение в «Страшном суде», но здесь драма ближе к своему завершению, заключительному катарсису. Творческое вдохновение Микеланджело нашло свое максимальное выражение в создании купола. Это катарсис драмы никогда не доведенного до конца творения — гробницы Юлия II. Он возносится ввысь в том самом месте, где захоронен по преданию апостол Петр. Это идеальный центр самого здания, символический памятник вселенской идее христианства. От массы фигур, старавшихся освободиться от гнетущего груза материи, остался лишь порыв в заоблачные дали: за «прологом на земле» в виде апостольской гробницы следует «эпилог на небесах» в виде купола.

25

Круг великих мастеров

Искусство великих мастеров породило далеких и близких последователей, причем первые оказались наиболее значительными.

Влияние Леонардо особенно сказалось на искусстве двух городов — Милана и Флоренции. Во Флоренции не возникло художественной школы, но воздействие мастера чувствовалось во всей ее художественной жизни. Там не было «леонардовского» направления, но «закваска» искусства Леонардо имела фундаментальное значение даже для художников такого уровня, как Фра Бартоломео и Андреа дель Сарто, и была одной из составляющих их творчества. На их картинах несколько смягчается светотень, свободней стали движения фигур, художникам порой удавалось постичь странную загадочность леонардовских образов, но они не смогли проникнуть в глубокую проблематичность живописи мастера. В Милане же у Леонардо, напротив, появилась целая армия прямых и косвенных последователей, составивших так называемую Академию Леонардо. Амброджо де Предис, Джованни Антонио Больтраффио, Джампьетрино, Марко д'Оджионо, Чезаре да Сесто, Андреа Соларио, Бернардино Луини видели в Леонардо создателя определенного

типа красоты, полной меланхолии и выраженной главным образом в грациозности поз, мягкости сфумато, загадочности улыбки, а не в том новом понимании природы, которое интуитивно предугадал мастер.

Впрочем, и в Ломбардии творчество Леонардо не было единственным фактором дальнейшего художественного развития искусства по пути гуманизма. Крупнейший ломбардский мастер конца XV в. В. Фоппа, отличавшийся суровым гуманизмом, окрашенным глубоким религиозным чувством, развивался в русле монументального искусства Браманте, и его творчество отмечено напряженными поисками световых эффектов. С первых лет XVI в. в том же направлении следует и Бартоломео Суарди, по прозвищу Брамантино, работавший также (1508) в Риме, в Ватикане, куда его, возможно, вызвал его учитель Браманте. Однако уже в 1513 г. он вернулся в Ломбардию, где проработал до своей смерти (1530). Опыту монументализма Браманте предшествовала заимствованная у Фоппы строгость; поэтому Брамантино не увлекался излишним пространственным иллюзионизмом и монументализмом Браманте, а, наоборот, сводил их к минимуму в поисках внутренней цельности и ясности. Он возвратился к линейной жесткости и пластической собранности искусства XV в., обогащенного, однако, новыми ритмами, поэтическим люминизмом и кристальной чистотой красок, той упорядоченностью целого, которая была свойственна классическому искусству, развивавшемуся под влиянием североитальянского гуманизма.

Сдержанный, но искренний гуманизм Брамантино дал толчок развитию в том же направлении художественной культуры в других центрах ломбардской провинции (особенно Кремоны с Боккаччино) и Пьемонта с Гауденцио Феррари (ок. 1480—1546). Последний — человек богатой души и восприимчивый к разнообразным влияниям,— несомненно, побывал в Риме в начале столетия: основными источниками его повествовательного искусства были, с одной стороны, Пинтуриккьо и немецкая гравюра — с другой. Уроженец Верчелли, Джованни Антонио Бацци, по прозванию Содома (1477—1549), работал в Риме (1508), сначала в Ватикане, а затем, примерно в 1513 г.,на вилле Фарнезина. Но период наибольшей его активности связан с Сиеной. Пишет он легко, быстро; учась у Синьорелли и особенно у Перуджино, он проник в тайны изобразительной риторики и патетической живописи. С пользой для себя он применил эффект сфумато Леонардо и ориентировался на его тип «меланхолической красоты».

У Рафаэля сложилась своя школа в Риме, где происходило совершенствование мастерства художников. Среди его последователей были умелые, хотя и тяжеловесные порой исполнители вроде Джанфранческо Пенни, по прозвищу Фатторе, который специализировался на «гротесках» (разновидность орнаментальных росписей в виде растительных узоров, причудливых фигур животных и чудовищ, отдаленно напоминавших античные композиции), или Джованни да Удине, изощренные интерпретаторы, как, например, Перино дель Вага (1501—1547) и Полидоро да Караваджо (ок. 1500—1546), или такие выдающиеся художники, как Джулио Романо (1499—1546). Грандиозным совместным предприятием мастерской Рафаэля явилась начиная с 1518 г. роспись Лоджий Ватикана. Длинная галерея (65 м) разделена на тринадцать частей. На своде каждой из них изображены по четыре эпизода из

Ветхого (на двенадцати сводах) и (на тринадцатом) Нового заветов в обрамлении лепнины с «гротесками». Библейские и евангельские сюжеты воспринимаются в единстве с декоративной росписью. Именно последняя придает интерьеру непрерывный визуальный ритм, включающий в себя эпизоды, сравнимые с импровизированными речитативами или голосовыми партиями, звучащими в оркестре. Чтобы быть замеченными в ритмическом сплетении пышного орнамента, эти мотивы должны отличаться динамичностью, живостью, певучестью. И действительно, библейские истории рассказаны в несколько бытовом плане, и отнюдь не исключено, что подобное прочтение Библии в новеллистическом плане содержало в себе скрытую полемику по отношению к ее возвышенно-трагическому истолкованию, нашедшему отражение во фресках Микеланджело на своде Сикстинской капеллы. Приемы, к которым прибегают художники для привлечения внимания к эпизодам из Священного писания, многочисленны и разнообразны: усиление светотеневых контрастов вплоть до люминистических эффектов, красота колорита, необычное, почти неправильное построение композиции и перспективы, обобщенность рисунка, лишенного подробностей. Последнее особенно важно, в том числе и потому, что это связано с опытом «декоративной» римско-эллинистической живописи и, следовательно, с самим источником «гротесков», с «античностью», выступающей в самом «прихотливом» виде и допускающей, таким образом, любые причуды фантазии. После смерти Рафаэля и взятия Рима имперскими войсками необычайному содружеству художников пришел конец: Перино дель Вага показал в росписях Палаццо Дориа в Генуе свои замечательные способности рассказчика, Джованни да Удине вернулся в родной город, Полидоро да Караваджо работал в Неаполе и на Сицилии. Полидоро в рафаэлевской мастерской специализировался, видимо, на пейзаже — с ним связано возникновение жанра классического пейзажа (Капелла Фра Марьяно в церкви Сан-Сильвестро аль Квиринале) или ведуты с мелкими фигурами, которая вставляется, так же, как и библейские истории, в ткань декоративной росписи.

Среди художников, расписывавших Лоджии Ватикана, выделялся Джулио Романо, который сразу же после смерти Рафаэля руководил и росписью зала Константина, где им был применен метод двойной иллюзии: художник имитировал росписью живописные гобелены, как бы развешанные на стенах. С 1524 г. Джулио Романо находился на службе у Гонзаго в Мантуе. Ему принадлежат архитектура и росписи Палаццо дель Те. Но художник стремится не к синтезу, а к свободному переходу от одного вида искусства к другому. Здание в плане составляет единое целое, несмотря на разновеликость помещений и разнообразие форм, дающих простор самой необузданной фантазии. Перед глазами художника были «Триумфы» Мантеньи, своего рода энциклопедия античности. Но античность является для него уже не точкой отсчета, а просто воображаемым живописным миром, обладающим подчас комической и гротескной природой. 28

Другом и покровителем Джулио Романо был Бальдассаре Кастильоне, литератор и дипломат двора мантуанского герцога: в его «Придворном» уделено много внимания творчеству Джулио Романо и школы Рафаэля. Необходимо, писал он, «совершать все дела непринуж-

денно, без какой-либо искусственности, так, будто это не представляет никакого труда и об этом не стоит даже задумываться». Красота, по его мнению,— «это лишь то, что проявляется в предметах», и надо уметь «пользоваться ею как хорошей вещью», то есть вносить ее в повседневную жизнь, в обычаи и разговоры. Комическое, утверждал он, имеет свою ценность, ибо «смеются лишь над теми вещами, которые обнаруживают свою неуместность и выглядят несуразными, хотя таковыми и не являются». Живопись, на его взгляд, выше скульптуры, ибо последняя «не в силах передать золотистость волос, блеск оружия, темноту ночи, волнение моря, вспышку молнии, пожар в городе, полыхание зари и т. п.». Эта поэтика противоположна поэтике Микеланджело, и эта противоположность усугубляется, когда речь идет о языке, в котором Кастильоне выступает поборником тосканского наречия (а следовательно, сторонником, в том, что касается искусства, тезиса Вазари о превосходстве всего «тосканского», микеланджеловского). Необходимо, следовательно, черпать элементы народного языка из различных диалектов или создать столь же живой и выразительный, как разговорный, письменный язык, который пытался воспроизвести в своих «Рассуждениях» Аретино. Расселение учеников Рафаэля по различным областям Италии после разграбления Рима способствовало, несомненно, распространению его гибкого и утонченного художественного языка. Этот процесс можно сравнить с распространением «народного языка», принятого отныне в качестве общенационального и способного включить в свой лексический и синтаксический состав колоритные элементы диалектных наречий.

Чезаре да Сесто, ломбардец, испытавший влияние Леонардо, но ставший убежденным последователем Рафаэля в Риме, способствовал пробуждению интереса к Рафаэлю в неаполитанской области, в Салерно, у Андреа Сабатини (умер в 1530 г.). Свой вклад в распространение стиля Рафаэля вносят Полидоро да Караваджо и сицилийцы Винченцо да Павия и Филиппо Паладино. Вглубь и вширь влияние Рафаэля распространялось гораздо быстрее в Эмилии и Романье, где работали Гарофало и Ортолано в Ферраре, Лука Лонги в Равенне, Ливио Агрести в Форли, Джироламо Дженга в Марке, Рафаэллино дель Колле, Доно Дони и Дочено в Умбрии. В Лигурии движение, начатое Перино дель Ваґой, заканчивает Лука Камбиазо.

Искусство Микеланджело получает распространение и оказывает влияние иначе, чем искусство Рафаэля, ибо главное в нем не форма выражения, а мысль. Отождествляемое с самой идеей искусства, оно вдохновляет художников, стремящихся к определенному идеалу. Сила его воздействия огромна, но поскольку искусство выступает как некий абсолютный идеал, то влияние творчества Микеланджело может выразиться лишь в процессе его переосмысления.

Первым художником, обратившимся в Риме к проблематике Микеланджело, был Себастьяно дель Пьомбо (ок. 1485—1547). Прибыв из Венеции в 1511 г.,он сблизился с Рафаэлем, расписывая мифологическими сценами стены на вилле Фарнезина. Согласование формального идеала Рафаэля и венецианского колоризма не представляло особых трудностей, тем более что сам Рафаэль обогащал в то время свою цветовую гамму в чисто тональном плане. Однако уже в 1516 г. Себастьяно переходит на сторону Микеланджело, который часто оказы-

вает ему помощь, снабжая его картонами и рисунками для произведений. Дружба между обоими художниками внезапно прекращается в 1534 г., но влияние Микеланджело становится заметнее и глубже именно в поздних работах Себастьяно (умер в 1547 г.). Художник стремится не к примирению широких цветовых плоскостей с пластической рельефностью композиции, а к драматической передаче антитезы между концепцией Джорджоне, основанной на поэтическом чувстве природы, и представлением Микеланджело об искусстве как об интеллектуальной абстракции. Доказательством этого является то, что он часто пользовался рисунками Микеланджело, принимая их за исходный и весьма ответственный пункт в решении собственных проблем. Однако, наталкиваясь на противоречие «природного» и «идеального», он не стремился, подобно Микеланджело, исключать первое в пользу второго.

«Воскрешение Лазаря» было написано в 1519 г. в соперничестве 29
с «Преображением» Рафаэля. Влияние Микеланджело в исполнении отдельных фигур документально доказано. В деревьях, обрамляющих композицию, и в обширном пейзаже фона сказываются венецианские традиции искусства художника, но на «природный» пейзаж накладывается пейзаж «идеальный». На склонах холма появляются руины, освещенные косыми лучами солнца. Мост и архитектурные мотивы придают пейзажу монументальную величественность, соответствующую возвышенности фигур и патетике жестов переднего плана. Жесты действующих лиц исполнены значительности, но лишены драматизма и динамики. Между «природным» и «идеальным» может быть одна точка соприкосновения, то есть история, но не как действие или движение, а как мера нравственного, не человеческого, а божественного величия. В «Оплакивании Христа» из Витербо поэтическая «изюминка» вновь сводится к мистически загадочному истолкованию природы в духе Джорджоне и даже Джованни Беллини: представлению о Боге, который, умирая, подчиняется законам природы. Момент перехода от одного состояния к другому выражен с помощью грозового пейзажа, где за последними проблесками заката следует холодный свет луны, озаряющий фигуры; так же и в образе Богоматери отчаянный жест рук соседствует с одушевленным молитвой лицом. Таким образом, Себастьяно одним из первых усвоил *лирическую* сторону искусства Микеланджело и в своем творчестве дал первый пример его романтического истолкования. В действительности же он хотел приблизить к человеку искусство, наполнить его этико-религиозным смыслом истории, тем смыслом, который нашел столь высокое выражение в его портретах (например, в портрете Андреа Дориа) и сделал художника создателем так называемого «героического портрета».

Эффекты освещения, усилившиеся в поздних работах мастера, служат не столько для оправдания в натуралистическом плане пластической светотеневой трактовки Микеланджело, сколько для усиления интенсивности изменчивых световых эффектов, для их перевода из области чувственных ощущений в область нравственных категорий, а точнее, в область религиозных переживаний, где благодаря мистическому пониманию времени истины веры раскрываются разуму.

В поздних работах художник отказывается от исторического толкования изображаемых событий. Он уже стремится не к тому, чтобы

примирить «природное» и «идеальное» начала, а к тому, чтобы слить «натуралистическое» чувственное восприятие и переживание с моментом экстатическим — видением или откровением. «Несение креста» является типичным примером того, какую роль может играть воображение в религиозном экстазе: это *эмоциональное видение* в полном смысле этого слова, настоящее потрясение чувств и озарение разума.

Итак, живопись Себастьяно направлена на то, чтобы привести зрителя (или, как бы сказал Кастильоне, «потребителя») в состояние если не религиозного экстаза в полном смысле этого слова, то по крайней мере набожного поклонения. Поэтому ее следует считать не столько истолкованием идей Микеланджело в религиозном ключе, сколько первым признаком поворота искусства к религиозным идеалам Контрреформации. В этой пиэтической и уже явно контрреформаторской интерпретации Микеланджело за Себастьяно следует Марчелло Венусти (ок. 1512—1579).

Надо сказать, что художественные идеи Микеланджело получают также и более формальное и менее глубокое истолкование, у которого было гораздо больше последователей. Даниэле да Вольтерра (1509—1566), ученик Содомы, испытавший влияние Рафаэля в росписях с эпизодами из жизни Фабио Массимо в Палаццо Массимо алле Колонне, обращается к идеям Микеланджело в «Снятии с креста» в церкви Санта-Тринита деи Монти (1541). В этой композиции несомненно влияние одного из рисунков великого мастера. С Даниэле да Вольтерра, так же как и с Баттистой Франко (Венеция, ок. 1510—1561) и Джорджо Вазари (1511—1574), связано распространение и бесконечное повторение микеланджеловских форм при создании алтарных картин и росписей культовых и гражданских зданий.

Вазари сознательно и целенаправленно идет на приспособление монументальности Микеланджело к актуальным социальным задачам и к новой роли искусства в обществе. Он был преданным другом и поклонником Микеланджело, с которым поддерживал интенсивную переписку, считал его непревзойденным мастером. Для доказательства этого он приступил к составлению обширного труда по истории искусства, в котором «божественный» Микеланджело завершает движение, начатое Чимабуэ. В своем «Жизнеописании знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» он старается обратить внимание на личность каждого из них. Делает он это намеренно, ибо видит свою задачу как раз в том, чтобы прославить гений Микеланджело, показать его сверхчеловеческие качества. Вазари стал также основателем Академии рисунка, которую он посвятил своему учителю. Эта Академия пропагандировала теорию *рисунка* (disegno) как основу искусства Микеланджело и вообще тосканского искусства. Мы имеем дело, таким образом, с попыткой утвердить *тосканский* характер искусства Микеланджело. Вазари движим здесь не только местническими интересами, он хочет доказать, что тосканский рисунок составляет абсолютную основу всех пластических искусств. Не будем забывать, что в это время идут ожесточенные споры в отношении того, каким должен быть итальянский язык — основанным на чисто тосканском диалекте или на синтезе различных диалектов, хотя и возникших на основе народного итальянского языка, нашедшего свое отражение в произведениях Данте. Вазари выступает против сторонников

доступной и гибкой художественной манеры Рафаэля. Он отстаивает тосканский рисунок, понимаемый по крайней мере как штамб *, на

---

* Штамб — часть ствола плодового дерева. *(Прим. ред.)*

который могут быть привиты различные, но родственные растения. Сам он как живописец весьма эклектичен. Он, не стесняясь, заимствует у Россо, Бронзино, Паоло Веронезе. Но именно поэтому его художественные и критические произведения играют в истории искусства такую же роль, как труды по истории языка Академии делла Круска. Превратившись в лишенные оригинальности формулы или правила, претендующие тем не менее на жизненность, формы, заимствованные у Микеланджело, превращаются из средства познания в пустую стилизацию и воспринимаются чисто внешне.

Скульптура

В начале XVI в. тосканская скульптура, не затронутая великими проблемами, поставленными Леонардо да Винчи и Микеланджело, развивается примерно так же, как живопись малых мастеров, поздних последователей Гирландайо. Иными словами, она следует традициям позднего периода творчества Б. Росселлино и Бенедетто да Майано, испытывая лишь в небольшой степени воздействие новых формальных поисков. Когда Андреа Контуччи да Монте Сансовино (1460—1529) создал в Риме гробницы А. Сфорцы (1505) и Дж. Бассо (1507) в церкви Санта-Мария дель Пополо, он заботился лишь о том, чтобы привести архитектурную структуру гробниц в соответствие с наиболее доступными стереотипами Браманте, а пластические формы фигур — с плавными линиями и светописью Рафаэля. В более поздних рельефах Санта Каса (Святого Дома) в Лорето (1523—1526) образцом для художника послужили уже росписи Лоджий Ватикана.

Джован Франческо Рустичи (1474—1554) пытался передать с помощью неровной, шероховатой поверхности камня внешние приемы воздушной перспективы Леонардо.

Родство художественных вкусов приводило к попыткам использовать в скульптуре приемы, свойственные живописи. Весьма показательно, однако, что скульпторы стараются при этом подражать Рафаэлю и его школе. Лоренцетто (1490—1541) относится к прямым последователям Рафаэля. Его пластические произведения часто основываются на рисунках этого мастера, как, например, статуя «Ионы» из Капеллы Киджи в церкви Санта-Мария дель Пополо. Вполне понятно, что разговоры о родстве или противоположности живописи со скульптурой, столь частые в те времена, не были простыми академическими диспутами, а отвечали потребности искусства в унификации и синтезе, в единстве образных решений. Мастером, наиболее глубоко ощутившим эту потребность, стал Якопо Татти, по прозвищу Сансовино (1486—1570). Выразительные качества его произведений признает и Вазари, который пишет о их «грациозности, изяществе, доходчивости». Сансовино учился вначале у Контуччи, а примерно с 1506 года посещал в Риме мастерские Браманте и Рафаэля. Следуя их советам, он непосредственно обращается к антично-

сти: копирует «Лаокоона», найденного в то время почти неповрежденным, словно заново рожденным из земли. Его «Вакх» отражает представления художника об античности, весьма отличные (и, может быть, полемически заостренные) от представлений Микеланджело: античная *красота,* преображенная почти в неоклассическом, «литературном» духе, должна ожить перед современниками, вновь впитать в себя воздух и свет окружающего мира. Поэтому «Вакх» Сансовино — это не археологическая реконструкция, подобная той, которую пытался дать Браманте в Темпьетто в Сан-Пьетро ин Монторио: Сансовино следует классическому «типу», но *красота* его воспринимается как чисто визуальное свойство сгармонизированных частей тела, залитых светом или погруженных в тень.

После 1520 г. влияние Микеланджело на Сансовино становится более поверхностным и уже недолгим. Это, видимо, соответствовало интересам художника, стремившегося установить равенство или сопоставимость живописных и пластических ценностей. Новые горизонты открылись перед ним на этом пути, когда он после 1527 года познакомился с живописью Тициана в Венеции.

Архитектура

Вопрос о языковой выразительности, или коммуникативности, встает также и перед архитектурой. Его постановке способствуют особые общественные и политические условия того времени. Рост населения, социальное расслоение общества, приток иностранцев требуют определенной экономии в использовании земельных участков и площади, отводимой для строительства дорог. Интерес к монументальному строительству рождает проблемы, связанные с созданием архитектурных ансамблей, упорядочением градостроительства и реставрации. Формирование определенных «типов» дворцов и жилых домов вызвано, очевидно, необходимостью реализации больших градостроительных программ. Античность не может больше играть роль образца для значительных по размерам сооружений. Распространение гуманистической культуры ведет к утверждению в архитектуре более демократических вкусов. Мы имеем дело уже не с крупными структурными формами, а с более дробными, морфологическими элементами, обогащенными новыми находками, и даже стилизацией под античность. Архитектурные трактаты, число которых увеличивается во второй половине века (хотя материалы для них накапливаются уже ранее), будут отвечать как раз потребности «типового» строительства, которое легко осуществимо и может быть повторено в разных местах. Естественно, однако, что чем больше распространяется типология классических или подражающих классическому искусству форм, тем больше увеличивается возможность различных их комбинаций: внешней строгости установленных правил фактически соответствует все возрастающая свобода планировки, распределения частей и художественного оформления.

Бальдассаре Перуцци (Сиена, 1481—1536), занимавшийся также живописью, получил в 1509 г. заказ на строительство виллы Фарнезина для Агостино Киджи, одного из самых богатых и образованных сиенских банкиров. Это небольшой, П-образный в плане дворец, расположенный в парке между Яникульским холмом и Тибром. Его садовый фасад

обрамлен, таким образом, двумя выступами, а аркады лоджии, расписанной внутри Рафаэлем и художниками его школы, образуют галерею в нижнем этаже. Органически включенное в зелень парка, это здание воспринимается как совокупность гладких поверхностей, по-разному освещенных падающим на них светом. Переходным элементом от них к интенсивно окрашенному голубому небу служит высокий декоративный фриз, которым завершается это здание. Тонкий орнамент фриза создает ощущение нежного цветового перехода. Столь же тонко Перуцци учитывает окружающее здание пространство при создании Палаццо Массимо (1532—1536): он искривляет линию фасада палаццо в соответствии с общей структурой улицы. Перуцци дозирует светотень с помощью швов между блоками руста, так что все здание выглядит как освещенная солнцем масса, контрастирующая с темным проемом колонного портика входа.

Перуцци построил или спроектировал еще несколько небольших дворцов в Риме. Он, несомненно, был первым архитектором, который отнесся к столице как к современному городу, а не как к хранилищу древних руин и реликвий. Он считал, что город должен состоять не только из памятников, но и из домов, площадей и улиц. Как явствует из его рисунков, он представлял себе улицу как самостоятельную архитектурную единицу, противопоставляемую зданию как замкнутому блоку. По его представлению, улица — это свободное открытое пространство, ограниченное по сторонам фасадами домов. Фасады и торцы своих зданий он приводил в соответствие с теми площадями, на которые они выходят, будь то уличный перекресток или небольшая площадь. Согласно Перуцци, архитектура подобна сценической площадке. Вот почему он внимательно изучает античный театр, в особенности комедию. Для придания своеобразия тому или иному уголку города достаточно найти одну интересную деталь или какой-нибудь декоративный мотив. От Перуцци ведет начало камерная архитектура, которую можно назвать «харáктерной», ибо она направлена на поиски одной счастливо найденной детали или какой-либо примечательной особенности здания. Он принимает во внимание разные аспекты города как среды обитания людей. Его наброски и планы — это настоящий кладезь новых идей. Зодчий задумывается над строительством разнообразных в плане и по форме церквей, кампанил, городских ворот, вилл, крепостей и бастионов. Он намеревался написать большой трактат по архитектуре. На основе собранных им материалов позднее был составлен незавершенный трактат, состоящий из семи книг, составителем которого стал Себастьяно Серлио. Хотя в нем и ведется речь о древнеримских и современных памятниках, но главное внимание уделяется типологии строительства дворцов в соответствии с социальной принадлежностью заказчиков. Даже элементы классической архитектуры трактуются им в психологическом плане (твердый, простой, чистый, нежный, мягкий, слабый, хрупкий, деликатный, жесткий и так далее). Иными словами, он видит в них нечто такое, что сказывается на настроении тех, кому «служит» архитектура и на кого она оказывает свое воздействие. Архитектура у него становится разговорной, красочной, выразительной речью, как живопись у учеников Рафаэля. Умение Перуцци приспосабливаться к окружающей среде или давать ей свое толкование таково, что для готического собора Сан-Петронио в Болонье

он проектирует (это он-то, самый большой знаток античности своего времени!) готический фасад. Это была, конечно, ошибка, но весьма показательная. А что он делает для собора святого Петра? Он берет крестообразный план Браманте и между лучами креста помещает еще четыре крестообразных элемента, подразделяя их в свою очередь на новые крестообразные формы: разбитое на столь многочисленные фрагменты пространство превратилось бы в сплошное волнообразное чередование больших и малых изгибов, обрамленных пилястрами. Иными словами, это было бы последовательное развитие пространственных планов, отличающихся друг от друга своим особым характером.

Прихотливый дух Лоджий Ватикана переходит и в архитектуру Джулио Романо. Можно было бы сказать, что отныне изучение античности направлено на поиски *отклонений* от классических *правил.* В действительности же просто стали замечать, что классических правил не существует и что даже Витрувий часто впадает в противоречия с конкретными историческими памятниками архитектуры. Последняя является, таким образом, не каноном, а практикой, в отношении которой не стоит выдумывать ничего нового, что являлось бы отклонением от абстрактных правил или просто капризом. Джулио Романо задумывает
31 Палаццо дель Те в Мантуе как невысокое здание с живописными стенами, хорошо гармонирующими с пространством садов. В обширные дворы выходят открытые лоджии и свободно стоящая экседра, играющие роль экрана, пропускающего через себя свет и воздух.

Происходил сложный и неоднозначный переход, при котором возобладали практические интересы и функциональность над внешней декоративностью. Антонио да Сангалло Старший (1463—1534) был в основном военным архитектором и проявил себя главным образом в технической, практической области. Не следует, однако, забывать, что на протяжении всего чинквеченто укрепление городов составляло все еще главную задачу градостроительства: оборонительные сооружения образуют не только внешний облик, но и определяют внутреннюю структуру города. Пояс укреплений соотносится с городом, как доспехи с телом воина: они повторяют его форму и служат главной защитой его жизни. С ними связан ряд практических обстоятельств, прежде всего необходимость ясного понимания и толкового использования особенностей окружающей местности, ее топографии. Строительство оборонительных сооружений связано, наконец, с использованием массивных форм (бастионов, фортов и куртин) в открытом пространстве. Их форма неизбежно сказывается на внутренней структуре города — направлении улиц, ведущих к городским воротам, характере наиболее важных зданий, имеющих религиозное или историческое значение в жизни городской общины, осуществляющей фортификационные работы для своей защиты. Антонио да Сангалло Старший много работал в Монтепульчано, и его постройки наложили отпечаток на облик города. Будучи флорентийцем, он во многом связан с традицией Брунеллески, однако линейно-плоскостная структура творений последнего превращается у него в замкнутые тяжелые объемы с отчетливо выраженными членениями, рустиковыми основаниями, выступающими карнизами и т. п. Такие палаццо предназначались для провинциальной знати, менее утонченной и образованной, чем во Флоренции, раздираемой к тому же междуусобной борьбой, заставив-

шей еще двумя столетиями ранее превратить гражданские жилища в укрепленные крепости. Двойственная природа домов-крепостей и современных палаццо легко просматривается в хмурых фасадах, грубо отесанных цоколях, небольших окнах.

Церковь Мадонна ди Сан-Бьяджо близ Монтепульчано, начатая 32
в 1518 г., отражает сближение флорентийской традиции с монументализмом Браманте. Как и в проекте собора святого Петра, она крестообразна в плане и имеет колокольни по сторонам фасада, но завершения крыльев креста, кроме того, что с апсидой, плоски и обрамлены пилястрами, а сама апсида лишена сомкнутого полусвода, соединяющего ее с куполом. Так что в целом архитектура церкви представляет собой совокупность не цилиндрических, а кубических объемов; пилястры барабана превращают его мощный цилиндр почти в многоугольник. Сангалло приспосабливает величественные классические формы Браманте к тосканскому вкусу, придавая им линейно-объемное звучание.

Антонио да Сангалло Младший (1483—1546), племянник Антонио да Сангалло Старшего, работал в Риме с 1503 г. Он тоже специалист по оборонительным сооружениям и склонен поэтому отдавать предпочтение практическим и техническим решениям. Но и с формальной точки зрения его произведения с самого начала отличаются ясностью. В церкви Санта-Мария ди Лорето в Риме (начата в 1507 г.) он решает ту же проблему, которой займется десять лет спустя Антонио Старший при строительстве церкви Сан-Бьяджо. Как раз тогда Браманте разрабатывал проект церкви Санта-Мария делла Консолационе в Тоди в виде греческого креста с большими выступающими апсидами по его сторонам, непосредственно подчиненными куполу. Это здание было, таким образом, задумано как совокупность мощных криволинейных поверхностей. Антонио Младший, напротив, мыслит церковь Санта-Мария ди Лорето как куб, с вписанным в него восьмигранным высоким барабаном (купол был построен позднее Якопо дель Дука). Барабан, таким образом, довлеет над кубическим объемом здания и является доминантой в его пластическом решении. Когда позднее Антонио да Сангалло Младший предложил изменить проект собора святого Петра Рафаэля, то он исходил из необходимости усилить объемно-пластическое единство собора путем сокращения нефа, расширения полукружий, завершающих трансепт, усиления роли опорной части купола. Он не остается равнодушным к планиметрической новизне виллы Фарнезина Перуцци и использует ее в небольшом Палаццо Ле Руа. Он сохраняет блокообразность первого яруса и делает глубокую лоджию на втором между двумя боковыми крыльями, благодаря чему усиливается их объемно-пластическое звучание.

Сангалло Младший находился на службе у Фарнезе, наиболее замкнутого и реакционного клана римских патрициев. Для них он строит укрепления, церкви, дворцы. Для кардинала Алессандро он разработал еще в 1517 г. проект палаццо в Риме, но полностью его пересмотрел, когда в 1534 г. тот стал папой Павлом III. Он задумал палаццо как крепость, превращенную в дворец; огромный квадратный блок здания с этажами, резко прочерченными горизонталями карнизов, и мощным завершающим карнизом. Своей высотой и протяженностью этот дворец должен был подавлять остальные дома, нарушая привычный облик

города. Еще не прошло и двадцати лет с тех пор, как Перуцци построил виллу Фарнезина для Агостино Киджи, богатого и образованнейшего банкира, любителя изысканной и утонченной, не бьющей в глаза роскоши. Банкиру хотелось иметь приятный дом, полный воздуха и света, открытый для зелени сада. Своих друзей он хотел услаждать тонкими интеллектуальными радостями — фресками Рафаэля, Перуцци, Содомы, Себастьяно дель Пьомбо, лепниной и редкостной мраморной облицовкой. Палаццо Фарнезе является противоположностью виллы Фарнезина и знаменует собой начало гнетущего упадка римского общества, страдающего от кастовых предрассудков и высокомерия богатых аристократических семейств. Монументальность Палаццо Фарнезе не отражает более идейно-исторических ценностей: с превращением авторитета во власть *прекрасное* становится *показным*, торжественное — высокомерным, напрасно рядящимся в одежды суровости. Не случайно Палаццо Фарнезе будет принят за образец королевского дворца в XVII — XVIII вв., то есть в эпоху торжества абсолютной монархии.

Микеланджело взялся завершить фасад палаццо Фарнезе. Он питал глубокую неприязнь к Сангалло и его «секте», и не по идейным причинам: то, что не нравилось Микеланджело в Сангалло, заключалось не в разности идеалов, а в их отсутствии у последнего. Архитектура Сангалло была лишена самостоятельного идейного содержания, не выражала мыслей и мучительных исканий художника и ограничивалась лишь тем, чего от нее требовал заказчик. Напротив, искусство Микеланджело — будь то живопись, скульптура или архитектура — лишено *показной* стороны и *выражает* лишь то, что волнует художника. Это начало того спора между архитектором-художником и архитектором-строителем, который продолжится вплоть до XIX века и который здесь, в самом его начале, выступает не в виде противопоставления между техникой и искусством, а как противоположность между практической и идейной сторонами архитектуры.

Венеция: раннее творчество Джорджоне и Тициана

Лодовико Дольче, опубликовавший в 1557 г. в Венеции «Диалог о живописи», считает пройденным этапом произведения Джованни Беллини, смешными и претенциозными — произведения Джентиле. Он превозносит Джорджоне и Тициана, считая, что они, пожалуй, выше Рафаэля и Микеланджело, и пренебрегает античностью. Поскольку отношение к античности — это отношение к истории, то очевидно, что история или оценка настоящего перед лицом прошлого понимается в Венеции совсем в ином ключе, чем в Риме или Флоренции. Это понятно — ведь Венеция не переживала, подобно Флоренции, драму завоевания политических свобод, которая приковала в начале XVI в. внимание к гражданским идеалам гуманистов; она не стремилась, подобно Риму, закрепить античностью вселенский авторитет церкви. Ее политика была направлена на расширение и защиту морской и сухопутной торговли. Венеции присуща широта мысли и конкретность мироощущения. Основоположник нового художественного мышления североитальянского гуманизма — Мантенья — отождествлял природу и историю, исходя из логической связи между причиной и следствием. Джованни Беллини рассматривал их в единстве

сквозь призму христианской мифологии, но уже Карпаччо свел историю к легенде, рассказу, чтобы подчеркнуть важность сиюминутного, видимого глазу момента.

Независимо от того, сближаются или накладываются друг на друга эти два понятия, в венецианском искусстве XV в. сохраняется водораздел между природой, с одной стороны, и историей, с другой. Великий вклад Венеции в мировоззрение XVI в. состоит как раз в преодолении этого различия, то есть представления о раздельном существовании природы и истории, в интуитивном открытии и закреплении абсолютной, неотъемлемой значимости *существования* как полной реализации природы и истории. Общее направление в решении этой проблемы одинаково как во Флоренции, так и в Риме, но для Леонардо, Микеланджело и Рафаэля понятие жизни тесно связано с проблемой ее происхождения и конечной цели. Для Венеции жизнь — это переживаемый человеком опыт: как бы ни были глубоки конечные цели жизненного опыта, главное состоит в том, чтобы уяснить, в чем же он практически заключается.

Речь идет не о том, чтобы *заведомо* избавиться от всех принципов и любого опыта прошлого и отдаться непосредственному воздействию чувств; вопрос о незамутненном чувственном опыте возникает значительно позже, с возникновением эмпирической философии. Человек, чей жизненный опыт хотят понять художники,— это «исторически» сложившийся человек, являющийся продуктом гуманистической культуры. Когда Джорджоне хочет выразить в художественной форме свое понимание смысла жизни, он помещает в природу не какое-то наивное, неразумное существо, не младенца, впервые столкнувшегося с реальностью, а трех философов, представляющих в свою очередь три различных эпохи в развитии человеческой мысли. Но они изображены среди природы, и предметом их размышлений является не природа сама по себе, а тот опыт, который вытекает из соприкосновения человека с природой, из его жизненной связи с окружающим миром. Связь эта не является чем-то высшим по отношению к природе и человеку, чем-то напоминающим «железную» причинность, как у Мантеньи, или классическую христианскую мифологию, как у Джованни Беллини. Напротив, это внутренняя, органическая связь, и не только между окружающим миром и человеком, но и между природой и цивилизацией. Джорджоне, прокладывающий новый путь в венецианской живописи, приходит к пониманию природы через культуру: чем глубже последняя, тем острей и полней ощущает человек смысл жизни. Древняя культура, помогающая уяснить смысл жизни,— это не логические построения грамматиков и филологов, а поэзия, особенно поэзия Вергилия и Лукреция, то есть поэзия, интуитивно и непосредственно проникающая в глубины истины и противоположная логике как дедукции, основанной на абстрактных принципах.

Джорджоне родился около 1478 г. в Кастельфранко-Венето и умер в молодом возрасте в 1510 г. в Венеции. Сохранилось мало сведений о его жизни и творчестве. Мы можем с уверенностью сказать, что он учился у Джованни Беллини, но это не было единственным источником его профессионального мастерства, полученного не только в процессе обычного обучения ремеслу. Писатели того времени пишут о нем как о

человеке разносторонних знаний, любителе музыки и поэзии, художнике с изысканными манерами.

Первой несомненно ему принадлежащей вещью считается «Мадонна на троне со святыми Франциском и Либералием» из собора в Кастельфранко, почти наверняка написанная в 1505 г., последней — росписи фасада здания склада Фондако деи Тедески 1508 г. (в это время рядом с ним работает уже его великий ученик — Тициан). Раннее творчество Джорджоне, предшествующее созданию «Мадонны на троне», не вполне еще определено: его следы следует искать среди самых ранних произведений XVI в., в которых традиции Дж. Беллини, В. Карпаччо и Антонелло да Мессины сочетаются с необыкновенной восприимчивостью к свету и цвету. Не уточнена деятельность Джорджоне и после 1508 г. Стоит поэтому присмотреться к произведениям, которые приписывались как самому Джорджоне, так и Тициану, Себастьяно дель Пьомбо и Пальме Веккьо. Эти произведения были вызваны к жизни тем движением, которое возглавил Джорджоне и которое на рубеже 1510 г. вовлекает в свою орбиту всю талантливую молодежь и очаровывает даже такого зрелого, знаменитого мастера, как Джованни Беллини.

Ясно, что Джорджоне вызвал радикальный переворот в развитии венецианской живописи и что этот поворот совпал не с застоем, а с ее высоким расцветом. Этот переворот, если говорить точнее, произошел в искусстве самого Джорджоне, вначале не намного отличавшимся от линии, намеченной Беллини и Карпаччо. В жизнеописании Тициана Вазари отмечает 1507 г. стилистические изменения в искусстве Джорджоне. Чем и почему они вызваны?

Вазари приписывает нововведения Джорджоне технической стороне дела: в 1507 г. художник, по его словам, начал писать непосредственно с натуры, изображая предметы при помощи «цвета и пятен резкого или мягкого тона, так, как он это видел в природе, не пользуясь предварительным рисунком». Дольче также подтверждает, что в отличие от Джованни Беллини Джорджоне накладывал краски без предварительной прорисовки фигур и наложения теней. Джорджоне, таким образом, соединяет воедино оба процесса создания картины: замысел и его исполнение. Живопись для него — это непосредственный процесс творчества, лишенный заранее продуманного плана. Новый метод не является, однако, показателем полной спонтанности: Джорджоне тщательно продумывает темы своих картин, наполняя их библейским, историческим, литературным содержанием. В основе его вдохновения лежит как раз образность как продукт всей предыдущей культуры. Лишь только тогда, когда художник заканчивает вынашивание образа, он, по словам Вазари, может обратиться к натуре и «писать прямо краской». Сокровенный смысл некоторых сюжетов Джорджоне выявлен современным искусствознанием, но он ускользал, как отмечает Вазари, даже от современников художника. Тем не менее высочайшее качество живописи Джорджоне признавалось даже тогда, когда недопонималось ее содержание. Это означает, что цель искусства Джорджоне состояла не в выявлении сложных сюжетных ходов и не в доведении их до сознания зрителя, а в самом внутреннем процессе, с помощью которого художник оказывался в состоянии «изображать на память все природные вещи» (Вазари), то есть по-новому подходил к передаче реальной действительности.

То, что Джорджоне ощущал потребность во вдохновении, основанном на культурном или идейном багаже прошлого, несомненно, являлось признаком его платонических настроений, хотя и проявлявшихся в русле той аристотелевской культуры, которая была свойственна Падуанской школе. Неясные устремления в духе неоплатоновских идей, которые уже циркулировали в венецианской культуре и нашли отражение в язычески-христианском мифологизме Джованни Беллини, находили у Джорджоне вполне конкретное воплощение благодаря чисто внешнему воздействию. В Азоло художник вполне мог встретиться с Бембо, который именно в 1506 г. опубликовал в Венеции свои «Азоланские беседы», созданные под влиянием сочинений Платона. Анализ «Мадонны» из Кастельфранко, написанной, несомненно, до изменения стиля Джорджоне, с тематической точки зрения не вызывает особых вопросов. Но если ее сопоставить с традиционной иконографией, то мы обнаружим поразительные нововведения: вместо привычного архитектурного мотива — ниши апсиды — художник изобразил далекий пейзаж и всего двух святых. Согласно иконографической традиции, Мадонна на троне в окружении святых представляла собой «литургический» образ и обычно изображалась на фоне архитектуры, которая символически обозначала церковь. Отказавшись от архитектуры, Джорджоне поместил «литургический», или идеальный, образ среди природы. Его разрыв с традицией был слишком смел, и поэтому он должен был осуществляться постепенно. Природа не может быть просто воспроизведенным с натуры пейзажем: сакральный образ требовал изображения идеального пространства, несовместимого с реальным пейзажным мотивом. Необходимо было добиться пространственного единства, объединив пространство «естественное» и «идеальное». Джорджоне подчиняет композицию фигурной группы трехугольной схеме, благодаря чему создает геометрическое, перспективное единство пространства, построенного по принципу перспективного чередования параллельных планов. Он строго придерживается этого принципа, начиная с плит пола и ступенек, за которыми следуют параллельные плоскости украшенного гербом саркофага, декоративных натянутых драпировок пьедестала, подлокотников и спинки трона. Роль природного фактора великолепно играет цвет. Перспективные плоскости являются, таким образом, цветовыми: благодаря разнице в световой насыщенности они служат как бы мерилом отдаленности или приближенности предметов и фигур к зрителю. Так, в фигуре Мадонны ее платье — зеленого цвета, а мантия — красного. Между этими двумя цветами устанавливается определенное тональное соотношение, основанное на разнице в их реакции на свет. Пейзаж также построен на параллельном чередовании рощ, холмов и гор, а его линии повторяют линию горизонта, как и горизонтальная линия парапета, пересекающего картину. Его высокая темно-красная стенка служит фоном для двух святых, а возвышающийся над ним трон как бы сливается со свободным пространством пейзажа, словно указывая на то, что только Мадонна с младенцем как божественные фигуры существуют в гармонической связи с природой. Погружение этих фигур в естественное пространство происходит с некоторыми отступлениями от перспективы, что часто приписывают «неопытности» Джорджоне. Так, если ступени трона рассматриваются сверху, то его подлокотники — снизу. Есть нарушения и в пропорциях: грудь и голова Мадонны даны

мельче, чем широкие складки мантии на ее коленях, но именно эта разница в масштабных соотношениях *внутри* фигуры способствует ее погружению в естественный свет и пространство, что усиливается благодаря отражающей способности красной мантии. Если мы вновь обратимся к вопросу о традиционности сакрального образа Мадонны со святыми, то легко убедимся, что Джорджоне в целом его сохранил, хотя и значительно упростил, оставив лишь двух святых и отказавшись от всякой риторики и нарочитости. Он свел его, таким образом, к *идее*, которая как таковая не нуждается в акцентировании ее сущности и подается как абсолютная *данность*. В самом деле, мы имеем здесь дело с безусловным, но многозначительным *присутствием* фигур в пространстве. В противовес концепциям Леонардо (нет заведомо истинных идей, а лишь практический опыт), Микеланджело (важен не опыт, а идея) и Рафаэля (синтез идеи и опыта), Джорджоне выдвигает тезис о жизненной, более того, тождественной самой жизни связи между идеей и опытом.

Тональное построение пространства на основе соотношения между различными цветовыми плоскостями было достигнуто Джорджоне еще до его технических нововведений, благодаря использованию венецианской традиции. Изменение техники и переход к новым темам или сюжетам произойдут позднее и будут вызваны потребностью в том, чтобы вдохновение или внутренний замысел не ограничивались бы простым построением пространственных соотношений, как в «Мадонне на троне», а служили бы подготовкой к встрече с природной реальностью, в том плане, который позволяет, не навязываясь, а чисто визуально, то есть с помощью цветовых пятен, почувствовать все ее глубокое значение. О такой роли естественного окружения человека художник много размышлял. Он пришел к выводу, что если картина будет носить декларативный характер, то она станет простой иллюстрацией каких-то положений; его же цель состояла в том, чтобы выразить интуитивное представление о глубине образа природы, то есть дать почувствовать, какая совокупность древнего и разнообразного опыта таится за зрительно воспринимаемой цветовой оболочкой мироздания. Именно это он хотел
34 выразить в «Трех философах», которых можно считать манифестом его поэтики. Образы трех философов представляют собой аллегорию трех различных этапов развития человеческой мысли, трех различных мировоззрений и, быть может, также трех различных возрастов человека, как бы фазы развития его опыта, и, возможно, изображают евангельских волхвов. Во всяком случае, это три мудреца различного возраста и разной культуры, одинаково созерцающих природу и размышляющих о ее феноменологической сущности.

Картина, написанная в новой, «современной» манере «без подго-
35 товительного рисунка» — это, несомненно, «Гроза». Об этом свидетельствует рентгенографический анализ, показавший, что художник менял композицию картины в процессе ее исполнения. Это говорит о том, что отсутствие рисунка было не только отказом от подготовительной работы, но и желанием художника сохранить свободу в процессе осуществления своего замысла. Вдохновение — это живой источник, и его нельзя перекрывать при переходе от замысла к исполнению. Хотя и по-иному, но на этот раз Джорджоне согласен с Леонардо и Микеланджело, которые

также исключали строгую поэтапность творческого процесса. Разница состояла лишь в том, что оба тосканца включали замысел в исполнение, верней, в рисунок, в то время как Джорджоне растворяет замысел в самой живописи. Это вело к отказу от ремесленного подхода к живописи, вело к *творчеству в процессе созидания*, наложения каждого мазка, каждого нового тона или цветового оттенка. Приглушая теплый цвет с помощью холодного, усиливая яркость тонов или, наоборот, их ослабляя, художник создает целое, которое должно быть настолько взаимосвязано, что, например, красный цвет уравновешивается зеленым, несмотря на то, что они находятся в противоположных частях картины. И только тогда, когда художественная ткань достигла совершенного единства, почти синхронности звучания всех нот, и в то же время стала ощутима вся глубина пространства и времени, таящегося в единстве всего образного строя картины, *опыт* познания действительности может считаться завершенным. Пространство «Грозы» не менее глубоко, чем перспектива у Рафаэля, но его развитие не поставлено в зависимость от изображенной в ней «истории», а дано во всей своей полноте и одномоментности. Таким мгновением является здесь вспышка молнии, предшествующая грозе, и, хотя картина написана на библейскую и философскую *тему* (как это доказал М. Кальвези), ее *лейтмотивом* остается природа, словно застывшая в ожидании «крещения» дождем. Фигуры не взаимодействуют друг с другом и не ведут диалога. Время и место, а также ожидание небесного явления связали их более глубокими отношениями и совместным переживанием. Без этих двух фигур пейзаж потускнел бы, утратил свое значение, превратившись в простую ведуту, ибо природа раскрывает свои тайны лишь в процессе накопления опыта и его истолкования человеком. Именно эта глубокая, жизненная, иррациональная связь между *природой* и *человечеством* и составляет поэтику Джорджоне, поэтику, находящую свое историческое обоснование в природном пантеизме Лукреция. Античность присутствует в подтексте картины, но о ней не говорится прямо. Вот почему Джорджоне никогда открыто не обращался к античности, как, например, Мантенья, который не скрывал источник своего вдохновения. Гуманизм для Джорджоне — это уже не груз эрудиции, подражание античности или состязание с ней, а условие, благодаря которому человеческое сознание, насыщенное античным опытом, способно, ощущая полноту своего опыта, обратиться к реальности.

Тициан Вечеллио родился около 1490 г. в Пьеве-ди-Кадоре и умер в Венеции в 1576 г. Заурядная история ученика, превзошедшего своего учителя, не является на этот раз общим местом, повторяемым его биографами. Джорджонизм в значительной мере обязан своим успехом энтузиазму Тициана. Вместе с тем сила его искусства, непосредственное воздействие на окружающую среду таковы, что от меланхолической созерцательности последователей Джорджоне мало что остается. Мы видим Тициана вместе с Джорджоне уже в 1508 г. исполняющими росписи с обнаженными фигурами в складе Фондако-деи-Тедески, но гравюры, подтверждающие участие Тициана в работе над утраченными фресками, показывают, что молодой художник так строит свою композицию, чтобы максимально выявить контраст между светом и тенью.

Темпераментность Тициана (в отличие от созерцательности его учителя) бросается в глаза в «Чудесах святого Антония» (1511) в Скуоле этого святого в Падуе. Сцена с ревнивым мужем представляет собой поразительный по своей силе моментальный снимок. Кричащая женщина повалена на землю, муж, схвативший ее за волосы, угрожает ей кинжалом. Ничто не говорит о том, что женщина невинна и что благодаря вмешательству святого все кончится благополучно. Сцена с мужем, приносящим благодарность святому Антонию, слишком отдалена, чтобы смягчить впечатление от насилия, творимого на переднем плане. Эта сцена выглядит скорее эпилогом или нравоучением, а не возвышающим душу моментом. Перед нами грубое нападение на женщину, и длится оно всего один миг. Образ этот может запасть в душу, но не побудить к поиску его причин и следствий. В основе его — глубоко эмоциональное состояние. Истолковать жесты и выражения лиц не хватает времени, зато сразу же поражает насыщенность цветовых тонов смятого платья женщины и пестрых полос на одежде мужчины. Посреди этой вспышки цвета — прочерк, заостряющий внимание на воздетой вверх руке женщины и неумолимо карающем кинжале мужа. Это не повествовательный образ, а визуально воспринимаемый эмоциональный всплеск, находящий отзвук в душе у зрителя и задевающий его за живое. В этом состоит первое открытие Тициана: воспринимаемые глазом эмоциональные состояния вызывают соответствующий нравственный отзвук. У Джорджоне все слито воедино, у Тициана — все разделено и контрастирует друг с другом. «Любовь земная и небесная» (название это дано в XVII в.; гораздо лучше более раннее истолкование — красота «украшенная» и «неукрашенная») написана еще в герметическом ключе, в духе Джорджоне: две женские фигуры олицетворяют собой мифологическую загадочность места и времени. Но при кажущейся гармонии все построено на игре контрастов. В сюжете это контраст между скромностью одетой женщины и прекрасной наготой ее соседки, между фигурами и пейзажем, между миром человека и миром природы, между саркофагом — этим образом смерти — и его превращением в источник — образ жизни, в композиции это контраст между вертикальными фигурами и горизонтальными линиями саркофага и пейзажа. В цветовой гамме — контрасты между серым с металлическим отливом цветом одежды одетой женщины и пламенно-красным цветом развевающейся драпировки у женщины обнаженной, между коричневато-зеленым пейзажем и красноватым закатным небом. Связи между тематическими и цветовыми координатами, составлявшими у Джорджоне единый сплав, устанавливаются у Тициана на расстоянии, благодаря неожиданным сильным всплескам.

36

Тициан знал, какого успеха добилась монументальная живопись в Риме: своим «Вознесением Марии», так называемой «Ассунтой» из церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари (1518), он как бы хотел показать, что живописная структура картины вовсе необязательно должна быть связана с интимным, в духе Джорджоне, настроем и что нет таких явлений, будь то даже неземное видение, которые не могли бы быть восприняты через мгновенное зрительное впечатление. В те же годы Рафаэль трудился над величайшим творением своей жизни — «Преображением», архитектурной постройкой, состоящей из фигур, из

37

которых каждая была расположена на соответствующем своей роли этаже: внизу и ближе к зрителю — исцеленный одержимый, затем с переходом от следствия к причине — потрясенные свидетели чуда и, наконец, наверху — озаренный светом Христос. В соответствии с этой иерархической лестницей свет от земного измерения, где он вступает в контраст с тенью, переходит к небесному измерению в виде расходящихся во все стороны лучей. Перед нами чудо со всеми вытекающими из него последствиями: образ взывает непосредственно к рассудку. Тициан тоже строит сложную конструкцию, но обходится без «этажей»: он просто констатирует и заставляет нас поверить в реальность происходящего чуда. Небесное пространство — это мощный поток лучистого золотисто-желтого света, который с силой врывается сверху и, коснувшись земли, смешивается с водяными испарениями и закатным маревом. Из моря света возникает Предвечный, который словно парит над всеми. Мадонна поднимается на облаках в окружении путти — единственной движущей силы ее воспарения в небеса. Складки ее одеяния расположены так, будто она вращается вокруг себя, а надутый ветром плащ выглядит настоящим парусом. Облака с путти обладают физической реальностью: они задерживают свет, отбрасывая тень на землю. Апостолы, стоящие ближе к зрителю, выступают из тени благодаря косо падающему свету, выхватывающему яркие пятна их одеяний. Более высокие фигуры выделяются на фоне полыхающего неба поднятыми головами и воздетыми руками. Перед нами не небесное видение, выраженное как природное явление, глаза не следуют предписаниям рассудка, а разом схватывают образ в его историческом, мифологическом или религиозном значении.

В области техники, играющей основную роль в такой художественной манере, как венецианская, Тициан развивает художественную реформу, произведенную Джорджоне, для которого свойственна медлительность, неторопливое следование собственной мысли, и в то же время радикально меняет ее смысл. Техника Джорджоне — это фильтр, исключающий в чувстве все, что несет в себе непосредственность ощущения. Чтобы выразить через зрительный образ всю глубину своего замысла, Тициан нуждается, конечно, в определенной тональной структуре, выявляющей пространственные параметры, но ему нужна и быстрота кисти, позволяющая немедленно добиться желаемого эффекта. Художник отдает предпочтение большим полотнам, допускающим широкое и свободное наложение красок. В основе его картин обширные колористические пятна. И на этот первоначальный слой, сразу же по его высыхании, он накладывает более или менее плотные, но текучие мазки, смешанные с прозрачными и блестящими лаками, и заканчивает картину усилением наиболее ярких тонов и теней мазками, приобретающими почти корпусный характер. Пользуется он, разумеется, масляными красками, отличающимися наибольшей яркостью и позволяющими дозировать плотность наносимой на полотно краски, переходя от тончайшей прозрачной пленки к толстым кроющим слоям. В качестве основы бралось суровое полотно, натянутое на раму: для того чтобы выдержать энергичный напор жестких кистей, зачастую смешивавших краски непосредственно на поверхности картины или наносивших по ней сильные удары, требовалась достаточно крепкая и гибкая основа. Между различными этапами работы —

рисунком, подмалевком и живописью — не существовало, как при традиционной технике, перерыва. Набросок соответствовал общей эмоциональной подготовке, но сам по себе носил завершенный характер. Дальнейшая проработка служила усилению эмоциональной стороны произведения, способствовала превращению в глубокое чувство того, что вначале представлялось одним лишь зрительным впечатлением. Как мы увидим, отделка картины, накладывающаяся на исполнение наброска, вовсе не ведет к детальной проработке предметов, а служит лишь превращению эмоционального всплеска в настоящую взволнованность чувств, то есть переводу поверхностного возбуждения в глубинное состояние души. В более поздних тициановских вещах исчезает и зрительный эффект, полностью уступающий место приподнятости чувства: образ не только трогает за живое, но и проникает в душу.

Этим же объясняется и высочайшее качество тициановских рисунков. Художник много рисует, но его рисунки — это внутренняя подготовка, а не набросок для живописи. Рисунок для него — необходимость, первый отклик на действительность, но уже на этом первом этапе зрительное ощущение освобождается от любых побочных элементов, привносимых чувством. Свет и цвет передаются контрастом темных линий, наносимых более или менее широко и пастозно на бумагу, которая в свою очередь выступает и как слой нежной светоносной материи, а не просто как плоскость для проекции. Поэтому массы, контуры которых вырисовываются благодаря линиям, выступающим в качестве штриха или водораздела между светом и тенью, оказываются уже напоенными светом. Рисунок для Тициана — это первоначальный этап зарождения произведения искусства, это не эскиз, обреченный на утрату какой-либо эстетической ценности с переводом его в живопись. Рисунок для него сохраняет самодовлеющую ценность, хотя как один из моментов художественного опыта может быть развит или углублен в процессе дальнейшей работы.

В созданных между 1518 и 1523 гг. для герцога феррарского «Вакханалии» и «Вакхе и Ариадне» Тициан проясняет свое отношение к античности и к аллегорическому истолкованию мифа в духе Мантеньи. Противоположность его позиции явствует из сравнения с композициями Мантеньи для кабинета Изабеллы д'Эсте. Его фигуры отличаются жизненностью и ненадуманностью, они движутся, а не танцуют, окружающая их природа — это пейзаж, а не архитектурное построение из цветов и растений. Отношения между людьми и природой — это не отражение, как у Джорджоне, глубокого ощущения бытия, а прозрение их единства в зрительном ощущении. У Тициана все дается в виде светотеневых участков, составляющих единство живописной поверхности, которая выступает в качестве непрерывной, но не единообразной материи: меняются ее плотность и прозрачность; глубина пространства, не зависящая более от линий перспективы или уменьшения тех или иных величин, выражается в чувствительной к свету субстанции, в толщине или тонкости красочного слоя, в поглощающем или отражающем характере тонов, в различной реакции на свет облаков и листвы, человеческих тел и драпировок.

Круг Джорджоне и молодого Тициана

Среди живописцев, большей частью молодых, объединившихся вокруг Джорджоне и молодого Тициана и составивших широкий круг последователей первого, было немало более или менее выдающихся художников, охарактеризовать своеобразие которых затруднительно из-за их общего тяготения к новому течению. Успеху джорджонизма (более как моды, а не как проблемы) способствовал Якопо Пальма Старший, родившийся недалеко от Бергамо около 1480 г. и активно действовавший в Венеции вплоть до своей смерти (1528). Как живописец он сформировался в школе Альвизе Виварини. После знакомства с живописью Джорджоне и Тициана он смягчает резкость контуров своих фигур, делает более прозрачными тени, как бы погружает все цвета в золотистую среду. Из новой живописи он заимствует определенный *тип* женской красоты, выступающий в качестве специфически венецианского и отличающийся томностью и телесной пышностью. Главные свои усилия Пальма Старший направил на примирение новой художественной манеры с традиционной тематикой алтарных образов.

Уже Себастьяно дель Пьомбо отдавал себе отчет в том, что популяризация джорджоновской тематики связана с определенным риском, ибо она ведет к зарождению камерного идиллического и элегического «жанра», противоположного величественной живописи на историко-религиозные темы. Его позиция в этом смысле аналогична той, на которую встал Тициан в своих падуанских фресках. Себастьяно дель Пьомбо, видимо, понимает, что при желании вернуться к историческим изображениям необходимо обратиться к античности и, следовательно, установить связь с Римом. Как мы видели, он начал там работать с 1511 г. и после первого знакомства с фресками Рафаэля в Фарнезине перешел на сторону Микеланджело, решив для себя, таким образом, вопрос об интерпретации истории, так сказать, в «романтическом ключе».

Не следует думать, что преобразовательная деятельность Джорджоне не вызывала споров, и не только среди старых живописцев, связанных с кватрочентистскими традициями. С 1505 по 1507 г. в Венеции был Альбрехт Дюрер (Нюрнберг, 1471—1528), один из величайших представителей не только искусства, но и гуманистической немецкой культуры. Он приехал в Венецию (где уже побывал в 1494—1495 гг.) с твердым намерением усвоить классическую культуру, на основе которой можно было бы приступить к обновлению немецкой художественной традиции. Его культура носит гуманистический и платоновский характер и станет предпосылкой для превращения художника в пламенного последователя Лютера. Для Дюрера нет противоречия между убежденной религиозностью и преклонением перед классическим искусством, которое, в силу присущего ему формального идеализма, представляется художнику лучшим средством борьбы с иллюстративным натурализмом позднеготического немецкого искусства. Сведение же прекрасного к канону, пропорции, числовому выражению кажется ему лучшим способом спасения искусства от замутнения его мирскими или чувственными мотивами. Мир классическо-христианской мифологии, религиозный платонизм Джованни Беллини представляются ему наиболее подходящими для установления связи между итальянским рационализмом и северным

мистицизмом. Дюрер подчеркивает эту мысль в своих теоретических трудах, но ничего не говорит о Джорджоне, с которым наверняка был знаком. Он, видимо, не относился к нему с одобрением, поскольку Джорджоне выглядел в его глазах светским истолкователем платонизма; произведения же немецкого мастера венецианского периода являют собой противоположность концепции Джорджоне.

В Венеции у Дюрера появляются последователи, и не только в лице загадочного Якопо де Барбари, теоретика перспективы и уже в силу этого неспособного понять важность передачи пространства посредством тональных цветовых отношений у Джорджоне. Идейно ближе к немецкому живописцу оказался, по-видимому, в начале своей деятельности в Венеции Лоренцо Лотто (ок. 1480—1556). Он принципиально расходился с остальными венецианцами, но на то у него были свои веские причины. Как художник он сложился в кругу Альвизе Виварини, но не только этим объяснялось его намерение вернуться к той художественной проблеме, которую поставил Антонелло да Мессина в период своего краткого пребывания в Венеции. Но почему именно Антонелло? Лотто чувствует, что главное — это постичь взаимосвязь между частным и всеобщим: отношение между человеком и природой представляется ему особым случаем этой более широкой, всеобщей связи. В одном из своих произведений — «Святом Себастьяне» — Антонелло нашел определенное решение проблемы, установив абсолютное равенство формы и пространства, объема и света. Возможно, Лотто считает, что Джорджоне, связывая в единое хроматическое целое фигуры и природу, вновь запутывает или затуманивает то, что было уже найдено. Если сравнить алтарь «Святой Екатерины» Лотто в Тивароне (1507) с «Мадонной Кастельфранко» Джорджоне (оба эти произведения были написаны с небольшой разницей во времени), то сразу же бросается в глаза противоречие между ними. Лотто выделяет все, что убирал или смягчал Джорджоне: сакральный характер образа Мадонны, архитектуру, объемность фигур святых, залитых мощным потоком света, заполняющим пространство, ограниченное пилястрами и балками архитравов. Голова и грудь Мадонны Джорджоне кажутся небольшими по сравнению с тяжелыми складками хитона на ее коленях: это помогает лучше вписать фигуру в пространство пейзажа. У Лотто — все наоборот: голова и грудь Мадонны кажутся излишне большими по сравнению со складками ее одежд на коленях, фигура наклонена вперед и почти согнулась, чтобы уместиться в полосе света, заполняющего нишу. В соревновании с Джорджоне Лотто опирается на пример алтаря Антонелло из церкви Сан-Кассиано в Венеции: он не может допустить, чтобы Богоматерь была изображена в открытом пейзаже, а святые — без героического ореола или ораторских жестов, чтобы святость образа не была подчеркнута замкнутостью и декоративным богатством окружения. Религиозное рвение не позволяет Лотто согласиться с пантеизмом, поэтизацией природы и светским гуманизмом Джорджоне. Рисунок Лотто отличается жесткостью и определенностью контуров. Художник внимательно следит за тем, как отражается или поглощается свет в зависимости от рельефа освещенной им поверхности. Он и не помышляет о световоздушной среде или о цветовых способах передачи пространства. В портрете епископа Де Росси (1505) он также опирается на опыт Антонелло, противоположный

опыту Джорджоне, портреты которого отличаются таинственностью и обаянием благодаря свету, растворяющемуся в полутьме цвета, фона. Лотто намеренно применяет холодные, резкие, локальные цвета, согласуя их с помощью яркого света, пронизывающего и обтекающего формы без выхода в пространство, трехмерность которого передается с помощью геометрии мельчайших деталей — бородавки на щеке или пуговицы на рясе. Полемика между Лотто и Джорджоне оканчивается поражением Лотто, который в 1506 г. уезжает работать в провинцию, в Реканати, а в 1509 г. надолго покидает Тревизо и Венецию, откуда уехал и Дюрер в 1507 г.

Эмилия: Корреджо, Пармиджанино, Доссо

Превращению изобразительного искусства в изящное восхитительное повествование во многом способствует творчество Антонио Аллегри, прозванного Корреджо (ок. 1489—1534), живописца, который, действуя во взаимосвязи с основными течениями художественной культуры своего времени, использует их достижения, не проявляя, однако, никакого интереса к крупным проблемам познавательного или нравственного порядка. Как живописец он сложился в Эмилии, где господствовал религиозный сентиментализм Косты и Франчи, но подлинным источником его гораздо более последовательного художественного гуманизма была Мантуя, где создал свои поздние произведения Мантенья. В творчестве последнего его привлекает главным образом аллегорический мифологизм, неисчерпаемый репертуар образов, трудно поддающихся поверхностному истолкованию, то есть все то, что для Мантеньи представлялось античностью. Классика для Корреджо — это не просто исторический пример или традиция, а тема, допускающая большую свободу интерпретации. В этом ключе выполнены им фрески плафона в изысканных апартаментах образованной аббатисы монастыря Сан-Паоло в Парме (1519), где собирались не столько представители клира, сколько дамы высшего света. Корреджо превращает свод в зеленую беседку, шатер которой украшен гирляндами из фруктов. В основании плафон опоясан фризом с люнетами, в которых помещены монохромные изображения на мифологические темы. Мотив зеленой беседки ведет свое начало от Мантеньи, а возможно, и от Леонардо. В его основе — традиционная идея о связи природы и цивилизации. Аллегорическое значение изображенных фигур и их связь с классической тематикой нашли свое истолкование у Панофского, но они отражают лишь эрудицию автора, забавляющегося сопоставлением истины и ухищрения, природы и искусства. Здесь, как в увитой зеленью беседке, архитектура переходит в растительность, а живописная скульптура в люнетах оживает под воздействием серебристого света: это мотив, навеянный литературой, утверждающей, будто искусство способно создавать образы более жизненные, чем в самой жизни. Искусство, по замыслу Корреджо, должно услаждать глаз и разум, служить украшением для избранных. Античные темы — это скорее изысканный язык, поэтическая условность, доступная немногим. Говорящие об эрудиции автора заимствования из древних авторов служат намеком на лица и события светской хроники. Для художника это своего рода образец, помогающий создавать возвышенные и изящные творения.

Подобные поиски почти куртуазного изящества не идут далее плафона из монастыря Сан-Паоло: стоит Корреджо приняться за исполнение церковных заказов, как он сразу понимает необходимость говорить более простым и доходчивым языком. В росписях купола церкви Сан-Джованни Эванджелиста (1520—1523) очевидно обращение художника к Микеланджело в целях придания большей выразительности движению и большей силы светотеневым эффектам. Соединенные вместе фигуры, вовлеченные в круговой хоровод в основании купола, образуют устойчивый, но полный движения цоколь, от которого устремляются ввысь мягкие залитые светом облака. Необычный ракурс фигуры Христа, парящего в свободном пространстве купола, способствует усилению впечатления движения и перспективному сокращению расположенных ниже фигур, а его развевающиеся одежды подчеркивают светоносность облаков и неба.

Здесь мы имеем дело не с мгновенным визуальным эффектом, как у Тициана, а с длительным процессом эмоционального воздействия. Эмоция — это результат пробуждения чувств. То или иное раздражение вызывает у каждого из нас определенную реакцию или чувство, в результате которого мы приходим к тому психологическому состоянию, которое и стремился вызвать художник. Следствие несет в себе и выявляет причину: образ, воспринятый глазом, немедленно передается разуму, с тем чтобы вызвать соответствующую реакцию: восхищение, восторг при созерцании свершившегося чуда.

39 В «Вознесении Марии» — фреске, исполненной для купола Парм-
ского собора (1522—1530),— Корреджо повторяет композиционную схему предыдущей росписи, но усложняет ее, подобно инженеру, который, открыв принцип действия какого-либо механизма, стремится применить его в различных областях. Увеличив благодаря большим раковинам размер и устремленность вверх парусов купола, художник маскирует ребра восьмиугольного барабана умелым ракурсом крупных фигур, развевающиеся одежды которых создают впечатление убыстряющегося вращательного движения чередующихся рядов фигур и облаков. Поскольку воображаемый небосвод задуман как перспективное продолжение физического пространства собора, художнику приходится преобразовывать всю систему изображения движения фигур: доведенные до возможного предела ракурсы заставляют барахтаться, тонуть, выныривать или извиваться фигуры, словно пробирающиеся вплавь среди облаков. Он усиливает также светотень, разлитую в массе фигур, для придания им материальности, не слишком отличной от ватообразной и светоносной субстанции облаков. Движимый необходимостью придать большую опору всему этому живописному построению, скрывающему реальную архитектуру собора, он раздвигает его пределы до парусов, то есть до несущих элементов купола. В этой живописно-архитектурной композиции, состоящей из фигур и облаков, легко разглядеть метаморфозу природных мотивов плафона монастыря Сан-Паоло. Подобная замена архитектурного пространства пространством живописным и переход от пространства физического к пространству иллюзионистическому являются уже отправным пунктом барочной церковной плафонной живописи. Можно даже утверждать, что поэтика барокко, основанная на принципе воображаемого продолжения реального в идеальном, ведет свое начало от Корреджо.

Та же, но еще более утонченная техника иллюзионистического правдоподобия находит свое воплощение в меньших по размеру станковых полотнах на религиозную или мифологическую тему. Все они пронизаны стремлением показать *естественный* источник чувства, *естественное* развитие (с помощью воображения) подлинного в правдоподобном, реального в возможном. В купольных росписях Корреджо отказывается (учитывая необычность точки зрения) от канонического изображения святых образов и от построения фигур в соответствии с законами пропорций. В произведениях станковой живописи, передающих зрителям те или иные эмоции, фигуры даны в непривычных ракурсах и действиях, выходящих за рамки обычных; они словно движимы перемежающимися волнами возбуждения или аффекта. Основное число картин на религиозную или мифологическую тему (как, например, знаменитая серия, посвященная любовным подвигам Юпитера) относится к тому же периоду, что и росписи церковных куполов, но применяемый в них прием отличается еще большей изощренностью: художник стремится объединить изображение и зрителя, вовлечь его в художественное пространство, помещая на переднем плане фигуры, которые благодаря неожиданному ракурсу как бы устремляются внутрь картины, приглашая зрителя улыбкой, взглядом или приветливым жестом следовать за собой в обольстительно приветливое пространство, словно открывающееся ему навстречу благодаря близкой перспективе, легкой дымке атмосферы и переливающимся краскам. Подобный подход к чувству как внутреннему импульсу, без разделения между земной и небесной любовью, является также тем мотивом, который будет развит позднее, в эпоху барокко, особенно у Л. Бернини, хотя он ведет свое начало от теории Леонардо об *эмоциях*, или *движении души*, соответствующих движению тела. О «леонардизме» Корреджо, не сводимом, естественно, к применению одного лишь сфумато, говорилось много; в действительности же воздействие Леонардо на Корреджо шло не столько через живопись, сколько благодаря теории Леонардо, согласно которой чувства имеют естественное происхождение. Однако у Корреджо это положение Леонардо приобретает религиозный смысл, поскольку художник считает аксиомой духовные истоки человеческой природы. Подобная позиция станет актуальной в предстоящей борьбе с религиозным спиритуализмом, возведенным в абсолют Реформацией; принцип, согласно которому божественная благодать заключена в самой природе человека, предопределяет, следовательно, его естественное влечение к Богу как стремление к постепенному преобразованию любви земной в любовь небесную, светского опыта в опыт религиозный. Это зародыш того, что в XVII в. получит название «религии сердца». А посему образы, которые, хотя и рождаются с помощью чувств, но выходят за их пределы, являются *прекрасными*. Прекрасное — это не выбор, который разум делает среди существующих в природе форм, а более высокая ступень отбора, на которую любая природная форма может подняться, «одухотворяясь». И это не статическое состояние, а движение, не симметрия и равновесие, но асимметрия и ритм, не закрепление образа как неизменной величины, а постоянная перемена, не геометрия совершенных объемов, а мягкость улыбки или взгляда, очарование жеста, отблеск света на локонах, прозрачная тень на щеке или отблеск шелка в одежде. Способностью

улавливать это новое *прекрасное,* которое Стендаль противопоставит как красоту романтическую красоте классической, отличается уже не разум или рассудок, а душа с ее повышенной чувствительностью.

Возможно, Корреджо никогда не видел ни одной картины Леонардо, но ему, несомненно, принадлежит главная заслуга в том истолковании, которое, по крайней мере на протяжении всего чинквеченто, было дано Леонардо как создателю нового представления о прекрасном. При этом Корреджо забывает, и, быть может, неспроста, что *прекрасное* у Леонардо основывается на его понятии о природе и что последнее связано с целой системой теоретической мысли, о которой в силу ее сугубо светского характера художник предпочитает не говорить.

Искусство Корреджо опережает проблематику маньеризма и открывает путь барокко, наступление которого замедляется, впрочем, его крупнейшим учеником Франческо Маццолой, по прозвищу Пармиджанино (1503—1540), который в чисто маньеристическом ключе истолковывает наследие учителя. Впрочем, уже в 1524 г. Пармиджанино направился в Рим для изучения Рафаэля и Микеланджело. В Парму он возвратился лишь в 1531 г. после того, как поработал в Болонье и познакомился во Флоренции с тосканскими маньеристами. Пармиджанино недостает сентиментально-религиозного порыва, свойственного Корреджо. По натуре он был болезнен, склонен к софистике, его страстью была алхимия, что может служить признаком архаизирующей тенденции, странно сочетающейся в нем с бесконечным интересом к современности, идеализацией ее. «Мадонна с длинной шеей», ознаменовавшая конец его краткой художественной карьеры, является противоположностью «милых» мадонн Корреджо: она далека от нас своей замкнутостью и отвлеченностью, утонченной изысканностью, благодаря чему она выглядит словно закованной в броню. Столь же поражают ее ониксовое лицо, одеяния, точно изготовленные стеклодувом, и окружающие странные символы, например, высокие колонны, которые ничего не поддерживают, или истощенный пророк, который словно сошел с одного из полотен Туры или Эрколе де Роберти. Те же колебания между двумя противоположными полюсами, та же тончайшая диалектика характерны и для его изумительных портретов. Они отличаются острейшей физиогномической и психологической трактовкой, верной передачей деталей, изысканных нарядов, и в то же время пронизаны каким-то астральным, метафизическим духом. От передачи сходства художник переходит к метафоре, подобно поэту, который, для того чтобы сказать, что лицо бело и гладко как слоновая кость или что глаза блестят, как солнце, говорит, что лицо — это сама слоновая кость, а глаза — два огромных солнца. Художник сознает полную беспочвенность своих видений, их абсурдность, вытесняющую рациональную действительность; он чувствует, что в «избранном» обществе того времени, в среде аристократии, к которой он обращается, условности церемониала гораздо выше этических норм поведения или высоконравственной морали. Для него ясно, что история не играет больше решающей роли в жизни и что настоящее сливается с вечностью в каком-то ирреальном, вневременном пространстве. Прекрасное для него — это знак отрицания всех остальных ценностей, и в самом этом отрицании, которое он в известном смысле не одобряет, оно черпает таинственное очарование, подобное лунному свету.

Если, однако, мы зададимся вопросом, почему Пармиджанино не развил наследие, оставленное Корреджо, а, напротив, шел вспять, пока не впал в навязчивый, своеобразный по форме ригоризм феррарцев XV в., то нам придется признать, что причина, мешающая непосредственному развитию наследия Корреджо, заключена в самой его культуре. Невозможно создать, как того хотел Корреджо, новые и позитивные ценности, придать конкретность *воображению* без радикального обновления основ подхода к действительности, от которой *воображение* должно именно отталкиваться, создавая возможный или правдоподобный мир. Корреджо, как мы видели, не стремится к такому обновлению: в основе его искусства по-прежнему лежит гуманистическая культура последних десятилетий XV в., представленная Мантеньей или Леонардо. Лишь тогда, когда венецианская живопись пойдет на радикальное обновление основ визуального подхода к действительности, первый барочный художник Аннибале Карраччи сможет вдохнуть новую жизнь в искусство Корреджо, остановившееся в своем развитии после смерти мастера.

Первым эмилианским художником, соприкоснувшимся с новой венецианской живописью, оказался как раз феррарец — Доссо Досси (ок. 1489—1542). Событиями, решившими судьбу его живописи и противопоставившими ее робкому римско-венецианскому творческому компромиссу Гарофало, провинциальному рафаэлизму Ортолано и северной иллюстративности Маццолино, явились знакомство художника с венецианской живописью последователей Джорджоне, в особенности с живописью Тициана (полотна для герцога феррарского относятся к 1518—1523 гг.), и встреча с Ариосто или по крайней мере восторженное преклонение художника перед «Неистовым Роландом» (1516). Аналогия между живописью и поэзией — тема, привычная для литературы чинквеченто,— обретает у Доссо Досси более четкие очертания, и речь идет не только о свободе воображения, предоставленной pictoribus atque poetis *.

---

* Художникам, как и поэтам *(лат.)*.

В поэме Ариосто получает отражение новая концепция поэзии, понимаемой сейчас уже не только как таинственное общение с природой, но и как конкретное развитие воображения, как деятельность разума, создающего образы. Это нечто отличное от корреджовского *воображения,* идущего *естественным путем* от реального к правдоподобному: в XVII веке оба этих процесса получат четкое разграничение, воображение будет всячески поощряться, а фантазия обвиняться в произволе. У Ариосто фантазия обоснованна: она противопоставляется бесплодным логическим построениям схоластики. Разве можно отрицать реальность тех или иных образов, даже если их облик не соответствует существующим в природе вещам? Разве можно считать обманчивой видимую сущность вещей: ведь только на ней и основывается человеческий опыт? Видимая форма может игнорироваться или считаться обманчивой до тех пор, пока она рассматривается как маска, скрывающая подлинное лицо реальности, но она начинает переливаться всеми красками, как только мы перестаем полагать, что она скрывает от нас действительность. В таком случае все образы, воспринятые зрением или порожденные фантазией, имеют одинаковую ценность.

Приглядимся к живописи Доссо, и мы увидим распластанные и легкие массы, яркие сверкающие цвета, странный, подобный бенгальскому огню, свет. Все эти причудливые, *фантастические* порождения ума соседствуют с фрагментами, поражающими своей точностью. Земные и небесные мотивы трактуются в одном и том же радостном ключе. Тициановское отождествление мифа и природы превращается в бездумное равнодушие, ибо одно стоит другого. Чувство волшебного, привитое Турой феррарской живописи, проявляется и у Доссо, но без налета таинственности. Подобно фантазии, волшебство — это способность создавать из ничего, видоизменять и комбинировать бесконечно. Смысл одной из его наиболее известных картин — «Цирцея» — состоит именно в этом: Цирцея — это волшебница, меняющая обличья людей и животных, придающая им диковинный вид. Другая картина, созданная около 1530 г., изображает Зевса, рисующего бабочек: Гермес (выразитель практичности) делает знак молчать коленопреклоненной женщине, возможно Добродетели, пытающейся убедить Зевса заниматься более серьезными вещами. Зевс, «вдохновленный» творец, подобно живописцу, является творцом бабочек, этих эфемерных и радужных созданий. Картина эта является, несомненно, аллегорией живописи.

На более скромном уровне идея тождества живописи и поэзии проникает в Эмилию. Наряду со вкусом к декоративности она дает себя знать в историко-литературных композициях, чему способствовал ученик Рафаэля Джулио Романо, работавший в то время в Мантуе. Никколо дель Аббате (ок. 1509—1571), удачливый иллюстратор героических поэм, вносит вклад в распространение, в том числе и во Франции, исторической живописи, сведенной отныне к чисто декоративным элементам. Другой выходец из Эмилии, Лелио Орси (1511—1587), на формирование которого оказали воздействие художественная фантазия Джулио Романо и изысканность стиля Пармиджанино, еще более приближает живопись к поэтическому творчеству, переводя аналогию между ними в область стилистических приемов, то есть в область отбора изобразительных средств (линии, света, цвета). В этом плане он напоминает поэта, который выбирает слова не только по значению, но и в зависимости от их фонетических и выразительных качеств.

Маньеризм в Тоскане

Процесс переключения интереса с внешнего объекта (природа, история) на действующий субъект искусства достигает своей наивысшей точки во Флоренции. Речь не идет более о познании действительности — художники задумываются над самим искусством, принципы и практические приемы которого они пытаются установить, исходя из противоположных концепций Леонардо и Микеланджело.

К маньеристам нельзя отнести Фра Бартоломео, чье искусство, хотя и основывается исключительно на исторических предпосылках Леонардо, Микеланджело и Рафаэля, характеризуется все же вполне определенной религиозной направленностью. Не может считаться маньеристом и Андреа дель Сарто (1486—1531), чье искусство направлено на примирение противоположных начал в едином идеале *прекрасного.* Тем не менее его живопись послужила одним из определяющих факторов

развития маньеризма. Андреа дель Сарто был учеником Пьеро ди Козимо, однако его формирование происходило главным образом под влиянием Фра Бартоломео. Соприкоснулся он также, особенно в начальный период, с плеядой малых мастеров (Франчабиджо, Бакьякка, Граначчи и др.), которые, оставаясь вдали от больших проблем искусства, составляли тем не менее ядро флорентийского профессионализма в живописи и гораздо острей, чем «великие живописцы», ощущали запросы буржуазии. В искусстве Андреа дель Сарто присутствуют, несомненно, как профессиональный, так и социальный компоненты, которые невозможно игнорировать. Успех предложенного им стереотипа позволяет понять, почему маньеризм, поражавший необычностью своих форм, был принят все же с несомненной благосклонностью во Флоренции. Первая проблема, которую ставит перед собой Андреа дель Сарто, состоит в том, чтобы сохранить за искусством его коммуникативно-повествовательную роль, которую три «гиганта живописи» стремились так или иначе ограничить. Это намерение художника, явно ощутимое уже в росписях входного двора церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции (1509—1514), еще более заметно в монохромных историях внутреннего дворика Сообщества босоногих, начатых в 1514 г. Их монохромность порождена стремлением создать нечто похожее на скульптурный барельеф, который задумывался, таким образом, как реальная *данность*. Но поскольку на самом деле это не объективная данность, а плод воображения художника, то творческий процесс несводим просто к передаче реальности, а основывается на предшествующем ему опыте, в ходе которого изображение перерабатывается в скульптуру или барельеф. Таким образом, мы имеем: 1) изображение драматического действия, увиденного, однако, не глазами непосредственного наблюдателя, а сквозь призму представления о нем в виде скульптурного рельефа, что ведет к сильному сокращению пространства, ограничению числа действующих лиц и их движений; 2) принятие воображаемого рельефа в качестве объекта живописи, которая наполняет, таким образом, жизнью образ, уже являющийся художественной данностью (рельефа), и ставит его в условия естественной атмосферы и освещения. Монохромная живопись не была изобретением Андреа дель Сарто. Мы находим множество примеров ее в XV в., в том числе и во Флоренции. Новым у Андреа дель Сарто является то, что изображение, являющееся неподвижным в рельефе, наполняется здесь жизнью по мере приближения к живописи (аналогичное явление мы отмечаем в росписях плафона в монастыре Сан-Паоло, выполненных Корреджо почти в те же самые годы). Усиление жизненности образов не может осуществляться с помощью акцентировки их движений или жестов из-за априорной застылости и неподвижности барельефа. Следовательно, дело здесь не в усилении драматизма в передаче событий, а в новом подходе к барельефу, рассматриваемому как объект, поставленный в определенные условия освещения и окружающей среды. Во всех изображенных сценах присутствует архитектурный фон, то есть перспективно сокращенное пространство, в которое словно проникает атмосфера монастырских помещений, сгущаясь в плотную пелену полутеней. Туда же проникают и лучи насыщенного света. Светотень скульптурного рельефа становится, таким образом, средством светового акцента. Стоящие на переднем плане фигуры кажутся более выпуклыми благодаря

впечатлению, будто они освещаются из реального пространства и благодаря движению передают свет в глубину. Фигуры должны быть «вылеплены» таким образом, чтобы давать свету возможность перетекать в определенном направлении или отражаться вовне, а потому их моделировка направлена не столько на анатомию или показ движения, сколько на создание системы больших и малых плоскостей с различным наклоном, служащих для поглощения, передачи или отражения света. «Живость» монохромному изображению придает также ощущение цвета: усиление люминистических эффектов и акцентировка различных плоскостей имеют целью, помимо достижения чисто световых эффектов, вызвать у зрителя ощущение, будто цветовая окраска изменяется в зависимости от количественных и качественных изменений света.

Над фресками в Сообществе босоногих Андреа дель Сарто работал с перерывами (в 1518—1519 гг. он выезжал во Францию по приглашению Франциска I) с 1514 по 1526 г. Столь многогранный ансамбль характеризует поэтому почти все его творчество. «Мадонна с
41 гарпиями» (1517), хотя и продолжает линию монументальных композиций Фра Бартоломео, задумана в духе все тех же «ложных барельефов». Неглубокий фон приближен к зрителю, алтарная ниша служит средоточием мягкой воздушной полутени. Мадонна выглядит статуей, воздвигнутой на пьедестале. Святые стоят как бы на границе реального и иллюзорного пространства, соприкасаясь с полутенью фона. В самом деле, естественный свет является условием оживления статуарности Мадонны, придает ей индивидуальные черты. Необходимый цвет не может выступать в качестве простой раскраски фигур, напоминающих полихромные статуи. Цвет словно вносится светом, он едва касается предметов. Повсюду просвечивает сероватый цвет камня, и на эту основную тональность ложатся мягкие цвета, служащие аккомпанементом световой мелодии, благодаря чему они кажутся результатом изменений при рефракции света. Лишь в поздних произведениях, как, например, в «Мадонне дель Сакко» («Мадонна с мешком», 1525), влажная атмосфера, которая была характерна для Сарто и как бы окутывала формы, уступает место более простой и разреженной, в которой цвета обретают большую прозрачность, и лишь немногие, бегло намеченные, перспективные линии наводят на мысль о глубине пространства, залитого ясным светом.

В живописи Андреа дель Сарто можно различить три компонента, соответствующих трем историческим составляющим его искусства. Это, во-первых, архитектурный, или рафаэлевский, компонент, устанавливающий соотношение между образным пространством картины и реальным пространством зрителя. Во-вторых, это скульптурный, или микеланджеловский, компонент, представляющий образ в его пластической или объемно-пространственной конкретности. Это, в-третьих, живописный, или леонардовский, компонент, связанный с свето-воздушной средой и колоритом. *Прекрасное,* которое художник ищет в самом становлении художественных форм, несводимо более к идеальной или абсолютной форме, а возникает в процессе синтеза всех его исторически сложившихся компонентов. Благодаря параллельным поискам прекрасного, носящего уже не объективный, статичный и неизменный, а субъективно-переменчивый характер, живопись Андреа дель Сарто по крайней мере в этом соприкасается с живописью Корреджо (который, впрочем,

был знаком с творчеством флорентийца). Разница, однако, в том, что *прекрасное* создается Корреджо в результате воображения или напряжения чувств, а Андреа дель Сарто приходит к нему с помощью разума.

Якопо Каруччи, по прозвищу Понтормо (1494—1556), относится к числу наиболее беспокойных и неугомонных фигур тосканского маньеризма: он постоянно ищет трудности и всегда недоволен сделанным, так что, «портя и переделывая сегодня то, что было сделано им вчера, он настолько перетрудил себе мозги, что нельзя было его не пожалеть» (Вазари). Вот именно «мозги», потому что для Понтормо искусство — это, как говорил Леонардо, чисто «умственная» операция. Он понимает, что *прекрасное*, которое у Андреа дель Сарто, его учителя, носило одновременно рассудочный и чувственный характер, оставалось все же компромиссом между искусством для искусства и искусством для общества. В этой связи Понтормо настолько сильно ощущает и переживает противоречие между «разумным» основанием искусства и социальным основанием «прекрасного», что даже в личной жизни становится чудаком, одержимым одиночкой. Но вся его живопись пронизана тонкой диалектикой, опирающейся на мучительные поиски идеала, заключенного в самой живописи и вытекающего из ее собственной сущности, а не взятого напрокат у природы или истории.

Его «Мадонна на троне» из церкви Сан-Микеле Виздомини (1518) показывает, что Понтормо критически относился к «Мадонне с гарпиями», написанной годом ранее Андреа дель Сарто. Понтормо придерживается той же схемы, восходящей, впрочем, к Фра Бартоломео и подкреплявшейся религиозным авторитетом последнего, но заменяет ее композиционный принцип другим, основанным на монументальном равновесии. Мадонна Андреа дель Сарто — это ожившая статуя; Понтормо же разом пытается преодолеть условность скульптуры и живописи. Фигуры у него образуют три параллельных восходящих плана, связанных друг с другом диагональными линиями. И если в его картине все еще сохраняется плоскость фона, ограничивающая пространство, как в барельефе, то порывистые движения фигур сводят на нет значение этого ограничителя, децентрализуя всю композицию. Разнообразие психологических нюансов (экстаз, рвение, риторическая приподнятость святых, веселость детей, величавость и странная улыбка Мадонны) ведет, по-видимому, свое происхождение от теории чувств Леонардо, мастерскую которого Понтормо посещал в ранней юности. Но и эти нюансы в психологической характеристике персонажей направлены на то, чтобы еще больше децентрализовать композицию.

Интересу к чисто формальной стороне живописи соответствует безразличие художника к традиционному содержанию. В люнете парадного зала виллы Медичи в Поджо а Кайано (1520—1521) мифологический сюжет, подсказанный Паоло Джовио (Вертумн и Помона), не является даже поводом для развертывания живописного изображения, своего рода лирического песнопения в честь спокойного времяпрепровождения «на лоне природы». Далекие ассоциации с сельскими божествами приводят в конечном счете к созданию фигур, похожих скорее на тосканских крестьян. Однако между сюжетом и формальным построением декоративной композиции существует все же определенная связь. Подобно композитору, сочиняющему *на* заданную тему, а не придерживающемуся

42

строго сюжетных ходов, Понтормо рассматривает тему в качестве лейтмотива, пронизывающего всю композицию и объединяющего различные ее части с помощью «игривого» начала, которое в поэзии или музыке было бы передано размером или мажорным темпом. Склоненные ветви следуют изгибу арки люнета, круглое окно с видимым в нем небом, обрамленное листьями лавра, создает впечатление широко открытого и залитого светом пространства, в котором фигуры, объединенные в «симметрические» строфы, перекликаются друг с другом прозрачными, нежными, хотя и слегка диссонирующими, подобно неравносложным стопам в поэзии, тонами. Отрыв от содержания ставит серьезную проблему: если искусство не должно отражать определенное содержание, ему остается выявлять самое себя, свою сущность, каковой, как об этом ясно заявляет Понтормо, отвечая Бенедетто Варки, является *рисунок*. Так же полагал и Микеланджело. Чем в действительности являлся рисунок для Понтормо, мы видим из многочисленных листов, засвидетельствовавших непрерывные и лихорадочные поиски мастера в области графики, не всегда связанные с замыслом того или иного живописного произведения. Рисунок для него — это не идея, возникшая вне материи и как бы возносящаяся над нею, а борьба, но не между духовностью идеи и физической сущностью материи, а между внутренним характером идеи и внешним проявлением формы, позитивного изображения мира. А поскольку идеальная форма является формой классической, синтезом природы и истории, то рисунок у Понтормо — это одновременно и форма, и антиформа или, точнее, форма, которая ведет не к созиданию, а к разрушению. Это диалектическое противоречие, которое мучает художника и заставляет его искать поддержку в аналогичных установках Дюрера, чьи гравюры были тогда уже известны во Флоренции. У Дюрера мы также обнаруживаем постоянное напряжение между классичностью форм, уходящих своими корнями в недра человеческой культуры, и глубоким импульсом, выраженным в классических формах, освобожденных от чисто познавательного содержания.

В росписях на тему «Страстей Христа» в Чертозе ди Валь д'Эма (1522—1525) Понтормо ставит эту проблему во всей ее глубине. Его религиозное сознание также бьется между внутренним побуждением и уже существующими привычными формами и решениями. Идея страстей Христовых близка самому источнику его вдохновения, и он не может пойти, как в случае с идиллической легендой о Вертумне и Помоне, на декоративное решение. Не переводит он разговор и в плоскость исторического представления. Убирая все драматическое, он оставляет сущность события — его трагизм. И на основе «трагического» создает зримо воспринимаемую поэму ритмически повторяющихся или неожиданно расходящихся линий, мягко переходящих друг в друга или резко диссонирующих цветов, приводящих к гармонии или дисгармонии пространства. «Трагическое» для Понтормо — это нечто более глубокое, чем микеланджеловский конфликт между идеей и материей. Это противоречие внутри самой человеческой природы. Наглядно это противоречие проявляется в сопоставлении призрачно-возвышенной, трагической фигуры Христа с тяжеловесными, почти комическими фигурами солдат (немецких, как можно судить по их одеяниям: возможно, здесь кроется намек на лютеранскую ересь как нечто оскорбительное и вновь распина-

ющее Христа). В «Воскресении» мы не видим открытой гробницы, перед нами лишь удлиненная фигура Христа между стражами, заснувшими в неудобных позах. Движение ввысь, не сопровождаемое какими-либо усилиями, порождается самим ритмом фигур, повтором хроматических овалов щитов, пучком расходящихся в стороны алебард, холодной гаммой прозрачных цветов. Контуры не замыкают и не цементируют форму; своей заостренностью и постоянной изломанностью они разрушают ее, мешая ей организоваться в объемы. Фигуры отличаются угловатостью, вытянутостью, распластанностью. Они словно парят в пространстве, лишенном глубины и воздуха, в пространстве, в котором нет иного света, кроме исходящего от кричащих диссонансов цветовых пятен.

В «Снятии с креста» из Капеллы Каппони церкви Санта-Феличита во Флоренции (1526—1528) художнику одним лишь линейным ритмом и нарастающей гаммой хроматических тонов удается удержать и направить вверх движение большой массы фигур. Трагизм же и возвышенность этого произведения заключаются как раз в том, что его *пафос* не сводится к жестам или выражению лиц, а проявляется в нарочитой бесплотности фигур, в переходе от конкретности форм к абстрактности образов, в зыбкости и неуловимости последних как раз в тот момент, когда они предстают перед нами во всей своей очевидности. Все это проявляется между 1520-ми и 1530-ми гг., то есть в период наибольшего взлета, но и нравственного кризиса в творчестве Понтормо. Художник вполне обоснованно отвергает исторически сложившиеся системы формального построения художественного произведения, в противоречивости которых он убеждается на собственном опыте. Однако взамен отвергнутых систем он не выдвигает новой принципиальной точки зрения. Сам накал интеллектуальных поисков, возносящий на столь высокий уровень его произведения третьего десятилетия, не может длиться долго. Большая часть вещей, созданных Понтормо после 1530 г., оказалась утраченной, но то, что сохранилось, а также многочисленные рисунки показывают, что художник все больше опирался в своем творчестве на авторитет Микеланджело.

Россо Фьорентино (1495—1540) работал в родном городе лишь до 1523 г., затем он отправился в Рим, где пробыл до 1527 г., а оттуда—в Умбрию и Венецию. В 1530 г. он перебрался во Францию, где участвовал вместе с Приматиччо в росписи Павильона Помоны и Галереи Франциска I в замке Фонтенбло. За исключением некоторых портретов, произведения Россо после 1523 г. не отличаются качеством его флорентийских работ, исполненных в русле искусства Андреа дель Сарто и непримиримого критицизма юного Понтормо. Его поэтика проявляет себя уже в «Снятии с креста» из Вольтерры (1521), говорящем о стремлении к свободе художественного языка, несомненно тосканского и флорентийского в своей основе, языка литературного и в то же время народного по своей раскованности и меткой образности. «Снятие с креста» выполнено в эксцентричном духе Филиппино Липпи, с желанием противопоставить «каприз» правильности рафаэлевских композиций. Построение картины отличается лаконичностью и напряженностью: вся она состоит из изгибов, углов, контрастов. Все фигуры размещены в одной плоскости, для того чтобы подчеркнуть изломанность их движений, контрастирующую с абстрактной геометричностью лестниц и креста. Намеренно

сжатое пространство не позволяет получать значительных светотеневых контрастов: свет и тень концентрируются в узком пространстве, пересеченном заостренными углами. Действующие лица карабкаются по лестницам, подобно акробатам на арене цирка, но для того, чтобы это не бросалось в глаза, художнику приходится до крайности заострять трагическое выражение лиц, превращая их в своего рода трагическую маску. Словно желая продемонстрировать живость своего тосканского наречия, художник не чурается варваризмов и неологизмов, перемежая свою речь заимствованиями, почерпнутыми, как правило, из немецких гравюр, но употребляет их в качестве вводных предложений, придавая им подчас карикатурный смысл. Отсюда рукой подать до отстаивания тосканского, верней, флорентийского характера «универсального гения» Микеланджело: так, картины «Моисей и дочери Иофара» и «Ревекка у колодца» (1523—1527) прямо связаны с первыми композициями, которые Микеланджело, еще полный флорентийских воспоминаний, создал на своде Сикстинской капеллы. В работе «Моисей и дочери Иофара» художник изучает механику динамизма Микеланджело. Он строит движение на точном перекрещении диагоналей, доказывая, что самое яростное *неистовство* может быть выражено с помощью последовательно выдержанного ритма. Художник смягчает светотеневые контрасты, для того чтобы добиться объемности с помощью одного только рисунка. Но и это скорее полемический ход: во Франции именно Россо даст скорее декоративное, чем проблематическое истолкование искусства Микеланджело.

Аньоло Бронзино (1503—1572) был верным другом Понтормо и часто его помощником. Близость их можно объяснить и тем, что крайности — мучимый сомнениями Понтормо и рассудочный Бронзино — сходятся. Но для этого были и более глубокие причины. В портретах Понтормо человек запечатлен в тот неуловимый миг, когда он словно вздрагивает от чьего-то пристального взгляда. Человек как бы понимает, что на него смотрят *со стороны,* что он должен принять позу, приличествующую его социальному положению. Бронзино, бывший в основном портретистом и как таковой работавший с 1539 г. при дворе Медичи, также стремился запечатлеть социальный статус своих моделей, наряду с тем сохраняя и то, что составляет в модели *бытие-для-других.*

46 Портрет Уголино Мартелли (ок. 1535 г.) — молодого гуманиста из аристократической семьи — представляет собой совокупность многозначительных атрибутов, составляющих совершенное единство образа: простое и изысканное одеяние юноши, презирающего показной блеск, две книги («Илиада» и одно из произведений П. Бембо), строгая архитектура двора собственного палаццо, статуя Донателло из фамильного собрания; справа — холодная геометрия подоконника и решетки окна. Пространство построено на сопоставлении вертикальных архитектурных плоскостей (серое на сером), углом соединяющихся за спиной модели. Приглушенный свет обладает минимальными переходами. В гораздо большей степени, чем описание среды, художника интересует передача духовного мира личности: перед нами человек, который смотрит на вещи сквозь призму разума и вместе с тем обладает тончайшей к ним восприимчивостью. При взгляде на юношу сразу же бросаются в глаза его руки — тонкие, мягкие и трепетные. В большей мере, чем психологическую

заостренность портрета, они передают образ жизни их обладателя — не владение оружием и навык к спортивным играм, а привычку к научным занятиям. Волнистый контур правого рукава нервен и дробен: долгий, затрудненный переход от руки к лицу как бы говорит о длительности пути от мысли к действию. Силуэт фигуры выглядит резким, почти плоским пятном, выделяющимся на сером фоне. Объем подсказан лишь изгибом левой руки. Моделировка объема лица построена на переходах светотени, голова непринужденно повернута влево: видимо, что-то привлекло внимание юноши, замедлив, но не прервав нить его размышлений. Приглушенная подвижно-трепетная светотень лепит овал лица, выявляя индивидуальные черты модели — проникновенность его ума и вместе с тем трепетность, почти болезненность его облика.

Во всех портретах Бронзино, даже в самых «официальных», личность портретируемого является скорее плодом умственной реконструкции, чем отражением его физиогномических и психологических особенностей. Характерно, однако, что с каждым портретом художник все более встает на путь поиска правильной, почти геометрически ясной формы, ему сопутствует чистый холодный цвет, достигающий большой звучности, хотя и тяготеющий к гамме серых холодных цветов. Но это не переход от частного к всеобщему, как во флорентийских портретах Рафаэля (которого тем не менее Бронзино не удается забыть). После нового образа природы, достигнутого Леонардо, геометрическая правильность человеческой фигуры выглядела чем-то необычным, исключением из правил, привлекательной аномалией. Совершенство форм, которым Бронзино наделяет свои модели, выглядит высшей похвалой, равнозначной утверждению, что человек — это драгоценный результат длительного отбора. Рафаэлевская *красота* с ее переходом от природных характеристик к социальным становится *совершенством;* естественное существование в мире вытесняется линией поведения, способом самоутверждения в утонченном, интеллектуальном и высокоорганизованном обществе. Модели, запечатленные Рафаэлем, кажутся сошедшими со страниц «Придворного» Бальдассаре Кастильоне, модели Бронзино — со страниц «Галатеи» монсеньора Делла Казы.

Сиенец Доменико Беккафуми (ок. 1486—1551) испытал на себе воздействие самых различных живописцев: Перуджино он обязан уверенным построением широкого и глубокого перспективного пространства; Содоме — плотностью или разряженностью атмосферы; Фра Бартоломео — монументальностью, сочетающейся — и в этом есть противоречие — с переходом от статуарной строгости к патетичности и экстазу, немцам, в особенности Дюреру,— некоторой жесткостью линии и резкостью цвета, а также склонностью к провúдению, порой нравоучительного, порой демонического характера. Картина «Стигматизация святой Екатерины» (1514—1515), созданная после первой поездки в Рим (1510—1512), является этапной в тосканском маньеризме по новизне соотношения фигур и пространства, противопоставлению ярко освещенной святой и погруженной в тень женщины в капюшоне, по необычной высоте неба над туманной, таинственной землей, к которой, удаляясь, ведет напряженная перспектива пола. Здесь уже явно ощущается религиозная направленность замысла, риторическая антитеза надежды и скрытой угрозы, характерная для всего творчества Беккафуми, в котором, однако,

45

тревожное чувство и религиозный пафос находят свое выражение не только в жестах и мимике, но и в становлении образа буквально на глазах зрителя — в чередовании и перепадах ритма, в сгущении и разряжении темной дымки, в перетекании света с фигуры на фигуру, в растоплении воска на лицах, в нарастании цветовых тональностей, образующих ореолы, наплывы, вспышки. Воздействие Микеланджело после 1530 г. еще более усиливает чисто маньеристическое отношение художника к живописи как к выражению своего внутреннего состояния, претерпевающего перемены с течением времени и заставляющего его творить образы в ритме, порожденном в процессе создания самого произведения.

Венецианская школа

Великая эпоха венецианского искусства начинается первыми и заканчивается последними годами чинквеченто. Во второй половине века, когда искусство маньеризма вырождается в Риме и во Флоренции в абстрактное теоретизирование и академические формулы, венецианская художественная школа находится в полном расцвете своих творческих сил. В нее входит группа значительных, весьма непохожих и подчас противоположных друг другу художников, которые, однако, с одинаковой страстью занимаются поисками эмоционального воздействия на зрителя, полагаясь исключительно на убедительность визуального и, прежде всего, цветового впечатлений. Поскольку условные образы, создаваемые на основе определенных правил или образцов, не отличаются новизной и не оказывают нужного эмоционального воздействия на зрителя, венецианская школа отвергает рецепты и нормы, которые в тосканском и римском маньеризме, особенно после Тридентского собора, сковывали и нивелировали по форме и содержанию художественную продукцию.

В венецианском искусстве не было теории, но получила развитие критика. Если не принимаются a priori определенные принципы, то нельзя оценивать произведение искусства по его соответствию принятой норме; единственный критерий оценки в этом случае — это эмоциональное воздействие при контакте с произведениями искусства. Оценка является, таким образом, результатом прочтения, восприятия произведения, следствием увлеченности критика искусства как зрителя *пафосом* художественного творения, его композицией и непосредственностью выражения. Родоначальником подобной «вкусовой критики» явился тосканский писатель Пьетро Аретино, живший с 1527 г. в Венеции. Он был другом Тициана, превозносившим его творения и ниспровергавшим, хотя и не бескорыстно, Микеланджело. С именем Аретино связывается «Диалог о живописи» Лодовико Дольче — первая попытка непосредственной критики, свободной от теоретических предубеждений. Другой «Диалог», не столь обширный и глубокий, был опубликован в 1548 г. Паоло Пино с намерением дискредитировать законы перспективы и пропорций, то есть флорентийскую теорию рисунка, и утвердить превосходство венецианской живописи по сравнению с римской. Основными темами этой «вкусовой критики» (крупнейшим представителем которой в XVII в. станет Марко Боскини) являются: первенство живописи среди других искусств как способной к наиболее непосредственному чувственному выражению образов, «естественность» венецианского колорита, который

благодаря световым и цветовым качествам и свойствам воспринимается как живая материя, как «плоть, смешанная с кровью».

Тосканские писатели — сначала Бембо, а затем Аретино — оказали основное влияние на изобразительную поэтику венецианских живописцев: если живопись — это передача эмоциональных состояний, своего рода живописный язык, то вопрос о выразительности языка приобретает и для Бембо, и для Аретино главное значение. В «Рассуждениях» 1533 г. Аретино сводит этот вопрос не к соотношению языка людей образованных и народного диалекта, а к взаимосвязи между языком письменным и разговорным. Он пытается разглядеть разговорный язык в письменном, отвлекаясь a priori от грамматической и синтаксической структуры последнего. Действительность речи состоит в том, что она *произносится* прежде, чем *записывается.* В венецианской живописи *увиденное* аналогичным образом предшествует *задуманному;* именно это свойство противопоставляет ее тосканскому и римскому маньеризму, стремящемуся передать абстрактную идею в видимых формах (например, числовое соотношение определенных пропорций). В своих прозаических произведениях Аретино редко выходит за пределы внешне блестящих, но неглубоких рассуждений: связанный с такой аристократической культурой, как тосканская, он не может устоять перед соблазном украсить свою речь народными «словечками» и «низкопробными» шутками. Что же касается венецианских мастеров, то непосредственность визуального восприятия не сказывается на возвышенности содержания и значении произведения. Их живопись была далека от того, чтобы стать, как иногда утверждалось, блестящим, но поверхностным декорумом. При создании образа она не отталкивается от абстрактной идеи, но это лишь означает, что зрительное ощущение или конкретное восприятие реальности предшествует любой интеллектуальной или нравственной деятельности. Идея тем самым не отрицается, но утверждается приоритетное значение опыта: глаз видит не сквозь призму заранее заданной идеи, а дает пищу для размышления. Это объясняет, почему, несмотря на принципиальное неприятие, все венецианские живописцы чинквеченто с интересом относились к *рисунку* тосканского, римского и эмилианского маньеризма, но считали его лишь способом закрепления на бумаге и углубления колористического впечатления.

Зрелость Тициана

Создав алтарный образ «Вознесение Марии», Тициан разрывает узы, соединившие тональную живопись с камерностью Джорджоне. Он доказывает возможность создания монументальной живописи на основе одной лишь тонально-колористической структуры, не прибегая к сложным архитектурно-перспективным построениям, и утверждает, что интенсивное визуально-эмоциональное восприятие может открыть необозримые горизонты и дать представление об универсальности реальности и даже о связи естественного и сверхъестественного в гораздо большей степени, чем рассудочное построение образов.

Успех приходит к Тициану сразу же и не знает границ. Его творения вызывают народный восторг, их оспаривают князья и государи — от императора до папы. Первопричина его успеха в новизне

художественного мышления. Тициан реформирует *типологию* алтарного образа, историко-религиозной композиции, картины на мифологическую или аллегорическую тему, портрет. Он обновляет структуру художественного образа, добиваясь того, чтобы зрительное впечатление поражало, подобно молнии. Благодаря новой технике, он с большей непосредственностью общается со зрителем, поражая его эмоционально насыщенными образами.

Полиптих в церкви Сан-Надзаро э Джельсо в Брешии (1522) разделен еще на створки, но традиционным разделением Тициан пользуется для того, чтобы противопоставлением различных фрагментов добиться большей живости целого. Ангел и Дева Мария из «Благовещения» — это две полуфигуры, оказавшиеся на противоположных створках, разделенных центральной панелью с «Воскресением Христа». Нарушая нить повествования, отказываясь от единства окружающей среды, художник объединяет две полуфигуры с помощью яркого бокового света. Существует также тематическая связь между «Благовещением» — началом и «Воскресением» — концом и катарсисом драмы Христа на земле. «Благовещение», представленное полуфигурами ангела и Мадонны в створках, фланкирующих центральное изображение,— это сюжетный мотив, который как бы намеком, не нарушая единства и последовательности повествования, сопутствует главной теме — воскресению Христа. Иконографически и композиционно тема воскресения решена по-новому: нет ни спящих стражей, ни пустого саркофага. Перед нами обширный ночной пейзаж с немногими просветами на горизонте; проснувшиеся стражи смотрят в изумлении на Христа — такого громадного и светлого в заоблачной выси, точно это необыкновенное небесное явление. Создается впечатление, что свет, которого лишен пейзаж, полностью сосредоточился и сгустился на обнаженной фигуре Христа, который не столько возносится в небо, сколько спускается на землю, держа победный стяг. Отдаленно языческий мотив «genius locis» *, столь дорогой сердцу

---

* Дух — хранитель места *(лат.)*.

Тициана, превращается здесь в фигуру Христа, лишенную, однако, мифологического спокойствия и изображенную с драматической напряженностью. Драма страдания и смерти, предшествующая воскресению и придающая ему пафос торжества и триумфа, приобретает в обнаженной фигуре героического святого Себастьяна, образно связанного с фигурой Христа, особо напряженный, трагический характер. Его образ подобен скорбным аккордам в симфонической музыке, в которой трагическая тема смерти переходит в тему славы. Воскресение — это триумф над законами природы и человеческой судьбой. Вот почему фигура Христа, живая и конкретная в своей телесности, господствует над пейзажем (природой) и возвышается над смертными (стражами). Поскольку тема катарсиса или апофеоза раскрыта в Христе, то физическая гибель святого Себастьяна может быть показана во всей своей жестокой безжалостности (в самом деле, она станет исходным пунктом «реализма» Караваджо). Впервые смерть рассматривается не как переход в загробный мир, а как конец физического существования. Изображая пронзенного стрелой святого, Тициан, скорее всего, мысленно обращался к *рабам,*

изваянным незадолго до того Микеланджело. Тематическое совпадение здесь в любом случае не менее значительно, чем идеологическое расхождение. Привязанный к дереву святой пытается освободиться: это видно по напряженным ногам, вздувшимся мускулам плеча. Но стрела (единственная стрела, ведь все происходит в один миг!) поражает сердце, и смерть сменяет напряжение мгновенной вялостью расслабленного тела, бессильно обвисшего на веревке, привязывающей к ветви уже обмякшую руку. Этот переход от бунта к смертельной слабости настолько быстр, что укладывается в одно зрительное впечатление: поэтому фигура святого строится на сильном контрасте между залитой светом массой тела и плотными густыми тенями головы и спины.

Трагической теме противостоит в симметрично расположенной части полиптиха исполненное достоинства предстояние донатора, которому святые Надзаро и Джельсо показывают и поясняют происходящее чудесное и одновременно естественное событие. Может показаться странным, что, добиваясь абсолютного единства эмоционального впечатления, Тициан распределяет эмоциональные моменты по разным, хотя и симметричным частям полиптиха. В действительности же подобная структура удобна для выделения этих моментов, для устранения всякой логической или повествовательной связи между ними. Художник стремился представить каждый эпизод по отдельности, показать его в жизненной конкретности, а затем объединить широкой гармонической и тональной оркестровкой в единое целое.

В «Мадонне Пезаро», законченной в 1526 г., художник идет на сознательный разрыв с традиционным композиционным построением, симметрично расставляя фигуры в небольшом залитом светом пространстве, из которого, похоже, легко продолжить движение и вправо, и влево, и вверх. Глубина картины представляется бесконечной, чему способствуют две колонны, намечающие уходящую вдаль перспективу. Две коленопреклоненные фигуры на переднем плане, выступающие углом ступени, блеск атласных одеяний как бы перекидывают мостик в реальное пространство. И снова изображение дается как фрагмент или, вернее, как открытая композиция, без архитектуры и заранее заданной симметрии. Трон художник помещает справа, на возвышении, к которому ведут ступени храма. Две группы поклоняющихся (члены семейства Якопо Пезаро) образуют две оживленные группы, зрительно связанные с восседающей на троне Мадонной движением двух святых. Здесь нет больше иерархии между поклоняющимися, святыми, божественными фигурами, нет и постепенной смены разных пространственных планов. Игра рефлексов сообщает фигурной группе волнообразное движение, подобное порыву чувства, который ничто не в силах удержать. Оно растет и направляется ввысь, к светлой фигуре Богоматери, к сверкающему стягу, откуда устремляется в бесконечность, следуя вертикали колонн, более высоких, чем облака, на которых два ангелочка-путти играют символами страстей Христа. Два огромных ствола колонн не обладают ни объемом, ни весом — свет глубокого неба обволакивает их округлую поверхность, лишь слегка вибрируя и меняя свою интенсивность. И все же это геометрические и вместе с тем «исторические» формы, вызывающие в памяти пронаос классического храма и превращающие естественное пространство (небо) в сверхъестественное, в порог

47

рая, из-за которого появляется Богоматерь, чтобы получить дань поклонения от наиболее любимых ею смертных. Подобное преображение было продумано церковью. Природа, история, божественное — это те же темы, на которых заостряли внимание мастера римской школы: Рафаэль и Микеланджело. Видение Тициана основано на передаче визуального впечатления от действительности, в нем нет ничего от поиска трансцендентных или абстрактных истин, это нечто совсем иное, основанное на полном прозрении высших истин, исходя из поразительной очевидности самого жизненного явления.

Связи Тициана с культурой маньеризма Центральной Италии становятся со временем все более тесными, но речь идет не о пассивно воспринимаемом влиянии. Чувство для этого художника — способ познания мира. В напряжении эмоционального всплеска, вызванного чувством, он видит результат воздействия не каких-то принципов или логических построений, а самого присутствия Божества. Эмоция должна быть глубоко пережита, вплоть до обнаружения своих глубинных причин. Маньеристическое «искусство рисунка» может способствовать ее анализу, разбору, более близкому с ней знакомству в целях выявления ее внутренней природы и нравственной основы. Вот почему рассудочность маньеристического искусства не толкает Тициана к формальным поискам, а усиливает драматизм его фигурных композиций, способствуя, иными словами, превращению зрительного впечатления в нравственное восприятие, в чувство.

Примерно к 1542 г. относится «Коронование Христа терновым венцом». Это, пожалуй, самое маньеристическое из когда-либо написанных Тицианом произведений. Композиция, основанная на диагональном перекрещении палок палачей — палки эти образуют нечто вроде спиц колеса,— децентрирована: тональная масса распадается, каждая фигура различима благодаря направлению движения, особенностям жестов или выражению лиц. Пространство лишено перспективной глубины: за фигурами высится стена из грубоотесанных камней, она едва освещена светом, скользящим по выступам руста. Получается так, что слабый свет, не находящий места, где он мог бы задержаться, сосредоточивается на фигурах, безжалостно высвечивая фигуру страдающего Христа. Свет скользит по напряженным мускулам или задерживается на дряблой коже палачей, заставляет искриться металлическую кольчугу солдата на переднем плане. Меняя свое направление в зависимости от рассеивающих его плоскостей, свет распадается на множество лучей. Благодаря драматическому динамизму группы единство, тональная слитность ранних произведений Тициана уступают место взволнованной светоносности его живописи. Вся картина пронизана чувством доведенной до крайности, слепой ярости. Жесты действующих лиц точно соответствуют всему происходящему: выразительность образа не нуждается в дополнительной акцентировке или пояснении. Христос героичен именно в силу того, что его муки и бессильный протест обнажают его глубокую человечность и беззащитность перед лицом зла. Слабый проблеск света, сила эмоционального возбуждения не оставляют времени на раздумья о нравственном превосходстве и божественной природе Христа. Жалость, которую вызывают искаженное муками лицо и истерзанное тело,— это уже первый шаг к любви, открывающей путь к познанию высшей истины.

Реальное событие глубоко ранит душу. Если бы вместо того, чтобы вглядываться в картину, мы захотели бы прислушаться к тому, что в ней происходит, то вместо связного рассказа услышали бы множество обрывочных звуков — глухих стенаний, проклятий, тяжелых вздохов, палочных ударов. Подобно Аретино, Тициан пишет на «разговорном языке», схватывает факт в его первозданности, но в результате получается не «комедия нравов», а самая что ни есть «историческая» из всех человеческих трагедий.

История была трагедией и для Микеланджело, но трагедией совсем в ином смысле. Микеланджело проводит различие между трагическим как сутью истории и самими фактами, их физической реальностью, вещественностью людей и предметов. Тициан, напротив, ищет трагическое не в сути, а в реальности, в конкретности фактов, персонажей, вещей. Трагичное для него в самой материи, составляющей ядро образа, а следовательно, в замешиваемой и растираемой на полотне краске, в неистовстве жеста, в котором отразилось смятение души, *переживающей* драму. Тициан ищет воплощения не трансцендентности идеи, а имманентности реальности. Для Микеланджело жизнь как постоянный переход в трансцендентные дали — это непрерывное умирание, для Тициана сама смерть — это акт жизни. Стремясь к мгновенности эмоционального воздействия картины на зрителя, он стирает границу, ликвидирует разрыв между причиной (изображенный на картине факт) и следствием (чувство, которое он вызывает), между замыслом (рисунок) и исполнением (живопись). Дело доходит до того, что он начинает рисовать цветом, то есть делает из него не столько поверхность, сколько жизненно важную, определяющую ткань формы. Цвет у Тициана — это «означающее» во всех смыслах этого слова. Вот почему рисунки Тициана — это не подготовительные наброски к картинам, а этапы становления самого произведения: ведь знак или линия не определяют окончательного размежевания между формой и пространством. Это задача света, тени, цвета.

Вся действительность или жизнь — это драма, но не все в жизни трагедия. Живопись Тициана, стремящаяся к отражению всеобщей реальности в жизненности ее отдельного фрагмента, отличается разнообразием и сложностью тем и мотивов самой жизни. Нет ничего удивительного в том, что в изображение священных, исторических или драматических сюжетов у Тициана вторгаются фигуры, внешне не имеющие к ним никакого отношения, или что внимание художника подчас приковывается к цвету платья или отблеску света на латах. Многогранная действительность передается и как зрительное восприятие, и как вызываемая им эмоция. Это может нарушить направленность повествования, но зато выявляет *«изюминку»* всего происходящего. В «Короновании Христа терновым венцом», например, художник как бы на минуту отвлекается от происходящего, увлекаясь игрой света на кольчуге воина или забавляясь изображением лысины стоящего справа палача. Но это не совсем так, ибо блеск металлических колец усиливает мерцание света в тяжелой атмосфере, заставляет явственней ощутить гнетущую тяжесть стены в глубине картины, где слабо брезжущий свет перекликается с шероховатостью камней. Лысая же голова палача позволяет зафиксировать на краю картины интенсивное пятно разливающегося по всей картине света.

Картины поэтического и мифологического содержания, а также портреты Тициана выглядят не менее драматическими (поскольку речь в них идет о сложных ситуациях), чем картины на исторические и религиозные темы. Попробуем сравнить портреты Тициана с портретами признанного тосканского портретиста Бронзино. Как Тициан, так и Бронзино сознают официальный характер и социальную значимость портрета, и они действительно предпочитают портретировать выдающихся людей своего времени. Следуя интеллектуальной направленности маньеристской культуры, Бронзино представляет своих портретируемых как идеальные образы. Его портреты — это сакральные фигуры, где место религиозной литургии занимает социальная. Лица моделей у Бронзино принимают форму совершенного овала, их плоть и ткани одежд приближаются по своей ценности и чистоте к таким драгоценным камням и материалам, как горный хрусталь или оникс. Как в стихах придворных последователей Петрарки, здесь встречаются золотые пряди, изумрудные глаза, рубиновые губы, руки цвета слоновой кости. По сравнению с этой флорентийской знатью и буржуазией, составляющей сливки общества, папы, государи и дожи Тициана выглядят как вполне живые люди, действительно состоящие из «плоти и крови». И все же Тициан — вовсе не портретист, стремящийся к аутентичности и правдоподобию. Его цель — прославить портретируемых, придать их чертам характер универсальности, чему, разумеется, помешало бы изображение физиогномических или психологических особенностей. Универсальное для Бронзино — это *идея* социального совершенства, для Тициана — это непосредственная, жизненная реальность. Любой образ, изображенный *сам по себе,* в отрыве от реального контекста, всегда «партикулярен», образ же, включенный в контекст реального, является ipso facto * составной частью природы,

---

* На деле, в действительности *(лат.)*.

истории, священных устоев общества. Портреты Тициана отличаются большой жизненностью не потому, что они похожи или психологически верны (часто художник не видел даже портретируемого и заимствовал его черты из других портретов), а потому, что они передают черты портретируемого не столько *как такового,* сколько как человека, *существующего в определенных условиях.* Если бы мы захотели на основе какого-либо портрета Тициана восстановить черты лица или характер модели, то мы тут же убедились бы, что сведения, предоставляемые картиной, отличаются скудостью и общим характером: тот же самый свет, который выделяет лицо модели, стирает или смягчает его особенности. Заметим, однако, что свет этот, сплавляясь воедино с цветовой поверхностью лица, превращает его в основной элемент пространства. Заметим также, что свет с одинаковой интенсивностью высвечивает и выявляет другие детали или фрагменты портрета: меховой воротник или шелковый отворот платья, складки бархатного занавеса, скатерть на столе, собаку и т. п. Цвета отдельных предметов почти растворяются в свете, и это световое качество ведет к их объединению в единое пространство, составляющее окружающую среду, в которой модель выступает в качестве главного действующего лица. А поскольку ее жизненность есть не что иное, как проявление *связи с реальной*

действительностью или обусловленности окружающим миром, то все элементы, подчеркивающие эти связи, усиливаются. Так, художник особенно не утруждает себя тщательной передачей кривизны носа или формы руки, но с большой живостью передает направление взгляда в определенную точку пространства, непринужденность движения руки, упирающейся в бок или лежащей на подлокотнике кресла или эфесе шпаги. Мы замечаем, как бледно-розовая, прозрачная или блестящая кожа выдает тепло и биение крови, как она реагирует на свет, поглощая или отражая его, как возникает общность между внутренней жизнью модели и существованием вещей, составляющих жизненное пространство их хозяина. Высшим образцом этого портретного искусства, которое мне хочется назвать ситуационным или соотносительным, является портрет «Папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе» (1546). Его можно 48
было бы даже назвать незаконченным — настолько легка, подвижна и неустойчива колористическая ткань картины, настолько намеренно обобщены некоторые детали, набросанные быстрым ударом кисти, как, например, руки папы, жест которых подобен неуловимому проблеску света. Ситуация здесь лежит на поверхности: это встреча, диалог трех людей, каждый из которых связан с другими разнообразными, явными и тайными чувствами (почтением и благожелательностью, хитростью и обманом). Чувства эти непримиримы друг с другом, но все вместе образуют особый психологический настрой, полностью переданный общей тональностью картины — теплой и приглушенной, томной и беспокойной. Внешняя незаконченность картины отражает неопределенность ситуации: перед нами не свершившийся факт или законченное действие, а внезапно остановленное мгновение. Именно здесь становится заметно, насколько беспокойный и ломкий маньеристический рисунок помогает оживить образ, включить его с помощью тончайших переходов в окружающее пространство, разрушить постоянство предметов и явлений, с тем чтобы выявить их переплетение и взаимосвязи.

В течение своей долгой жизни Тициан, осыпаемый почестями и удостаиваемый приглашений со стороны всех великих государей своего времени, начиная с Карла V и кончая Франциском I и Филиппом II, неизменно добивался успеха, и его «страсть к жизни» с годами приобретает все более драматический характер. Это не пессимистически возвышенное мировоззрение, как у Микеланджело. Образное постижение реальности, которое ищет Тициан, погружается во все более темные глубины: это не трансцендентность, а обращение к тайнам души, поиски неведомых истоков чувств, которые нерасторжимо связывают человеческое бытие со всеобщностью мироздания. Прежний маньеристический рисунок, все более приобретающий характер орудия исследования, исчерпывает свои возможности и уступает место легкому касанию кисти, одновременно являющемуся знаком и колористической субстанцией.

Спустя почти тридцать лет Тициан возвращается к теме «Коро- 49
нования Христа терновым венцом» (ок. 1570). То же построение, которое в картине из Лувра способствовало распределению света вдоль наклонных и перекрещивающихся линий и сосредоточению его на телах, здесь рассеивает и превращает свет в неосязаемую пыль, которая разъедает все, с чем соприкасается. Творческие искания, полные мучительной боли;

цветовая гамма сведена к бесконечным переходам от красновато-огненных тонов к коричневатым теням, позы и жесты фигур не отличаются больше устойчивостью. Художнику не нужно более сжимать пространство, чтобы сконцентрировать на фигурах свет и тень: арка в глубине открывает за собой темное, тяжело нависшее небо, а фигура палача, чью руку и ногу мы видим на переднем плане, говорит о наличии приближенного к зрителю пространства, которое отдаляет от него фигурную группу и погружает ее в раскаленную атмосферу. Другим новым, по сравнению с картиной из Лувра, элементом является горящая лампа, которая, однако, не является причиной необыкновенных световых эффектов, а выступает лишь как одно из цветовых пятен, наряду с другими. При крайнем обострении ощущения реальности как мучительной драмы Тициан не делает более различия между людьми, вещами и окружающим их пространством: все сливается в единую кипящую материю, испещренную вспышками света, напоминающими раскаленный шлак по краям извергаемой вулканом лавы. Ничего нет застылого или определенного, все взаимообусловлено, и сами вещи в конце концов словно притираются друг к другу, растворяясь в зыбкой ткани взаимных связей. Тициановская незаконченность все более обнаруживает свою противоположность «non-finito» Микеланджело. У Тициана нет преодоления материи и ухода от нее ради освобождения духовного начала, а есть вторжение духовности в материю (из потребности войти в связь, быть сразу самим собой и чем-то иным), которое делает ее восприимчивой к любому событию или связи и приводит в конечном счете к растворению в совокупности взаимоотношений и в пространстве. Подобно материи нашего тела, испытывающего и переживающего радость и страдание при разных состояниях души, материал живописи — цвет — не только выражает, но и по-своему «переживает» различные степени пафоса, жизненной драмы. С появлением Тициана живопись впервые становится не просто безучастным или взволнованным, бесстрастным или патетическим описанием, но и живым куском жизни, пульсирующим свидетелем пережитого, стремящимся оказать воздействие на нашу жизнь, заставив ее развиваться в унисон с драматическими переживаниями автора.

Венецианская живопись времени Тициана

Хотя на протяжении почти столетия личность Тициана играла доминирующую роль в художественной культуре Венеции, его отношение к живописи как к переживаемой жизни или действительности, необычайное разнообразие его тем и мотивов вызвали неоднозначную реакцию, доходившую подчас до разногласий и отрицания. Уже в произведениях первого, венецианского периода творчества Лоренцо Лотто прослеживалось, как мы видели, неприятие новой поэтики Джорджоне и Тициана. С 1509 по 1511 г. Лотто находился в Риме, затем в Марке́ и с 1513 г. в Бергамо. Произведения, созданные перед его возвращением в Венецию (1526), выдают неудовлетворенность мастера, пытающегося примирить различные манеры, порой довольствуясь диалектическим компромиссом, к которому его вынуждает их несовместимость. Будучи хорошо осведомленным, он присматривается ко всему, что встречает в своих постоянных странствиях в Венето, Марке, Ломбардии. Он ничего не пропускает, не

оценив достоинств и недостатков. При своей любви к противоречиям, он особенно не приемлет универсальности и всеядности. Без особого восторга, а скорее с недоверием он знакомится в Риме со станцами Рафаэля, проходит мимо Микеланджело, кое-что берет от античности. Даже его религиозные взгляды в те кризисные, смутные годы весьма необычны. Он избегает больших проблем, хотя обладает острым, критическим умом, и предпочитает доверяться простонародным поверьям. В изысканном и глубокомысленном искусстве художника всегда чувствовалось влияние народных верований, и он отражал их в своем творчестве сознательно, подчас полемично. Опираясь на своеобразный «квиетизм», он считал, что евангельская истина обретается не в устах ученых мужей, а в религиозном чувстве простонародья, в их близости к Богу. Тем самым он в чем-то предваряет учение ломбардского католицизма времен Борромео и Реформации.

Главный аргумент художественной полемики Лотто — это единство изображения мира, классическая монументальность, идея отражения в искусстве вселенной как истории и природы. В этом принципиальном антиклассицизме кроется сильное воздействие маньеризма на искусство Лотто и сближение, или по крайней мере конвергенция, его поисков в третьем десятилетии с художественными исканиями Корреджо и Пармиджанино.

Алтарь святого Бартоломео (Бергамо, 1516) построен на сочетании (или наложении) монументальности историко-религиозных композиций Рафаэля (очевидной в архитектурных кулисах) и ясной простоты венецианских «святых собеседований». Он воспринимает и доводит до крайности противоположность обеих систем: по сравнению с просторным архитектурным фоном фигуры выглядят небольшими, они словно колеблются, стать ли им симметрично экседре или в виде гирлянды окружить трон. Находясь на границе между полутемным пространством церкви и освещенным естественным светом пространством переднего плана, они принимают грациозные, явно не монументальные позы. Архитектура — это уже не монумент, а парадное украшение, расцвеченное пестрыми полотнищами и гирляндами, со слетающими сверху ангелами. От архитектурного фона Лотто освобождается весьма скоро: в алтаре святого Бернарда (1521) «святое собеседование» происходит в открытом поле под покровом большого балдахина, который поддерживают четыре парящих над троном ангела. Под этим импровизированным навесом, отбрасывающим слегка окрашенную тень на лица Мадонны и младенца, «святое собеседование» утрачивает всякую ритуальность, превращаясь в приятный доверительный разговор. Демонстративным, почти простонародным жестом Мадонна как бы утверждает (а ангел внизу записывает), что вся истина — в благословляющем младенце Христе. В «Мадонне Пезаро» Тициан также чувствует необходимость отказаться от сакрального и иерархического построения «святого собеседования», установить прямую, основанную на чувстве связь между человеческим и божественным, но для Тициана чувство — это волна радости, захватывающая все сущее, для Лотто же — это душевная благость, способность уловить в едва заметных движениях души устремление к Богу.

В росписях Капеллы Суарди в Трескоре (1524) и церкви Сан-Микеле аль Поццо Бьянко (1525) антиклассическая направленность

искусства Лотто приобретает и антириторический оттенок, что ощущается в ровном, несколько ироническом построении повествования без героев, повествовании, основанном на бытовых подробностях. Не родись А. Мандзони тремя столетиями спустя, можно было бы сказать, что эти фрески написаны в его духе. Подобный подход к истории, естественно, отводит всякое, даже полемическое, сопоставление с Рафаэлем и подчеркивает симпатию автора к северному искусству — немцам и нидерландцам. Это проявилось в любви к панорамным, данным сверху видам, благодаря чему место действия уподобляется освещенной площадке, на которой движется множество мелких ярких групп и развертываются многочисленные эпизоды. Это весьма деликатный момент в развитии религиозной основы живописи Лотто. Протестантское представление о спасении души в результате ниспосланной благодати переплетается у него с католическим представлением о спасении благодаря добрым делам: «провидение» у художника — это луч света, пронизывающий поступки не только великих мира сего, но и повседневные труды каждого. Поэтому так важно уловить и передать все то значительное, что заключено в каждом жизненном событии,— необычайной игрой света, непривычным цветовым сочетанием, любопытной перспективой или ракурсом. Отсюда необходимость того острого по-мандзониевски взгляда на мир, способного угадать суть вещей, выявить отдаленную связь между ними (ведь связующая нить провидения не уловима глазом), установить скрытую в них гармонию и целесообразность. Но, помимо проницательности, нужно обладать умением видеть благорасположение и светлую веру души, ибо известно, что в запутанном клубке человеческих поступков красной нитью проходит божественный промысел. Итак, Лотто предпочитает тонкую наблюдательность, а не мелочное, без всякого разбора, описание фактов, иначе художник рискует увидеть факт, но не понять, что за ним кроется. Чем больше Лотто обращает внимание на незначительные явления и чувства, тем свободней становится его живопись, тем выше воспаряет она, тем сильнее звучат в ней самые чистые ноты, перекрывая все остальные, не имеющие более никакого значения. Тональная гармония по-прежнему остается в основе колористических исканий Лотто, но она (в отличие от творчества Тициана) не сглаживает, а, напротив, подчеркивает тембровые особенности красок, порождая непривычные сочетания желтого и фиолетового, розового и зеленого, белого и коричневого.

В Венеции после 1526 г. Лотто вступает в прямое состязание с Тицианом, достигшим зенита своей славы. В «Благовещении» из Реканати
51 (ок. 1528) художник явно порывает с тициановским истолкованием этой темы в том виде, в каком, например, она дана в его «Благовещении» из собора в Тревизо. Мария у Тициана — это коленопреклоненная королева, достойно встречающая в своем дворце небесного посланца. Мария же у Лотто — это простая, милая девушка: посланец застает ее врасплох, во время молитвы в ее комнате. Она не осмеливается даже обернуться к нему. Ее почти оборонительная поза напоминает движение человека, которого неожиданно окликнули сзади. Чудо здесь — это жизненное событие, оно настолько вещественно, что его замечает кот и бросается наутек. Для того, чтобы пояснить, что речь идет о чуде, пришлось вывести на сцену и Всевышнего, с его указующим жестом, и поместить ангела в поток то ли естественного, то ли небесного света. Мы уже

видели нечто подобное — в «Сне святой Урсулы» Карпаччо. Чем иначе объяснить смысл этого полутемного, противопоставленного светлому саду (столь кватрочентистскому по правильности форм подстриженных деревьев) интерьера с грубо сколоченной табуреткой, висящим полотенцем, подсвечником на полке, слабо освещенной светом, падающим из оконца, как не желанием художника опереться на авторитет Карпаччо в полемике с Тицианом. Тициан — великий наследник гуманистической традиции, ведущей от Мантеньи к Джованни Беллини и Джорджоне и объясняющей стремление установить все более тесные связи с искусством Средней Италии и решить, хотя и по-своему, великие проблемы пространства и времени, всеобщего и целостного видения мира. Сам Лотто уже попытался, безуспешно черпая непосредственно из римского источника, соединить обе культуры. Почему бы тогда не попробовать вернуться к объективным поискам Карпаччо, стремившегося к «чистой визуальности»,— ведь в первые годы чинквеченто они были столь близки исканиям Дюрера. Доказательством подобной полемики служит замечание Дольче, который нападает на Лотто за его «дурные краски» — дурные, потому что они не сливались гармонично, как у Тициана, а резко выделялись своим хроматическим звучанием и как таковые обладали индивидуальностью и трудно согласовывались с общей тональностью и с пространством. Из критики Дольче явствует, что Лотто обвиняется в запоздалой и реакционной приверженности к кватрочентистской манере. Это обвинение Лотто не оспаривает, ибо он убежден, что проницательный анализ частных явлений может привести дальше, чем глобальное представление о природе и истории. А разве нельзя считать намеренно полемичным алтарный образ «Святого Антония во славе» (церковь Санти-Джованни э Паоло, Венеция) 1542 г. и, следовательно, написанный одновременно с «Коронованием Христа терновым венцом» из Лувра, этим наиболее маньеристическим творением Тициана, построенным на пересечении диагональных линий? По своей структуре алтарь Лотто намеренно условен. Он состоит из параллельных планов, как бы уступами поднимающихся вплоть до арки, замыкающей верхнюю часть доски. Обращение к Карпаччо здесь очевидно, особенно в фигурах двух священнослужителей, которые из-за парапета, украшенного восточным ковром, раздают милостыню и собирают прошения. Захватывающей тициановской патетике Лотто противопоставляет вызывающе буржуазный образ бюрократии от церковных дел. Мы видим святого, дотошно вникающего в прошения, собранные его подручными, выслушивающего мнения ангелов, что-то нашептывающих ему на ухо, и дающего наставления служке, который ведает казной. Вера и провидение, таким образом, не есть что-то потустороннее, а вполне реальные явления земного бытия. В этом уже проявились современные веяния (которые станут заметнее в XVII в.), абсолютно чуждые последнему из великих гуманистов Тициану. Современность мироощущения порождает совершенно поразительное расположение бедняков на переднем плане: мы видим лишь их головы и руки, сами же они находятся между идеальным пространством картины и реальным пространством зрителя, который и сам становится как бы участником спора, возникшего среди просящей милостыню паствы. Впервые вместо хора, поясняющего событие, мы видим толпу, принимающую в нем участие. В толпе не различимы отдельные люди, так как

каждый человек — лишь часть общего, глаз скользит по нему не задерживаясь. Возьмем, к примеру, женщину с вуалью. Сетка, наброшенная на лицо, смягчает блеск ее щек, но в то же время придает им мягкость и трепетность. Подобная живопись предвосхищает Гойю и пришлась бы по вкусу французским импрессионистам XIX в., например Мане, но она, несомненно, порождена глубоким изучением световой роли сетки в гравюрах Дюрера. Если мы сравним благородных донаторов Тициана (вспомним его «Мадонну Пезаро») с убогими ходатаями Лотто, то сразу заметим, что связь со святыми или божественными образами носит у первого динамический характер, потому что все являются действующими лицами одного и того же события. У второго же — психологический, ибо это связь между теми, кто распределяет милости, и обездоленными просителями, которые стараются их разжалобить. Короче говоря, Лотто не пришел бы к подобной трактовке толпы и затерявшегося в ней отдельного человека, если бы он не был выдающимся портретистом, да еще таким, который с самого начала воспринимал человека не как великого творца истории, а как одного из многих, с которым можно встретиться, поговорить, найти общий язык. В противоположность портретам Тициана портреты Лотто являются первыми психологическими портретами. Речь, разумеется, идет не о портретах императоров и пап, а о портретах представителей мелкопоместного дворянства, средней буржуазии, художников, писателей и духовенства. Великое открытие Лотто, выводящее его на уровень современности, заключается в построении портрета как диалога, доверительного общения и взаимопонимания со зрителем. По этой причине портреты Лотто представляют собой подлинные и достоверные свидетельства, даже если они не отличаются тщательностью и точностью передачи черт лица, как у Тициана. Дело не в том, что художник не заинтересован в объективной передаче облика модели, просто в момент работы над портретом он захвачен совсем другим, готовясь чистосердечно рассказать о том, что он видит. Портреты Лотто не говорят: восхищайся мною, ведь я — король, папа, дож, пуп земли. Напротив, они поясняют, что́ у портретируемого на душе, почему он грустен или полон веры, почему он с любовью относится к другим. В портрете-диалоге художник выступает в роли исповедника, собеседника, который задает вопросы, истолковывает ответы, разъясняет то, что Паскаль позднее назовет «сердечными резонами». А та красота, которой, словно изнутри, светятся его образы,— это не природная, не духовная и не нравственная красота, а просто внутренняя красота, которую выдает, скорее, чем выявляет, взгляд, улыбка, бледная прозрачность лица или усталость опущенной руки.

Порденоне (ок. 1483—1539) также отходит от столбовой дороги, проложенной Тицианом. Он родился во Фриули, сложился как художник в кругу провинциальных последователей Беллини, а затем с 1508 г. работал в Ферраре и, скорее всего, в Риме. Только после 1510 г. он знакомится в Венеции с творениями Джорджоне и молодого Тициана. «Мадонна делла Мизерикордия» (1515) написана темпераментно, но неровно: в деревенской Мадонне, прикрывающей плащом небольшие фигурки верующих, чувствуется воздействие архаики; уверенно написан святой Христофор, по-тициановски восхитителен пейзажный фон. Знакомство с римской школой живописи сказывается главным образом в

выборе сопутствующих деталей и форм: архитектурной перспективы, ракурсов и напряженных жестов, костюмов. Римские мотивы наравне с большим количеством почерпнутых на родине немецких черт он использует и в росписях собора в Тревизо и особенно во фресках собора в Кремоне (1520—1522), отличающихся риторической приподнятостью, подчас нарочитостью, но вместе с тем и необыкновенной живостью и доходчивостью, чему способствует непринужденное смешение ученого красноречия и диалектного остроумия. Это история, рассказанная народу ярким выразительным языком, берущим за живое и не оставляющим никого равнодушным. Художник стремится не разжалобить зрителя или навести его на размышления, а возбудить в нем восторг и ликование. Он добивается этого не только с помощью звучных цветовых пятен, но и с помощью необыкновенных ракурсов, позволяющих фигурам вторгаться в реальное пространство.

После 1530 г. Порденоне становится в Венеции опасным соперником Тициана. И дело не только в официальных заказах (утраченное большое декоративное панно для Дворца дожей), которых он удостаивается благодаря своему торжественному и в то же время впечатляющему стилю, вызывающему всеобщее одобрение. Нельзя отрицать, что он приносит в Венецию новое понимание истории, весьма отличное от идеального толкования Тициана и религиозной интерпретации Лотто. Речь идет об истории фактов, увиденных и рассказанных с суровостью и, может быть, преувеличением свидетеля, желающего поразить слушателей. Священная тема у Порденоне — это зачастую лишь предлог для красочного описания вторжения войск, грабежа, убийств и поджогов, творимых ландскнехтами. Все это было весьма актуальным для тогдашней Италии, на страдания которой Венеция могла лишь взирать растерянным взором.

Сама потребность в реалистических описаниях больших исторических тем отдаляла Порденоне от решения колористических задач в духе тонального единства Тициана: ведь для передачи жестов и движений он нуждался в маньеристическом рисунке, для построения пространства ему нужна была перспектива со всеми ее эффектами, для большей звучности красок — нейтральный фон, игра света и тени. Лишь в поздних произведениях, таких, как алтарь святого Лаврентия Джустиниани (1532), 52
люминизм, которым он неоднократно пользовался в качестве способа сценического освещения, приобретает характер целостного стилистического приема.

Компромисс между маньеристическим рисунком и венецианским колоризмом очевиден также у Париса Бордоне (1500—1571), который для придания большей живости игре рефлексов в своих широких тональных композициях прибегает к беспокойным, запутанным графическим построениям, и у Бонифацио Веронезе (ок. 1487—1553), который разворачивает свои историко-религиозные сцены на фоне уверенно написанных архитектурных декораций, так что цвет, не участвующий более в построении пространства, проявляет себя во всем первозданном блеске. С более интересных позиций выступает его ученик, далматинец Андреа Мельдолла, по прозвищу Скьявоне (ок. 1522—1563), маньеристическим источником деятельности которого является творчество Пармиджанино. Он стремится к отождествлению знака со светом, сводя последний к

световым потокам, придавая плавность цветовым переходам, расплывчатость образам — вплоть до превращения их в цветовые пятна, зыбко мерцающие в неопределенном пространстве, полном теней и проблесков света. Этот «малый мастер» создал «жанровую» живопись, ведущую свое начало от камерных композиций последжорджоновского периода и получившую одобрение многочисленных «любителей» из среды образованных венецианцев. Речь идет о пасторальной или так называемой «лесной» идиллии. Очевидны связи художника с Тассо и его «Аминтой», а также с молодым Тинторетто, а это немаловажно, если вспомнить, какое влияние поэтика Тассо, и именно через посредство Тинторетто, оказала на венецианскую живопись, особенно в поздний период ее развития.

Венецианская провинция: Брешиа и Бергамо

Политика Венецианской республики оказывала воздействие, в том числе культурное, на города, которые находились от нее в зависимости. В самом деле, в каждом из городов венецианской провинции возникают свои школы живописи, связанные с центром непосредственным обменом опытом, но в то же время вырабатывающие свои характерные особенности. Фриули зависит от Порденоне, Верона — от Бонифацио, Бергамо — от Пальмы. Отдаленные отзвуки доходят до Феррары с Доссо и до Кремоны, где Боккаччо Боккаччино (ок. 1465—1524) изменил около 1510 г. свой стиль, находившийся прежде под воздействием феррарца Косты, и усвоил «современную манеру», обращаясь, с одной стороны, к Рафаэлю, а с другой, с бóльшим убеждением,— к Джорджоне.

Наиболее оживленным центром является, однако, Брешиа, где переход от ломбардской традиции, олицетворяемой Фоппой, к новому стилю венецианского искусства, созданному Джорджоне и Тицианом, происходит за счет выработки собственных позиций такими разными и непохожими друг на друга живописцами, как Романино, Савольдо, Моретто.

Джироламо Романино (ок. 1484 — ок. 1560) создает в 1513 г. в Падуе алтарь святой Юстины. Иллюзионистическая, в духе Браманте, перспектива кессонированного свода, сливающегося с рамой алтаря, и тяжелая, пирамидальная композиция являются еще наследием его первоначального художественного опыта, накопленного в Ломбардии, а яркие цветовые пятна — результатом знакомства с живописью Тициана, а точнее, с росписями Скуолы дель Санто, где венецианский мастер обнаруживает наклонность к драматическим композициям и отходит от камерной манеры Джорджоне. Попытка Романино сочетать перспективу с колористическим построением пространства совпадает с аналогичной попыткой Лотто, почти в то же время приступившего к созданию алтаря святого Бартоломео. Но если Лотто чувствует диалектическое противоречие обеих систем, то Романино ограничивается наложением одной системы на другую. Последствия этого компромисса не замедлят сказаться и в более свободных композициях художника: ему никогда не удастся создать чисто тональную живописную структуру. Не ставший составной частью пространства цвет будет обнаруживать свою самостоятельность, сохраняя или даже усиливая свое звучание. Свет сохранит поверхностный характер, придав необыкновенный блеск тканям и ору-

жию; рисунок станет быстрым, текучим, обобщенным, далеким, однако, от живописности венецианского рисунка. Композиция окажется перенаселенной живыми, подвижными, с подчас порывистыми жестами героями, но в ней никогда не будет высокого драматизма. Само повествование будет порой выливаться в причудливые, простонародные и даже карикатурные сцены. Для оживления своих сюжетов Романино прибегнет к своеобразной уловке, дабы чем-то возместить недостаток своего образования: не имея возможности дать поэтическое отображение истории в духе Тициана или приблизиться к повествовательному стилю Лотто, он изберет средний путь простонародных эпических сказаний, вольно или невольно граничащих с героико-комической их трактовкой. Такой направленности творчества Романино способствует его встреча с Порденоне в Кремоне в 1520 г. Встреча эта оказалась одинаково важной для обоих живописцев. Но, как видно из фресок Кремонского собора и росписей замка Буон-Консильо в Тренто (1531—1532), повествовательная манера Романино отличается большей раскованностью и колоритностью. Это почти рассказы у семейного очага, отличающиеся сердечной теплотой и неторопливостью: вместо подчас тяжеловатой реалистической манеры Порденоне мы видим противоположное стремление к фантастическим отступлениям, связанное, видимо, со знакомством в Тренто с творчеством феррарца Доссо.

По иному пути идет Джованни Джироламо Савольдо (ок. 1480—ок.1548), который чувствует противоречие между ломбардской культурой, питавшей его творчество, и венецианской культурой, приверженцем которой он становится, но пытается найти разрешение на путях поиска более общей платформы.

Художественные ориентиры Савольдо не те, что у Романино: его привлекает не драматический порыв Тициана, а спокойная созерцательность Джорджоне, не натуралистическое, почти экспрессионистское повествование немцев, а глубокомысленная сосредоточенность нидерландцев, не перспективные, в брамантовском духе, построения позднего Фоппы, а его поразительный люминизм, словно порождаемый мягким соприкосновением поверхности вещей с окружающим пространством. В самом деле, вещи у Савольдо не растворяются в пространстве и не поглощаются им, а сохраняют свою самостоятельность, приковывая к себе внимание зрителя психологическим обаянием своего меланхолического существования. Экстравертный Романино превращает в золото все, что блестит, интравертный Савольдо занят поиском менее ослепительного и более редкого блеска материи, растворимого в свете. Это художник с обостренной чувственностью и утонченностью. Если Романино нарочито разговорчив и даже болтлив, то Савольдо ненавидит ораторские преувеличения и бьющие в глаза эффекты, он отказывается даже от повествования, сознательно предпочитая темы, более пригодные для поэтического развития, чем для простого описания. Это наиболее тонкий истолкователь элегической сути живописи Джорджоне и, несомненно, крупнейший лирик в живописи чинквеченто. Изумительный «Святой Матфей с ангелом» является почти манифестом его поэтического направления: слабый источник света, огонек стоящего на столе светильника, разгорается в огромное пламя при отражении от одежды святого, и словно под воздействием мгновенного процесса сублимации материя становится

сверкающим пламенем, маленький огонек переходит в духовное озарение, *увиденное* становится *виде́нием.*

Алессандро Бонвичино, по прозвищу Моретто (ок. 1498—1554), обязан славой главы школы быстрому успеху своей живописи, одинаково далекой от утонченной поэзии Савольдо и живой, повествовательной, простонародной манеры Романино. Он избегает иконографических, тематических, стилистических нововведений; полностью удовлетворяет запросы упрочившей свое положение буржуазии, требовавшей от живописи главным образом алтарных композиций и портретов. В таких произведениях, как «Вознесение Марии» из старого собора в Брешии (1525) и алтарь святого Николая из Бари (1539), восходящих соответственно к «Ассунте» из Санта-Мария Глориоза деи Фрари и «Мадонне Пезаро» Тициана, художник в спокойно-прозаической манере, без особых поэтических взлетов, популяризирует тициановские темы, легко согласуя их с местной традицией. Моретто сохраняет в качестве первоосновы своей живописи густую плотную светотень, связанную с традицией Фоппы, но сочетает ее с широкой манерой тициановского колоризма. Общим колористическим знаменателем остается, таким образом, сероватая свинцово-серебристая тональность. Общая холодная колористическая гамма не позволяет свету распространяться ни вглубь, ни вширь, заставляя его скользить по поверхности предметов. Маньеристический опыт, связанный в первую очередь с Джулио Романо, приводит к преобладанию у Моретто светотеневых эффектов над световыми. Именно потому, что предметы — это не просто отдельные световые ноты в общем тональном единстве картины, а конкретные «вещи в себе», живопись Моретто служит исходным пунктом того «ломбардского реализма», вершиной которого станет в конце века творчество Караваджо. Подобная *объективность* зависит не от остроты взгляда и ясности ума, а от нравственного начала: от желания увидеть и представить вещи такими, какие они есть на самом деле, без ораторских преувеличений и аллегорических прикрас, но и без излишней мелочности. Объект не возвышается над реальностью и не наделяется универсальностью, ибо нет больше желания превозносить или обобщать значение субъекта. Этот интерес к истинному положению вещей, который станет в конечном счете отправной точкой буржуазной морали, особенно заметен в портретах Моретто, в которых художник показывает, что он усвоил уроки не только Лотто, но и Тициана. Он не стремится, однако, ни проникнуть, подобно Лотто, во внутренний мир человека, ни рассматривать его, подобно Тициану, в качестве определенного компонента всеобщей реальности. Моретто — официальный портретист мелкой провинциальной аристократии, и он изображает ее в неприкрашенном виде — с ее умеренными, почти наивными амбициями и позитивным отношением к действительности.

Лучший ученик Моретто Джованни Баттиста Морони (ок. 1529—1578) является одним из самых значительных портретистов чинквеченто. В алтарных композициях, наиболее близких к образцам его учителя, мы видим, в чем заключался его религиозный идеал: суровое, чинное благоговение без лицемерия и экстаза, выраженное в строгих построениях с преобладанием чистой холодной цветовой гаммы. В портретах религиозный идеал выступает в качестве нравственно-социального идеала. Рядом с портретами аристократов из Брешии и Бергамо появляются

изображения мелких буржуа, людей свободных профессий, писателей и даже ремесленников. Все эти люди относятся к жизни всерьез, с достоинством и стремятся не к славе, а к сохранению доброго имени. Морони, наконец, первый выразитель буржуазной респектабельности, а верней — ее становления, когда она утверждается как прямое следствие принятия религиозно-нравственных ограничений. Такая картина, как «Портной», этапна не только для истории искусства, но и для истории итальянского общества. Замечательный мастер, завоевавший себе «место в обществе», изображен в то время, когда он кроит ткань на столе. Его жесты и выражение лица серьезны и полны достоинства, как у дворянина, читающего письмо, или у писателя, на минуту оторвавшегося от книги, чтобы погрузиться в свои мысли. Смотреть на себя теми же глазами, какими другие смотрят на тебя, познать и выразить себя — таково основополагающее начало, выразителем которого становится Морони в своих честных, ясных, правдивых портретах.

Маньеризм в Венеции

Маньеристический кризис в изобразительном искусстве Венеции достигает апогея в пятидесятые годы XVI в. Сложившиеся в Риме, Тоскане и Эмилии мастера (архитекторы и скульпторы Сансовино и Амманати, живописцы Сальвиати, Джованни да Удине и Вазари, архитектор и теоретик Себастьяно Серлио) стекаются в Венецию, привозя с собой значительные культурные традиции, подкрепленные теоретическими аргументами и историческим опытом. Гравюры Маркантонио Раймонди, Агостино Венециано, Джакомо Каральо дают представление о творениях Рафаэля, Микеланджело, Пармиджанино, Джулио Романо. Пино и Дольче, отстаивавшие венецианские традиции, вынуждены были считаться с новыми веяниями и идти на уступки. Конечно, оспаривать величие Микеланджело было невозможно, но тогда ему противопоставляли Тициана, утверждая, что «если бы Тициан и Микеланджело были одним и тем же человеком, или, верней, если краски Тициана можно было бы положить на рисунок Микеланджело, то сам Бог не смог бы сотворить ничего лучше». Даже Тициан не мог не задуматься над этой проблемой, как это видно по «Коронованию Христа терновым венцом» 1542 г., и три года спустя он решает обратиться к первоисточнику, предприняв поездку в Рим. Знакомство с маньеризмом подталкивает его к усилению драматизма своих композиций, к еще большему выделению духовного начала в противовес природным мотивам. Но он никогда не отделит их окончательно друг от друга. В его живописи человеческая драма органически спаяна с потрясающими световыми эффектами, а в ее развитии участвует вся природа, что и придает событию значение всеобщности. Синтез истории (человечества) и природы у Тициана настолько велик, что никакие выпады Лотто или полемика Порденоне не в силах принизить его значения, маньеристические же искания Париса Бордоне, Бонифацио Веронезе, Скьявоне приводят лишь к половинчатым решениям. Только к середине века маньеризм отходит от чисто формального представления о связи между рисунком и цветом, достигая гораздо более высокого уровня в понимании искусства, его процессов и целей. Но это произойдет уже в творчестве таких живописцев, как Тинторетто, Веронезе, Бассано. Для

этих трех мастеров, хотя и столь разнящихся между собой, природа — не столько действительность, которую надо познать, истолковать, определить, сколько фон, вернее, проекция человеческой жизни и деятельности. Невозможно дать два противоположных и равно справедливых суждения об объективной действительности, однако любые вопросы и любые ответы правомерны, когда речь идет о судьбе и жизни человека, о нравственных причинах его поступков, о значении истории. Более того. Само представление о природной действительности определяется нашим бытием, вернее, желанием жить так, а не иначе в этом мире. Темная живопись Тинторетто, светоносная живопись Веронезе, живопись Бассано, полная ярких неожиданных вспышек света,— это не три разных ви́дения природы, а три разных подхода к смыслу, значимости и целесообразности жизни. Они не исключают друг друга, а устанавливают между собой диалектическую зависимость. Общая панорама венецианской художественной культуры во второй половине XVI в. складывается в результате одновременного развития этих мастеров, действовавших в разных направлениях, что не исключало, однако, их взаимного сближения, взаимодействия или отталкивания.

Один из критиков XVII в., Ридольфи, полагал, что в творчестве Якопо Тинторетто (1518—1594) осуществился столь желанный Пино синтез рисунка Микеланджело и колорита Тициана. На самом же деле это никогда не входило в намерения Тинторетто, далекого от какой-либо эклектики. Остается под вопросом, был ли он какое-то время учеником Тициана. Известно, однако, что между творчеством зрелого мастера и молодого живописца обострилось противоречие, когда последний выставил картину, показавшуюся революционной,— «Чудо святого Марка» (1548). Тинторетто не был к тому времени новичком: его предшествующее творчество, прослеженное Паллуккини, свидетельствует о том, что его формирование шло неровно, в среде, находившейся под воздействием маньеристических течений (Бонифацио, Порденоне и особенно Скьявоне). Из маньеристических источников он не только почерпнул изощренные приемы построения композиции, перспективы, ракурсов, но и стремление наполнить динамизмом и стремительностью рисунок. В сокращенных перспективных ракурсах он видит способ беглого, обобщенного изображения, и уже в 1545 г. Аретино хвалит его за некоторые фигуры, «написанные быстрее, чем мелькнет мысль о том, что надо написать», то есть за исполнение, чуть ли не обгоняющее сам замысел. Динамизм живописи Тинторетто заключается, таким образом, в способе исполнения, а не в движениях фигур: это в большей степени особенность техники художника, его метода, чем свойство представленных им явлений. Чем можно оправдать стремление к столь быстрой работе? Очевидно, желанием зафиксировать или описать нечто такое, что не задерживается надолго *перед* глазами, а возникает, движется и исчезает. А таковыми являются не *вещи и предметы*, а *образы*, возникающие в воображении.

В «Тайной вечере» из Сан-Маркуолы (1547) нет ни фона, ни просцениума: стремительная перспектива пола превращает его в скользкую поверхность, лишающую равновесия людей и как бы выталкивающую их вперед. При подобном пространственном решении трудно охарактеризовать, даже колористически, массы фигур: в одеяниях апостолов складки выглядят языками пламени, которые придают им

спиральное движение, которое зачастую прерывается, затем начинается вновь, но в конце концов резко обрывается неожиданным поворотом руки или наклоном головы. Наиболее сильное световое пятно — экранирующая белая скатерть стола, ослепляющая участников вечери. Попав в поток лучей или повернувшись против света, фигуры теряют телесность: колористическая ткань картины превращается в плотный сплав блестящих вкраплений и теневых пятен. Динамизм маньеристической линии как бы перерастает в яркость ослепительного света.

В «Чуде святого Марка» Тинторетто выступает против тициановской концепции драмы как события, обнаруживающего основополагающее единство человеческого, природного и божественного. Если искусство порождается нравственным импульсом, то оно должно быть движением из глубины наружу. Распространяясь и передаваясь людям, это движение должно вызывать у всех аналогичный подъем чувств. За первыми эмоциями следует взволнованность, причины которой носят нравственный характер. Тинторетто не ставит перед собой задачу просто воспроизвести какой-нибудь исторический факт, а старается представить его так, чтобы он производил определенное впечатление на зрителя, рассматривающего картину. Он понимает, что картина подобна театральному зрелищу, но главное для него не историческая истина, а подлинность вызываемого чувства. Он тщательно продумывает постановочную часть: осужденный раб, палач с поломанными орудиями пытки, святой, спускающийся с неба, подобно deus ex machina*; само чудо занимает 54

---

* Бог из машины *(лат.)*.

малую часть картины; бóльшая занята изумленной, пораженной, раздающейся в стороны толпой. Как бы выходя из пространства картины, она перекидывает мостик в реальное пространство, сообщая таким образом зрителю свое движение. Сцена построена и оборудована для движения масс, образующих пустоту в центре и двумя волнами откатывающихся в стороны, лозы винограда в верхней части картины дают конкретное ощущение появления святого, который в своем головокружительном полете уже миновал их. Сценическое пространство перекрыто сзади ярким белым экраном, но свет, исходящий от нимба святого, оказывается сильнее и заставляет светиться холодным неестественным блеском «восточные халаты и варварские украшения многих из действующих лиц» (Ридольфи). Все это подобно взрыву среди бела дня; и именно это неожиданное сосредоточение света и цвета создает впечатление свершившегося чуда. Для достижения подобной силы цвет не может быть лишь краской, наложенной на полотно: он должен набраться энергии, приобрести внутреннюю напряженность. Поэтому мазки отличаются жесткостью, стремительностью, резкостью. Это напряженные изгибы, световые, режущие глаз, прориси, прерывистые линии. Цвет обретает качество беспокойного маньеристического рисунка, что придает ему необыкновенную энергию и пробуждает мгновенное зрительное впечатление. Правда, оно углубляется в процессе раздумий и осмысления увиденного, однако взволнованность приходит сразу же. Подобно тому как в театральной драме *пафос* порождается длинной чередой событий, разворачивающихся в определенном месте и в течение определенного времени, так и в

картинах Тинторетто быстрое, молниеносное нарастание световых лучей вызывает впечатление безграничной глубины, чуда. В более поздний период в произведениях художника перспектива сольется в конечном счете со стремительным потоком света. Это видно, например, в «Нахож-
55 дении тела святого Марка» (Брера, 1562—1566), где переход света от арки к арке совпадает с перспективным построением длинного и пустынного арочного коридора. Короче говоря, Тинторетто исходит из маньеристической перспективы как априорно заданной структуры или символической формы пространства. Он ускоряет чередование интервалов, усиливая люминистическое значение светотени как альтернативы in crescendo *

---

* Нарастающих *(лат.)*.

света и тени. Тем самым спокойные светотеневые переходы он заменяет динамичным нарастанием света, а перспективу и пропорциональную соразмерность — драматическим ритмом движения. Отказ от пропорциональности особенно заметен в быстром переходе от очень крупных фигур на переднем плане к крошечным фигуркам в глубине, сведенным до слабого мерцания отдельных точек или световых линий. Переход от пропорциональной соразмерности к ритмической динамике отчетливо виден в нарастающем повторении световых линий, словно уходящих в бесконечность, в отказе от тональной структуры (выступавшей в качестве пропорции или цветового равновесия) и в поисках бесконечной световой прогрессии. Свет, порождаемый многократным чередованием контрастов,— это не естественный свет, а какая-то космическая субстанция, пронизывающая все и являющаяся составной частью пространства. В самом деле, от поисков в области перспективы, где художник ищет сущностные или символические формы пространства (построенного на соотношении вертикалей и горизонталей), прямой путь ведет к поискам сущностных или символических форм света: пучкообразной (например, «Мученичество святого Павла» в церкви Санта-Мария дель Орто, «Pax tibi Marce» ** в Галерее Академии в Венеции), концентрической (например,

---

** Мир тебе, Марк *(лат.)*.

«Святой Георгий» в Национальной галерее в Лондоне, «Моление о чаше» в Скуоле ди Сан-Рокко, «Рай» во Дворце дожей), диагональной (напри-
56 мер, «Тайная вечеря» в церкви Сан-Джорджо Маджоре). Но именно потому, что свет порождается пространством, он его преодолевает, перекрывает как расстояние, поддающееся измерению, и уходит в бесконечность. В самом деле, ритм распространения света почти всегда сопровождается у Тинторетто пустотой незаполненного пространства. Именно эта пустота, подобно воронке в стремнине, затягивает зрителя в глубь картины, заставляя его почувствовать и включиться в ее ритм. Образ, который в «Чуде святого Марка» выступал еще в виде театрального зрелища, становится *виде́нием,* подобным религиозному, которое достигается в результате аскетического образа жизни, путем преодоления чувственного опыта. Этот провидческий характер связан, вероятно, с той огромной ролью, которую аскетическое видение играло в немецком искусстве чинквеченто (вспомним о многочисленных сюжетах, навеянных

Дюреру, Альтдорферу, Грюневальду знакомством с «Видением святой Бригитты»). Но в той же мере он, видимо, связан и с *героическим* идеалом Микеланджело как волевым преодолением человеческой ограниченности. Если большие фигуры переднего плана на картинах Тинторетто зачастую представляются гигантами, совершающими нечеловеческие усилия, то это происходит потому, что именно там, на стыке между реальным и иллюзорным пространством картины, происходит драматическое, трагическое самопреодоление, открывающее путь к бесконечной перспективе чудесного видения.

Мы видели, что Тициан, развивая в живописи поэтику, ненамного отличную от поэтики Ариосто, интуитивно почувствовал значение фантазии как вдохновения и как способа познания и именно в живописи дал конкретные примеры такой фантазии. Какова же связь между фантазией Тициана и виде́нием Тинторетто? Это последнее, хотя и является результатом фантазии как вдохновения, не сводимого к механизму логики, приводится все же в движение героическим (в микеланджеловском смысле) импульсом, то есть стремлением к самопреодолению, к преодолению своей природной ограниченности. В виде́нии фантазия направляется и поддерживается нравственным побуждением, оно чуждо желания уйти от действительности и пронизано сознанием долга. Видения Тинторетто отличаются не экстатичностью, созерцательностью или умиротворенностью, а, напротив, беспокойством, драматизмом, мучительным напряжением. Они не успокаивают, а доводят до крайности *пафос* бытия.

Цикл панно на тему страстей Христовых в Скуоле ди Сан-Рокко, писавшийся начиная с 1564 г., показывает, что для Тинторетто нет противоречия между историческим и прови́дческим изображением, и то, и другое для него едино: виде́ние, в конце концов, это не что иное, как история в концентрированном виде, поскольку оно сразу же выявляет в событии его нравственную сторону. Так, «Христос перед Пилатом» — это не мгновенно схваченный образ, подобный фотографии, в картине все подчинено единственной световой доминанте — полупрозрачной и излучающей свет фигуре Христа. Все остальное написано в глухих, смягченных тонах: мы почти не видим бесполезной роскоши римского дворца, солдат, безумной толпы, жаждущей гибели Спасителя. Этот контраст воспринимается с первого взгляда, он тут же обнаруживает свой нравственный смысл: духовный свет, исходящий от Христа, возвышает его образ, но в то же время смешивается с тьмой бессилия власти и безответственности черни. Этот мгновенный переход от факта к виде́нию, обнаруживающий нравственный смысл события, говорит о глубоко «христианском» характере вдохновения Тинторетто: под словом «христианский» мы имеем в виду противоположность искусства Тинторетто как «языческой» пе́рвоосновe искусства Тициана, так и благочестивому конформизму Контрреформации. В этом смысле поэтика Тинторетто может быть сближена с поэтикой Тассо, с которой у нее, в силу явных исторических совпадений, имеется много точек соприкосновения. Чем иным занимается Тассо в своем «Иерусалиме», если не обращением к поэтическому материалу Ариосто и перекройкой его на свой лад? В самом деле, он снимает или смягчает пластическую и колористическую определенность образов, стремясь подчеркнуть смысл идейных устремлений, объединяющих все

исторические или вымышленные эпизоды в единый поток повествования. И разве Тинторетто не в той же мере, что и Тассо, свойствен вкус скорее к высвечиванию, чем к описанию, к разрушению физической субстанции формы и цвета, предметов и фигур, к сохранению только того, что по своей глубинной близости может быть приравнено к свету? А что сказать о превращении самого пейзажа (как, например, в «Марии Магдалине» или в «Святой Марии Египетской» в Скуоле ди Сан-Рокко) в фантастическое виде́ние, где в неестественном свете волшебной ночи деревья, реки, скалы как бы приобретают волшебный вид, чтобы выразить восторги и сомнения, переживания двух молодых женщин?

Несмотря на родство поэтики, у Тинторетто есть, однако, такая нравственная сила, такое сознание драматизма реальности, хотя и выражающегося через сверхъестественность виде́ния, которые мы не находим в мятущемся, тревожном сознании Тассо. Какая часть суровой действительности переносится в провидческую живопись Тинторетто, видно из портретов, главным образом стариков — дожей, сенаторов, венецианских патрициев. Если в моделях своих портретов Тициан различает прежде всего власть, господство, естественно осуществляемое ими над окружением, Лотто заглядывает в тайники души, улавливает тончайшую игру чувств и переживаний, то Тинторетто видит жизнь человека в целом, его опыт, накопленный в серьезных делах, достоинство, придаваемое человеку укрощением собственных чувств во имя долга. Тинторетто первым привносит в живопись такое нравственное чувство, как осознание долга. Именно долг, понимаемый как жизнь, прожитая ради других, избороздил морщинами лица этих «гражданственных героев», покрыл сединами их волосы, сделал изможденными или обрюзгшими, но в то же время заострил их чувства, отточил их разум, укрепил волю. Если в картинах на религиозные и мифологические сюжеты Тинторетто приближается к Тассо, то в портретах он предвосхищает историческую прозорливость Паоло Сарпи. Вот художник вглядывается в свою модель: это старик, плечи которого едва выдерживают тяжесть тоги, а руки, похоже, трясутся на подлокотниках кресла. Падающий на него свет еще глубже прорезает морщины, безжалостно выявляет дряхлость кожи, серебрит бороду, подчеркивает тяжесть век, нависших над глазами. Перед нами и моментально возникший образ, и как бы сгусток всей жизни с ее нравственными принципами. Точно так же достаточно было луча света, чтобы выявить нравственный смысл «Христа перед Пилатом». Итак, в портретах Тинторетто выражается не какая-то абстрактная идея, а точно очерченный исторический опыт. Это опыт, сделавший Венецию во второй половине XVI в. единственным в Италии городом, в котором чувство духовной и гражданской свободы и осознание ответственности за это не подвергались грубому насилию и подавлению.

Светоносная живопись Паоло Веронезе (1528—1588) отнюдь не противоположна темной манере Тинторетто. Подобно Тинторетто, Веронезе складывается в кругу маньеристических течений. Как и Тинторетто, он великий декоратор, с энтузиазмом прославляющий подвиги Венеции. Еще более открыто, чем Тинторетто, он отказывается подчиниться конформизму, укрепившемуся в эпоху Контрреформации. И, наконец, его живопись, подобно живописи Тинторетто, передает и выражает идеалы и

образ жизни венецианского общества второй половины XVI в.

С равным успехом Тинторетто и Веронезе выполняют официальные заказы на украшение залов Дворца дожей: Венецианская республика — единственное итальянское государство, в котором идеал религиозный отождествляется с идеалом гражданским, и этот идеал одинаково, хотя и с разной силой, отражается в живописи обоих мастеров. В своих творениях Тинторетто передает осознание долга и гражданской ответственности, тот христианский дух, который побудил Венецию начать в XVI в. войну с турками и довести ее до драматического сражения при Лепанто. Веронезе, напротив, выступает как истолкователь интеллектуальной свободы и гражданственности, которые во времена морального конформизма и неофеодальной реакции делают Венецию одним из наиболее свободолюбивых и культурных государств Италии. Чувство долга и чувство свободы питаются из общего источника — гуманистического идеала человеческого достоинства, а поскольку в искусстве того времени это ощущалось лишь венецианскими мастерами (архитектором Палладио в не меньшей степени, чем живописцами), то становится понятным, почему их творения сохраняют и передают следующему веку (Караваджо, Карраччи, Бернини и Борромини) великое наследие гуманистической культуры.

Паоло был учеником вичентинца Антонио Бадиле, и хотя он вскоре переехал в Венецию, первоначальное образование, полученное в провинции, подтолкнуло его на путь поисков *«тембрового»* колоризма, основанного на сближении цветов, а не на их тональной слитности, как у Тициана. С провинцией, с ее все возрастающей ролью в политической и экономической жизни республики связана также значительная часть творчества Веронезе: он занимается украшением вилл, которые под руководством Палладио или по его проектам строятся посреди плодородных и хорошо ухоженных поместий, на берегах Бренты или Эвганейских холмах. Возрастание роли провинции и сельского поместья, не говоря об их интересе для социально-экономической истории, связано с новым отношением к природе, которая рассматривается уже не с мифологической или буколической точки зрения, а как среда для обитания, труда и наслаждения.

Если бы кому-нибудь пришло в голову написать параллельные биографии Тинторетто и Веронезе, то следовало бы подчеркнуть прежде всего такую противоположность в творчестве обоих мастеров, как понимание истории как драмы у Тинторетто, драмы, доведенной до ее жертвенного конца, и природы как фантастического видения, омраченного или озаренного происходящими событиями, и, напротив, понимание природы как идеального места для жизни у Веронезе, а за ее пределами история разворачивается как фантастическое видение. Для первого история (а когда говорится «история», подразумевается «город», Венеция) — это духовная мука, трагедия, для второго — празднество, светское увеселение, аллегория. Представление об истории как драме человечества, стремящегося к спасению души, уходит с Тинторетто, подобно тому, как в Риме оно исчерпывается с Микеланджело. Веронезе не говорит об истории, а если и говорит, то только для того, чтобы населить свои композиции статистами в блестящих доспехах, пышных вычурных одеяниях или иметь право показать «для разнообразия» в «Тайной

вечере» экзотических «шутов, пьяниц, немцев, карликов», а также собак, обезьян, попугаев.

Важным фактом в параллельных биографиях обоих живописцев было бы указание на общий источник их изобразительной культуры — маньеризм Центральной Италии, даже если Паоло в гораздо большей степени интересуется не высокими идеалами Микеланджело, а текучим, элегантным ритмом Пармиджанино и прихотливыми декорациями Джулио Романо в Мантуе. Тинторетто и Веронезе совершенно по-разному, почти противоположным образом, используют маньеристические поиски в области формы: первый предпочитает строить перспективу с высокой точкой зрения и пользуется сложными ракурсами для того, чтобы включить, как бы «ввинтить» фигуры в глубину пространства; второй же предпочитает использовать точку зрения снизу для того, чтобы широко развернуть свои фигурные композиции. Верхний ракурс удлиняет пространство, ускоряет нарастание световых лучей; сокращение же фигур в глубину соединяет их движение с ритмом распространения света, смягчает, почти обесцвечивает краски, заставляя их мерцать,— отсюда то предпочтение, которое Тинторетто отдает ночным эффектам, пустым и темным пространствам. Нижний ракурс сводит на нет промежуточные планы, непосредственно проецирует на фон фигуры переднего плана, ставит все цвета в зависимость от освещенности неба; разворот же фигур на плоскости выявляет их значимость, придает ценность всем локальным цветам и хроматическим оттенкам. Сам свет превращается в кипящую массу или сверкающую пену, придающую блеск ярко окрашенным предметам (рюшам, драгоценностям, позолоченным арабескам). Отсюда предпочтение Веронезе скорей к растянутому вширь, чем глубокому пространству, к эффектам дневного, а не ночного освещения. Во избежание превращения фигур в темные силуэты на фоне светлого неба необходимо, чтобы их цвета отличались бóльшей яркостью, приближаясь по своей интенсивности к абсолютному, белому свету, и чтобы тени были не темными, а цветными. Поэтому Веронезе прибегает к сопоставлению цветов, оказывающих друг на друга взаимное влияние путем сложения своих *количественных* величин, то есть занятого цветовым пятном пространства. Тем самым, не отказываясь от *качества* отдельных цветов, Веронезе добивается максимума света, то есть таких цветовых показателей, которые по своей световой интенсивности равны белому цвету. Считается, что Веронезе на три столетия раньше французских импрессионистов открыл свойства *дополнительных цветов*, которые в результате сложения своих световых качеств создают впечатление белого, солнечного света. Это не совсем точно: теория и практика применения дополнительных цветов предполагают такое знание оптики, которого наука достигла лишь в первой половине прошлого века. Веронезе, применяя всю гамму цветов, использует, напротив, световую вибрацию, возникающую при переходе от одного хроматического оттенка к другому. Сила света же возрастает с усилением частоты вибрации цвета. Вот почему Веронезе сближает и чередует светлые цвета, перемежая их прозрачными и блестящими линиями. Он избегает широких тяжелых мазков. Своих героев он часто одевает в полосатые или пятнистые одеяния, чтобы усилить цветовую вибрацию. По той же причине небо у него изрезано перистыми облаками. Свет поро-

ждается дроблением цветов, живописный слой отличается тонкостью и состоит из легких быстрых мазков, палитра художника необыкновенно богата.

Чудесное умение Веронезе сочетать и варьировать краски возникло не на пустом месте: оно было связано с анализом творчества венецианских мозаичистов (которые добивались интенсивного потока света именно благодаря дроблению цветов на основе различия оттенков кусочков смальты), немецких гравюр (в которых световая модуляция достигается различием в частоте повторения темных линий на белом фоне). Итак, в традициях прошлого Веронезе ищет не формальные образцы для подражания или определенные темы, а методы и процессы создания чисто художественных ценностей. И потому, что художник рассматривает живопись в качестве чисто цветового контекста, он не проявляет особого предпочтения к историческому или повествовательному сюжету. Он стремится к тому, чтобы образ воспринимался как нечто современное и реальное и чтобы глаз схватывал его полностью и сразу, не обращаясь к значению. Поэтому при изображении событий из древней 57
истории Веронезе не колеблясь одевает своих персонажей в современные костюмы. Его живопись нельзя сравнить с поэзией, подобно живописи Тициана, или с театром, подобно живописи Тинторетто. Ближе всего она скорей к музыке с ее чистыми сочетаниями звуков и варьированием тональностей. Таким образом, не из прихоти или желания пофантазировать Веронезе вводит в свои композиции фигуры, не имеющие какого-либо отношения к сюжету («немцев и шутов», карликов, мавров, причудливых птиц и животных, а подчас «концертантов», в которых изображает себя как музыканта), к этому его побуждает необходимость добиться модуляции колористической гаммы с помощью «вариаций на тему», не столь далеких от основного музыкального мотива.

Картины Веронезе никогда не создают иллюзию глубокого сценического пространства, образы предстают на краю реального пространства, так что за ними не оказывается ничего, кроме светлой бесконечности неба. Отсюда понятно, что его живопись задумывалась как самостоятельная декорация, а не как украшение или дополнение к архитектуре. Это было скорей продолжение ad infinitum * архитектурного

---

* До бесконечности *(лат.)*.

пространства.

Никогда сотрудничество между двумя художниками не было столь гармоничным и плодотворным, как сотрудничество Палладио и Веронезе: фрески в вилле Барбаро-Вольпи в Мазере (1560—1562) являются примером совершенного слияния архитектурного и живописного пространства. Классический идеал Палладио, направленный на создание абсолютных форм, исключает различие в ценности между пространством, определяемым внешними формами здания, и пространством, определяемым его интерьером: интерьер виллы должен создавать впечатление открытости, наполненности воздухом, безграничности, подобной той, что существует вокруг. Живопись, стирая материальные границы архитектур- 58
ного пространства, придает интерьерам широту и освещенность наружного пространства. Но она не только несет с собой обширность и

освещенность внешнего мира: разнообразие изображенных сюжетов (мифологических и аллегорических и наряду с ними портретов, пейзажей, натюрмортов) превращает стены в пространство, разделенное на зоны с различной интенсивностью освещения, глядя на которые зритель быстро переходит от образов, написанных почти с натуры, к аллегорическим фигурам, парящим в небе, подобно облакам, принявшим человеческий облик. Иллюзорная живописная архитектура естественно занимает место настоящей, создавая, однако, впечатление чего-то необыкновенного, фантастического. Этому в значительной мере способствуют подвижные световые и цветовые акценты. Механизм перспективы выводит зрителя на открытые пейзажные пространства или открывает вид в поднебесье. Ряд блестящих находок и шутливых затей («оживающие» фигуры в нишах, оптические обманы, полуоткрытые двери с пажами, служанками, входящими охотниками и собаками) превращают декорацию в живой, блестящий спектакль, почти зримо ощутимый концерт, сопровождающий банкет или празднество, разворачивающиеся в ином ритме — шутливом, торжественном или пасторальном, словом, в ритме своего времени.

Но не только в декоративных композициях архитектура составляет основной компонент того, что мы можем назвать «тональной живописью» Веронезе. Она обнаруживается почти во всех его картинах, и не только в качестве фона и кулис. Архитектура у Веронезе выступает как формообразующий элемент, наравне с фигурами и композицией. Отправной точкой для Веронезе служит Тициан, а точнее, его алтарь «Мадонна Пезаро», к которому художник обратился в своем алтаре Джустиниани 1551 года. Здесь архитектура не только напоминает архитектуру в глубине тициановской картины, но и формирует пространство, наполненное светом. Она выступает как олицетворение, аллегорическая форма, или определение, с точки зрения «красоты», идеального пространства. В самом деле, аллегория — это нечто большее, чем искусственный литературный прием. У Веронезе это внутренне необходимый процесс возникновения и реализации художественного замысла. Лучше всего это, естественно, видно в таких специфически аллегорических произведениях, как полотна для Библиотеки святого Марка (1556—1557), для Зала Совета Десяти и для Зала Трех глав (1553—1554), а также для Зала Коллегии (1575—1577) во Дворце дожей. Аллегория у Веронезе — типичное *виде́ние*, но не туманное и таинственное, как у Тинторетто, а ясное и просветленное. Виде́ние — это уже не мучительное преодоление самого себя, своей собственной природы, а достижение высшего интеллектуального уровня, к которому человек приходит без мучений и борьбы. Аллегорические фигуры «естественно» привлекательны и прекрасны, они одеты в пышные одежды и украшены драгоценностями. Они сидят или движутся в небесных сферах, с естественной изысканностью купаются в потоках света и, воплощая какое-либо отвлеченное понятие (мира, справедливости, музыки и т. п.), они не дематериализуются и не сублимируются. Прежде всего это не виде́ния, а увиденные в реальном мире фигуры, которые по воле разума воплощают какое-либо символическое понятие, что делает их еще более реальными, еще более выразительными, чем в обычном чувственном опыте. Виде́ние, наконец, это своего рода услаждение разума с помощью зрения, осознание того, что в разуме

нет ничего, чего не было бы в чувствах, и что разум тем отчетливей все представляет, чем яснее видит глаз.

Не будем забывать, что большая часть творений Тинторетто и Веронезе была создана в то время, когда был еще жив Тициан, патриарх классического искусства Венеции. Тициан был решительно против антиклассического искусства и не принимал предромантических, по нашим меркам, устремлений Тинторетто. Вместе с тем он не скупился на похвалы Веронезе, не меньшему поборнику «классического искусства» (по крайней мере в мыслях), чем его друг Палладио. Искусство, которое утверждает свой классический характер, всегда отчетливо сознает свое происхождение и свою историческую роль, и мы видели, насколько живопись Веронезе была связана с глубоким анализом и стремилась к синтезу различных проявлений венецианской художественной традиции. И все же если Тициан развил гуманистические предпосылки Беллини, то Веронезе вновь обращается к визуальному эмпиризму Карпаччо, доводя его до логического предела и утверждая его значение как первейшего основания деятельности разума. Исходя из этого, можно утверждать, что живопись Паоло Веронезе (наряду с архитектурой Палладио) является первым пролетом того моста, который соединит, минуя барокко, светскость итальянского Возрождения со светским духом европейского Просвещения XVIII в.

Якопо да Понте, по прозвищу Бассано (ок. 1518—1592), хотя и сохранил связи с Венецией, работал почти постоянно в своем родном городе. Долгое время в этом провинциале видели живописца, стоявшего в стороне от великого искусства и с большим реализмом выражавшего сдержанное, но своеобразное отношение к жизни. Его живопись не превозносит Венецию, избегает аллегорической и мифологической приподнятости, не слагается в грандиозные декоративные циклы. Э. Арслан, проследивший его формирование с начала сотрудничества с отцом и ученичества у Бонифацио Веронезе и до накопления маньеристического опыта в духе Порденоне и Лотто, до проявления критического интереса к творчеству Тициана, Тинторетто и Веронезе, доказал, что художественный выбор Бассано отличался продуманностью и несомненной целенаправленностью. Если его живопись лишена какой бы то ни было риторики и отличается смиренной кротостью, это значит, что именно к этому и стремился сам художник, в этом состояли его поэтика и сознательная позиция в отношении великой венецианской живописи.

В «Усекновении главы Иоанна Крестителя» дано более тонкое и проникновенное истолкование маньеристической эстетики, чем в какой-либо иной венецианской картине, созданной в 1540—1550-е годы. В картине Бассано нет и тени микеланджеловской монументальности, она вся пронизана интеллектуальным совершенством маньеризма Эмилии, его устремлением к северному, немецкому и нидерландскому маньеризму. В маньеризме Бассано открывает качество, которое укрылось от «великих живописцев»,— острую наблюдательность, интерес к мельчайшим деталям, доступным лишь живому уму и недремлющей пытливости. Децентрализованная и дробная маньеристическая композиция позволяет Бассано отметить массу интереснейших подробностей — худобу и трепет Иоанна, «профессиональный» жест палача, ставящего свою жертву на колени, глупость слуги, недалекость и коварство царицы, жестокую улыбку

воина, свернувшегося пса. Бассано не ироничен, а просто проницателен, ему нравится раскрывать подлинный смысл происходящего, например не исторический драматизм библейского события, а необычность этой казни в трапезной, прямо у стола. Он подчеркивает эту необычность характеристикой своих персонажей, но в еще большей мере резкими сочетаниями теплых и холодных тонов, острым рисунком, который не столько описывает, сколько выдает напряженность свидетеля, доходящую до нервической дрожи. Трепетное внимание художника не сосредоточивается на существе факта, а перескакивает с одного предмета на другой. Его отношение к изображенному событию — это уже не восхищение, не прославление, не комментарий к происходящему, а заметки человека, который все замечает и все видит.

Поэтому понятно, почему Бассано повторяет и варьирует до бесконечности интересующий его сюжетный репертуар. Например, в
59 поклонение пастухов или волхвов — одну из самых его любимых тем — он вводит второстепенные фигуры, всякого рода живность, котлы, корзины, ведра с водой, сваленные в кучу одежды. Так зарождается новый «жанр», средний между религиозным и пасторальным, который будет повторяться сыновьями и последователями мастера до конца XVII в. Тем не менее нельзя утверждать, что художник переносит на полотно все увиденное непосредственно в натуре. Проблема воображения играет решающую роль в творчестве Бассано, для которого она столь же важна, как для Тинторетто или Веронезе. Разница лишь в том, что воображение у Бассано основано на ассоциации идей, так что священный или библейский сюжет сразу же ассоциируется с определенным событием, пейзажем или деревенской обстановкой, с простым людом, населяющим сельскую местность, с вещами, характеризующими крестьянский быт,— хижиной, ослом, козами, сельскохозяйственными орудиями.

Вглядитесь в «Поклонение волхвов» из Историко-художественного музея Вены (ок. 1568): если бы вытянутость фигур была только маньеристическим приемом в духе, например, Пармиджанино, то ее можно было бы счесть преувеличением, забавной прихотью. Но это не так, ибо все зависит от цвета, от желания художника продлить его звучание, довести его до особой силы. Свет не смешивается с цветом, а растекается по нему ручейками, застывает в сверкающие капли, заставляющие цвет вскипать и полыхать ярким пламенем. Плотные мазки, каждый из которых вносит свою ноту, как бы расщепляют, растворяют формы и расплавляют краски. Взгляните, например, на «Крещение святой Луциллы»: среди фигур и вещей здесь прежде всего бросается в глаза искристость света, приводящего к растворению форм и цвета. Глядя на шелковое платье святой, пораженный Тьеполо воскликнет: «Я видел чудо: черную материю, которая выглядит белой». В самом деле, от белизны шелка ничего не остается. То, что мы видим,— это только ослепительный свет рефлексов, которые для усиления своего звучания нуждаются в контрасте. Так, каждый мазок, не сочетаясь или не гармонируя (как у Веронезе), а, напротив, контрастируя с соседними мазками, усиливает и доводит до предела их звучание. Конечно, столь упорное нагнетание контрастных мазков (по интенсивности света и тембру цветового звучания, по плотности и направленности линии) вызывает необходимость отказа от центрической композиции и придания

ей большего динамизма. Динамика световых и цветовых переходов вызывает динамику соотношения элементов композиции, так как с переходом от одного элемента к другому меняется цвет и его реакция на свет. Постепенно картины Бассано наполняются фигурами животных, самыми разнообразными предметами. Вовсе не социальная полемика заставляет Бассано делать действующими лицами своих картин одетых в тряпье простолюдинов, являющихся противоположностью героям Тинторетто и аристократам Веронезе. С какой стати брать за образец господскую элиту и любоваться благородными металлами, если живопись выделяет и облагораживает все, к чему она прикасается? Иными словами, ценность картины не в том, что она изображает, а в том, что и как используется для изображения,— в этом великое открытие Бассано и вместе с тем отправная точка современной живописи.

Как Тинторетто, так и Веронезе — поборники «провидческой» живописи, будь то в религиозном смысле, как у первого, или в светском, интеллектуальном, как у второго. Но и Бассано, не спускающий глаз с обоих мастеров, задается вопросом о значении «провидческого» воображения; не случайно его реализм обретает конкретную форму именно в тот период (1565—1570), когда у него возникает несомненная прямая связь с Эль Греко, одним из самых «провидческих» мастеров позднего чинквеченто. Но эта связь вызывает к жизни другую — с Тицианом (в мастерской которого работал Греко), и именно в момент, когда живопись великого мастера близится к решению вопроса о *тональном* единстве, достигнутом с помощью *мазка*. Бассано — единственный живописец, отдававший себе отчет в огромном значении трагических произведений старого мастера, которого считали превзойденным Тинторетто и Веронезе, хотя и в разных направлениях. Бассано понимает, что именно в поздних картинах Тициана заключается возможность разрешить дилемму между люминизмом Тинторетто и хроматизмом Веронезе. Иными словами, эта возможность состоит в необходимости сосредоточить в каждом мазке максимум световой и хроматической интенсивности. Световая насыщенность живописи Тинторетто и хроматизм Веронезе были непримиримы между собой именно в силу их связи с двумя различными перспективными построениями: темной глубиной высокой перспективы и светлой широтой перспективы, основанной на низкой точке зрения. И та, и другая стремились к слитному, глобальному изображению пространства и, следовательно, исходили из все еще классического универсального представления об искусстве как выражении высокого содержания в благородных и декоративных формах. Отказавшись от априорно заданной пространственной структуры, а вместе с ней от возвышенного содержания, выраженного в полных благородства декоративных формах, Бассано окончательно отказывается от принципа обязательности классического характера искусства и тем самым завершает исторический цикл Возрождения. Пространство для него — это уже не универсальная форма всего сущего, а место жизнедеятельности, познания конкретной действительности. Познание это фрагментарно, ограничено во времени и пространстве, но именно поэтому оно носит более непосредственный, активный и личностный характер. Для художника неважно, какова всеобщая метафизическая структура действительности, ему достаточно знать, что он живет и действует в определенный момент и в определенном месте. Он не

созерцает некую отвлеченную, всеобщую реальность, а живет своей частной и обособленной жизнью. Создавая картины, наделяя жизнью и движением чувствительную цветовую материю, он выражает действительность так, как ее видит в данный момент, в тот самый миг, когда реальность его собственного «я» отождествляется на основе неопровержимого опыта с реальностью наблюдаемых им явлений и предметов. Художественная практика вызывается уже не априорной идеей, не теорией, а жизненным импульсом бытия, потребностью жить и действовать в реальном мире. Поэтому с Бассано закрывается классическая проблема отношения между теорией и практикой, и закрывается она триумфом чистой практики, понимаемой отныне как самостоятельный и беспристрастный, как единственно правильный способ познания действительности.

Традицию Якопо Бассано весьма слабо продолжают два его сына — Франческо (ок. 1549—1592) и Леандро (1557—1622), но и оба этих непосредственных восприемника мастера не понимают сущности привнесенной им в искусство новизны. В течение долгого времени Бассано будут считать лишь создателем приятного «жанра», стоящего, однако, намного ниже исторического. Опираясь на натуралистический опыт Бассано, Якопо Пальма Младший (1544—1628) безуспешно попытается вдохнуть жизнь в свои тяжелые, перегруженные произведения, в которых благородный декоративизм Веронезе и драматический динамизм Тинторетто уступили место благочестивому конформизму композиций на историко-религиозную тему. Бесчисленные же ремесленники, которые в конце XVI — начале XVII вв. наполняют церкви и Дворец дожей своими огромными полотнами и скучнейшими историческими картинами, повторяют лишь зады венецианского искусства чинквеченто, великая традиция которого почти внезапно оборвалась. Она возобновится вновь много позднее, ближе к концу XVII в., и способствовать этому будут силы, привнесенные извне. Кризис искусства совпал с кризисом политики Венецианской республики, которая в те же годы отказывается от гордой защиты религиозных и гражданских свобод и уступает все шире разрастающемуся конформизму. В этих условиях идеал свободы, по-разному выражавшийся Тинторетто и Веронезе и ставший принципом жизненной практики Бассано, не смог, разумеется, получить дальнейшего развития.

Скульптура и архитектура Венеции

В период чинквеченто наиболее значительные задачи художественной культуры Венеции ставятся в живописи и архитектуре, скульптура же оказывается на втором плане. Якопо Сансовино (1486—1570), чья деятельность во Флоренции и Риме была уже нами рассмотрена, в 1527 г. оседает в Венеции. Там он становится другом Тициана и Аретино и одним из основных связующих звеньев между художественной жизнью Центральной Италии и Венеции. В статуях Лоджетты колокольни (1537—1540) и в рельефах дверей сакристии (ок. 1545) собора Сан-Марко он ставит перед собой задачу сделать пластическую форму восприимчивой к световым эффектам, по аналогии с современной ему живописью. Однако при этом форма не распадается, не разрушается и не изменяется.

Художник ограничивается тем, что увеличивает количество отражающих свет поверхностей, расположенных под разными углами и как бы поглощающих свет с помощью ритма линий и скольжения планов. Подобное маньеристическое обращение к линии в решении пластических задач (особенно это проявляется в рельефах дверей) напоминает творчество Л. Гиберти, однако Сансовино, как и Тинторетто, гораздо чаще использует световые эффекты.

Намного значительней Сансовино — архитектор. В 1537 г. он приступает к руководству строительством одновременно Библиотеки Сан-Марко, Палаццо Корнер, Монетного двора и Лоджетты колокольни. Сансовино сформировался под влиянием представителей римской школы — Браманте и Рафаэля — и являлся выразителем тех же принципов классической морфологии и типологии, над определением и теоретическим изложением которых работал в эти же годы Серлио. В своих постройках он учитывает особенности окружения и природы Венеции, этого города на воде, где пространство представляет собой постоянное движение прозрачного воздуха, воды и ее отражений. Здесь нет твердого основания, четкой границы между землей и воздухом. В этом зыбком и полном света пространстве невозможно строить здания, основываясь на принципах застывшей перспективы и соотношения объемных масс: архитектура должна быть плоскостной и уподобиться чувствительному экрану, как бы отражающему и яркий свет, и полутень. Так, масса фасада Монетного двора растворяется в рустованной поверхности его стен и полуколонн, которые вбирают в себя и заставляют играть падающий на них свет. В Палаццо Корнер и в Библиотеке Сан-Марко преобладают проемы лоджий, выразительность пластики фасада подчеркивается средоточием световых пучков на выступах колонн и карнизов. Библиотека, занимающая всю сторону Пьяццетты, не является фасадом замкнутого пластического целого, а представляет собой как бы стену, ограничивающую пустое и открытое пространство и живописно соотнесенную с расположенным напротив Дворцом дожей. Морфологически все составные части соответствуют законам классической архитектуры: колонны, пилястры, арки, карнизы; и именно они насыщены светом по контрасту с темными и просторными арочными пролетами. Но если лексика не отличается от языка классической архитектуры, то синтаксис здесь совсем другой. Все связующие звенья кажутся несколько удлиненными. Фасад, с нарушенными с точки зрения нормы перспективой и пропорциями, представляет собой как бы непрерывную плоскость; карниз и длинный ряд балконов создают между двумя ярусами с ордерной декорацией длительную ритмическую паузу, таким образом, верхний ярус не довлеет над нижним, а отделяется от него и стремится вверх. Во втором ярусе пропорции ордера расширены и членение его элементов сложнее, что не придает ему тяжеловесности, наоборот, создает впечатление большей легкости, так как объемные элементы стены, по сравнению с проемами аркады, являются более светоносными. Особое внимание следует обратить на связующее звено, состоящее из полуколонны, пилястра, пяты арки и колонн малого ордера. Это пластическое ядро восходит по замыслу к идеям Браманте, но отличается большим разрывом между составляющими его частями. Таким образом, изначально единое пластическое ядро как бы распадается на свету, при этом

плотность его объемов позволяет добиться большей концентрации или глубины тона. Антаблемент не завершает фасад, а является сложным по форме его обрамлением, в котором из-за ритмических выступов скульптурной декорации создается впечатление легкого движения. Выше, над уровнем крыши, на фоне неба как бы слегка перемещаются частые белые балясины балюстрады, похожей на полотно с мережкой. Здесь средствами архитектуры воплощено тональное построение живописи Тициана.

В архитектуре, в которой главной задачей является тональное и плоскостное построение фасада, классические элементы больше не призваны выявлять перспективу его объемов. Они необходимы лишь как различные формы, которые вбирают в себя и конденсируют бóльшие или меньшие потоки света. Таким образом, они лишены своего изначального предназначения, и изучать эти элементы можно по отдельности, как изучают слова благородного старинного языка, чтобы гармонично включить их в современную речь.

У венецианских гуманистов «филологический» подход к изучению античной архитектуры уже имел к тому времени свою историю. Еще Мантенья, основываясь на посылках Альберти, соединил в своих живописных произведениях многочисленные элементы классической архитектуры. Но именно как живописец он больше внимания уделил внешнему восприятию формы и ее деталям, а не архитектурной функции. К тому же в Северной Италии основным источником изучения классического архитектурного наследия был трактат Витрувия. Отсюда идет и то обращение скорее к литературным описаниям и теории, чем к прямому анализу построения архитектурных форм. Веронец Фра Джокондо (ок. 1433—1515) является в первую очередь ученым-теоретиком, а не строителем. Слава художника как знатока классических источников была так велика, что его приглашали в качестве консультанта во Францию, в Неаполь и даже в Рим, чтобы помочь Рафаэлю в его работе над проектом собора святого Петра. Джованни Мария Фальконетто (1468—ок. 1535), ученик Фра Джокондо, был гуманистом, прекрасно разбирался в архитектуре. Он также был поклонником таланта Браманте и Перуцци, которого, безусловно, привлек для работы в Рим.

Веронец Микеле Санмикеле (1484—1559) также сформировался как мастер в Риме, на образцах творчества Браманте и Антонио да Сангалло. Так же, как Сансовино, и даже более тщательно, Микеле Санмикеле придерживается строгих классических форм, как они описаны в трактатах. Столь же тяготеющим к классике является и его подход к архитектуре в целом: работая в Вероне, он решает вопросы градостроительства, декора зданий, системы городских укреплений. Однако его архитектурный синтаксис более новаторский по сравнению с Сансовино. Он не увлекается нюансами, полутенями, взаимодействием со световоздушной средой. Не ограничиваясь обычной игрой светотени, он располагает различные элементы архитектуры так, что эффекты света и тени распределяются как в живописи, когда в ней используется разная насыщенность цвета. В Палаццо Гримани в Венеции ордерная структура отчетливо вырисовывается на фоне широких арочных проемов. Во всех трех ярусах фасада ритмическое расположение квадратных пилястр и каннелюрованных колонн (то они расставлены по отдельности, то

попарно, то чередуясь) четко раскрывает соотношение оттенков и тональностей. У Сансовино это соотношение проявлялось в чередовании поверхностей, под разными углами отражающих свет, и обширных полутеней аркады. В многочисленных палаццо в Вероне, где Санмикеле менее зависим от условий окружающей среды, еще более явны его поиски в воссоздании пространства с использованием лишь световых и цветовых эффектов на основе четкого соблюдения классических форм. Итак, подобно живописи Бонифацио Веронезе, но, без сомнения, на более высоком уровне, творчество Санмикеле может рассматриваться как решенный средствами тона и цвета вариант римского классицизма в архитектуре.

Во второй половине XVI в. венецианская архитектура выдвинулась на такой же высочайший уровень, что и живопись того времени, благодаря Андреа Палладио (1508—1580). Родом из Падуи, он формируется как архитектор в среде, где серьезно занимались гуманистическими науками. Он был учеником Фальконетто, его поддерживал и направлял Джан Джорджо Триссино, который сам занимался архитектурой и, будучи ученым, всячески проповедовал точку зрения Аристотеля на трагедию. Вместе с Триссино он попал в 1541 г. в Рим. О том, какое на него произвело впечатление знакомство с античными памятниками и постройками Браманте, можно судить не только по его работам в архитектуре, но и по «Четырем книгам по архитектуре», которые были написаны им и опубликованы позднее, в 1570 г. Они пронизаны уважением и восхищением перед увиденными свидетельствами истории, в них дан серьезный «филологический» анализ отдельных форм, сравниваются конкретные сохранившиеся руины и их описания в литературных источниках, в частности у Витрувия. Палладио был восхищен тем, что античная архитектура, наполненная высоким идейным и гражданским содержанием, была столь же совершенна в техническом отношении, отвечала практическим нуждам и соответствовала своему местоположению и назначению. В своем обращении к античности Палладио во многом был обязан выводам Мантеньи: античность — это история, а история определяет нормы морали, таким образом, античность важна в первую очередь с точки зрения этики, а не эстетики. Античность — это не просто образец, требующий лишь подражания, это идеал, к которому надо стремиться; в ней не следует искать разрешения a priori всех жизненных проблем, но появляется возможность увидеть их со всей конкретностью и правдоподобием, не забывая, однако, об идеале. Все творчество Палладио пронизано сознанием двух вещей: того, что классический идеал — это высший и безупречный образец гражданской жизни, и того, что к конкретному воплощению этого идеала можно приблизиться, исходя из практических запросов и специфических условий, учитывая местоположение и назначение здания. Таким образом, Палладио хотя и руководствуется тем пониманием античности, которое было выдвинуто Мантеньей, но в своем подходе скорее приближается к Веронезе, к его живому пониманию настоящего.

Совместное творчество этих двух мастеров стало одним из самых знаменательных явлений XVI в. В виллах, построенных Палладио и расписанных Веронезе и его учениками, живопись и архитектура органично сочетаются друг с другом не только в силу того, что они оба

руководствуются едиными идейными принципами. В первую очередь это объясняется значительным сходством их визуального восприятия, одинаковым пониманием изобразительного пространства как конкретного места для обитания. В понятие обитания здесь вкладывается высокий идейный и гражданский смысл, оно должно быть свободно от устаревших догм и тормозящих факторов, необоснованных темных страхов; то же относится и к истории, как к чистому и просветленному опыту, и к природе, как к наиболее подходящему окружению для такого образа жизни. Не удивительно, что архитектура Палладио считалась идейным образцом в тех странах и в те времена, где и когда великие понятия достоинства и свободы человека ставились во главу угла: в первую очередь в просветительской Англии, а затем и в европейском классицизме, в котором гражданские идеалы служили не только основными принципами искусства, но и морали.

Однако архитектура Палладио отнюдь не выражает олимпийское спокойствие. Между идеалом и его практическим воплощением, «вечной» историей и настоящим существует диссонанс, несоответствие. Вопрос в том, чтобы найти этим понятиям диалектическое соотношение, созидать конкретное, не идя вразрез со всеобщими принципами, суметь отразить в любом мгновении существования истину вечности. Поэтому творчество Палладио, великого теоретика, может служить образцом и для работы архитектора-практика, ибо в каждом его произведении проявляется идеальность практического и историчность настоящего. Для Палладио, который не видит никакого противоречия между полнотой чувств и ясностью идей, эти категории вовсе не абстрактны. Он различает некоторые виды архитектурных построек, основываясь на их назначении: культовые и гражданские, городские и сельские. Палладио смело выделяет определенные *типы* зданий: городской дом, вилла, церковь, театр. При этом *тип* здания означает для него не следование некоему образцу, а обращение к тем или иным принципам и схемам строительства, внутри которых он чувствует себя вполне свободно. Он спроектировал одно общественное здание, много частных палаццо и театр в Виченце, несколько церквей в Венеции, а также многочисленные виллы в прилегающих областях, в особенности на холмах вокруг Виченцы. Его заказчиками были в большинстве случаев представители знатных семейств Виченцы, то есть дворянство, прекрасно вписавшееся в структуру республиканского правления, не претендующее на власть, но образованное и деятельное, особо заинтересованное в тот период в развитии сельского хозяйства, в мудром управлении теми обширными землями, которые оно приобрело и где любило проводить часть года. Итак, жизнь общества имеет свой центр — город, и огромные окраины — сельскую местность. Отсюда различие и в то же время связь между городскими палаццо и виллами. Городские палаццо представляли собой величественные, но без нарочитости здания, их значительность подчеркивалась благородством форм, а не богатством и властью хозяев. Важнейшим элементом городского палаццо становится фасад, который призван (знатные семейства считают это чуть ли не своим долгом) облагородить общий облик города. Частные палаццо, созданные Палладио, хотя и восходят в своей основе к характерному для Браманте *типу* здания, отличаются размерами и приемами композиции. Большие и маленькие,

они лишены какой бы то ни было напыщенности, одним словом, они сильно отличаются от громоздкого Палаццо Фарнезе, нарочито восхваляющего власть владельца. Виллы Палладио совсем не похожи ни на замки, ни на места, предназначенные исключительно для увеселений и развлечений, как, например, Палаццо дель Те в Мантуе. Они представляют собой большие загородные дома с примыкающими подсобными помещениями. Планировка здесь открытая, сделана с учетом особенностей ландшафта и климата; их залы — не для официальных приемов, они пронизаны духом гостеприимства и созданы для светской жизни, балов и концертов.

Для венецианских мастеров гражданская архитектура по своей важности стоит на первом месте, в отличие от Рима, где главенствующее положение занимает культовая архитектура. Поэтому в Венеции градостроительная идея лежит в основе каждого затевающегося строительства. Как Санмикеле — Вероне, так и Палладио — Виченце хочет придать облик величественного города в память о ее римском происхождении. После поездок в Рим в 1545 и 1547 гг. он работает над проектом реконструкции Палаццо Публико (начатого в 1549 г.). Скрыть готическое здание ратуши, где заседают городские власти, за выполненным в классическом стиле фасадом, превратив его в римскую городскую базилику, означало для Палладио решить облик такой важной части города, как центр, одновременно и в классическом, и в современном духе. Вряд ли можно представить себе что-либо ближе по своему замыслу к идеям Мантеньи. Это же можно сказать и про мощный монолит здания и его колонн, расположенных по три по углам, что создает структуру достаточно воздушную, но вместе с тем и внушительную. Как и в Библиотеке Сан-Марко Сансовино, в лоджии второго яруса как бы повторяются широкие и глубокие проемы нижней аркады портика. Простенок между арками решен более сложно, за счет бóльшего расстояния между полуколоннами большого ордера и небольшими колонками, соединенными попарно. Если в Библиотеке все было построено на непрерывной игре светотени, от яркого света до полутени, то здесь пространство решено с равномерными и четкими интервалами, расположенными в ритме трехстопного ямба: короткий-длинный-короткий. Тот же ритм, но более частый, сохраняется и в промежутках между арками: малая колонна — полуколонна большого ордера — малая колонна. В этой массе, такой внушительной и мрачноватой, эффектно прорублены и как бы распахиваются арочные проемы. Для того чтобы выступы и выхваченные светом элементы четко выделялись на фоне проемов, используется боковая поверхность тимпанов арок, которые получают промежуточную световую нагрузку за счет черных круглых отверстий с необрамленным ровным краем.

60

Базилика — это сердце Виченцы, а Корсо, проложенная на месте древней римской дороги,— ее главная артерия. Многие из воздвигнутых Палладио зданий выходят на Корсо. Их фасады в то же время являются стенами этой улицы, решенной как архитектурное целое, открытое для транспорта, стремящееся вдаль, с небом вместо свода. Все эти дома строились один за другим на протяжении тридцати лет, и каждый имеет свое лицо, оригинальное расположение различных элементов классической морфологии. Для Палладио эта улица была идеальным местом, где проходила жизнь города, что еще раз подчеркивается в его последнем

произведении — театре Олимпико, на монументальной сцене которого открываются, в подчеркнутой перспективе, улицы с величественной архитектурой. Задуманные как перспектива улицы, фасады построенных Палладио зданий рассчитаны на точку зрения или вдоль центральной оси Корсо — и тогда они выстраиваются в анфиладу,— или же фронтально, снизу вверх. Почти у всех нижняя часть здания решена просто, как пьедестал или цоколь, и лишь выше, там, где проем улицы лучше освещен, размещаются колонны и пилястры. Точку зрения снизу вверх, как мы уже говорили, предпочитал и Веронезе, так как в этом случае линия основания и первого плана стремится приблизиться к линии горизонта и слиться с ней. Фигуры же, находящиеся на первом плане, как бы высвечиваются на фоне яркого неба. Палладио прекрасно осознавал возможность сократить расстояние между первым планом и бесконечностью. Поэтому он предпочитает фасады, состоящие из так называемого гигантского ордера, с колоннами и пилястрами; таким образом все углубления и выступы, настоящие или иллюзорные, проецируются на плоскость либо по меньшей мере сокращаются на минимальную глубину. Можно сравнить колонны, пилястры, окна и тимпаны, спроектированные Палладио, с фигурами на фресках Веронезе. Как бы то ни было, в них отражено историческое, мифологическое или концептуальное величие и хотя парят они в облаках, однако красота их такая земная, они столь реальны и конкретны в световом и цветовом решении, что невозможно определить, земного или божественного они происхождения и где им надлежит быть — на земле или на Олимпе. Палладио создал формы, восходящие к теории и истории и несущие в себе смысл, вложенный в них, безусловно, еще в древности. Однако они кажутся такими непосредственными и конкретными в световом и даже цветовом решении, что производят впечатление чего-то совершенно нового и современного. Мы не сталкиваемся здесь с каким-либо особым построением пространства. Таким же образом Веронезе в своей живописи приходит к абсолютному использованию света и пространства, прибегая к разнообразным цветовым эффектам. Зрительное *впечатление* от каждого отдельного решения отличается ясностью, точностью и законченностью целого. В тот же миг возникает живое и непосредственное осознание настоящего момента, глубины истории, абсолюта вечности. При помощи различных и *особых* образов нам передается ощущение *всеобъемлющего космоса*.

Часто те же семейства, для которых Палладио проектировал новые палаццо в городе, заказывали ему строительство загородных вилл. Таким образом, палаццо и вилла являются двумя проявлениями одной и той же социальной действительности. Городской дом должен вписаться в уже существующие пространственные рамки, с учетом общего облика улицы. Вилла же расположена в пейзаже, открытом со всех сторон.

62 Палаццо по отношению к улице — это прежде всего фасад, то есть
63 плоскость. Вилла — это сложный организм, поставленный в зависимость от того, что он может быть увиден с различных точек зрения, от характера его местоположения и ландшафта. Снова хочется привести сравнение с живописью Веронезе: фасад палаццо напоминает картину и воспринимается как плоскость; вилла подобна оформлению салона, включающего в себя несколько составных частей, и является некоей средой. Мы становимся *перед* картиной; в оформленном росписями

салоне мы находимся *внутри* иллюзорного, созданного пространства, точно так же, как в жизни мы находимся *внутри* реального пространства. Палладио ставит вопрос четко и ясно: задача в том, чтобы вписать некую твердую форму, объемную геометрическую конструкцию во всегда разнообразное реальное пространство и установить между ними (архитектурное сооружение, созданное человеком, как элемент цивилизации и истории; свободная естественная природа) отношения гармонии, более того, полного соответствия. Бесконечное естественное пространство должно сконцентрироваться в определенной форме здания, а эта форма должна преодолеть свою законченность и вступить в союз, звуча в унисон, с бесконечным естественным пространством. Как мы видим, проблема все та же, характерная для культуры XVI в.: соотношение между цивилизацией и природой (или же городом и сельской местностью). В этой связи Палладио утверждает, что цивилизации присуще глубокое чувство «естественного». Поэтому задача высшей цивилизации — достичь полного согласия с природой, не отказываясь при этом от осознания истории, то есть самой основы цивилизации. Палладио понимал необходимость объединения и слияния осознания природы и осознания истории, что было прямо противоположно точке зрения Микеланджело, который в тот же период видит возможность для духовности и человеческого сознания реализоваться лишь в отчуждении от природы и истории. Этим объясняется тот огромный успех, который выпал в XVIII в. на долю наследия Палладио — мыслителя и архитектора, когда философы эпохи Просвещения выступали с идеей о природных началах человеческой цивилизации. То, что именно данную мысль хотел выразить Палладио в ярких зрительных образах своих вилл, вполне доказуемо. Монументальный вход и в большинстве случаев основная часть виллы соотносятся с формами классического храма, имеющими не только символический смысл, но и конкретно выражающими осознание истории и связанного с этим восприятия божественного. Вместе с тем историческое и идеологическое ядро становится центром окружающей его природной среды, с которой оно соединяется посредством разветвленной сети боковых и подсобных помещений. Все они, как правило, выдержаны в простых формах, без декора, в соответствии с принципами «простоты» и «пользы» по Витрувию. В большинстве случаев притягательность построенных Палладио вилл состоит именно в этом хорошо продуманном разнообразии развиваемых тем: от простоты сельского строения до историко-религиозной торжественности храма, от практичности подсобных помещений, необходимых для нужд сельского хозяйства, до изысканной утонченности центральной части, предназначенной для выполнения важных социальных функций. Парки и сады, как «цивилизованная» или созданная человеком природа, соединяют архитектуру с просторами возделанных полей, с холмами и лесами. Они являются как бы переходом, посредством постепенного изменения форм, от света, излучаемого природой, к свету, который кристаллизуется на поверхностях стен и в композиционном ритме зданий. Хотелось бы еще раз обратить внимание на то, сколь знаменательны в остром диалектическом подходе Палладио значимость и соотношение между идеей и практикой. Он использует тип классического храма для построения парадных входов вилл, но не применяет его никогда при проектировании церквей, напри-

64 мер, в Венеции (церкви Сан-Джорджо Маджоре, 1565, и Иль Реденторе, 1577). Античность для него не просто образец, а некий идеал: античный храм не может служить образцом для строительства христианских церквей, так как их предназначение различно. Однако, создавая эти две церкви, Палладио отошел и от традиционной планиметрической схемы построения христианской культовой архитектуры. Внутри они просторные и светлые, с боковыми капеллами, со следующими одна за другой плоскостями стен и сводов, белизна которых подчеркивается еще более светоносными частями интерьера. Предназначены эти церкви не для благоговейного уединения, а скорее для совершения обряда при ярком солнечном свете, при большом стечении народа, без всякой таинственности. Поскольку совершение богослужений является одной из сторон жизни города, внешний вид церквей определяется их местоположением в пространстве, в городском окружении. Если смотреть от Пьяццетты, церковь Сан-Джорджо, по ту сторону Бачино ди Сан-Марко, служит как бы задником, или, лучше сказать, легким занавесом, подкрашенным розовым и белым, в прозрачном серо-голубом мареве лагуны и неба — преобладающие тональности города. Итак, первым связующим элементом между зданием и окружающей природой является соотнесенность в цвете. Архитектурной доминантой города является собор святого Марка. Его купола кажутся сделанными из перламутра, необычайно высокая колокольня, решенная в красном и белом цветах, выделяется на фоне неба. С ними издали перекликаются колокольня и сферической формы купол, легкий и прозрачный, как стеклянный шар, церкви Сан-Джорджо. Трансепт широкий и развернутый; часть кладки, которую можно увидеть, светло-красного цвета и выступает фоном для белого фасада. Он же представляет собой ярко освещенный белоснежный экран, расположенный между зеркалом воды и горизонтом. Необходимость распределить массу по горизонтали, чтобы создать впечатление бóльшей легкости, как бы растворить ее, сосредоточив внимание на цвете, сказывается прежде всего в плане здания: короткий и широкий неф, объемный трансепт с закругленными крыльями, длинная апсида, элементы, составляющие внутреннее пространство церкви, не соединены между собой, а лишь намечены. Классические членения стен призваны остановить и усилить поток света на больших белых плоскостях. Главный неф и трансепт как бы собирают свет, они словно постепенно сокращаются в размерах по направлению к линии горизонта, за средокрестием. Веронезе, безусловно, изучал сложный цветовой контрапункт византийских мозаик; Палладио, последователь классического искусства, использует византийский тип здания: кирпичное, простое снаружи и богато оформленное изнутри, заполненное сверхъестественным светом. У византийцев мозаики излучали свет и создавали пространство, причем и внутренние свет и пространство — духовного свойства, в противовес внешним свету и пространству естественной природы. У Палладио свет и пространство интерьера более чем духовного свойства, они основаны на интеллекте: перед нами пространство, построенное по законам геометрии и перспективы, как бы символически представленное в элементах классической морфологии; оно приобретает величие в ярком свете, в свете неба за земным горизонтом. Все это проявляется и в фасаде, который перекликается с пространственным и светоносным интерьером церкви. Два ордера, завершенные

треугольными тимпанами фронтонов, один более низкий и широкий, другой, центральный, более высокий и узкий: как два далеко отстоящих друг от друга фасада, выстроенных в глубину, но затем сближенных и вписавшихся один в другой таким образом, что колонны портика как бы выдвигаются вперед и наиболее открыто предстают световым лучам. Соединение и взаимное проникновение пространств означает конденсацию и концентрацию света. Фасад здесь не передняя граница массивной и жесткой конструкции, а наиболее яркий световой акцент, кульминационный цветовой аккорд. Итак, Палладио удалось перевести классические морфологию и синтаксис в язык цвета и света; добиться максимального осознания света, но не в ущерб рациональному классическому подходу; передать сложное идейное содержание через непосредственное восприятие формы; осуществить на высочайшем уровне единение архитектуры и окружающего пейзажа, цивилизации и природы, которое было вдохновителем всего венецианского искусства периода чинквеченто.

Развитие маньеризма в Центральной Италии

Следом за первым этапом флорентийского маньеризма, с его умозрительным и проблемным искусством, наступает этап, который часто расценивается как упаднический. На самом же деле это был период упорядочения и распространения новой культуры. Крупнейшим представителем второго этапа маньеризма был Джорджо Вазари (1511—1574), живописец и архитектор. Наиболее значительной, однако, является его деятельность как историка искусства: его «Жизнеописания» художников, от Чимабуэ до Микеланджело, ознаменовали переход от написания трактатов к историографии, то есть от теории к истории искусства. Для Вазари своего высшего проявления искусство достигло в творчестве Микеланджело, и поэтому невозможно придумать или создать что-либо действительно новое, можно лишь воспроизвести тот путь, который привел к вершине. Подход Вазари чисто человеческий: он называет историей или развитием культуры то, что кажется божественным чудом, то, что передает доступным всем языком послание гения. Микеланджело не был теоретиком и не походил на какой-то идеальный образ, его величие состояло в томительном поиске, в драме его жизни, прожитой для искусства. Итак, достойны подражания не столько созданные им формы, сколько идейная насыщенность его произведений, его постоянное стремление преодолевать творческие трудности.

Как художник Вазари ставит перед собой задачу распространять, конкретизировать и воплощать на практике художественный идеал. Работая над проектом здания Уффици (1560), он обращается к тому высочайшему замыслу, который Микеланджело вынашивал, создавая библиотеку Лауренциана. Длинный закрытый зал, почти полностью отделенный от окружающего мира, превращается в уходящую вдаль открытую улицу: два вытянутых фасада, благородно украшенных тремя ярусами окон, расположены один напротив другого и соединены в глубине небольшим портиком. «Метафизическое» пространство микеланджеловской библиотеки становится вполне преодолимым городским пространством: «высочайшее» преобразуется в величественное, поэзия — в благородство языка, духовная насыщенность — в строгость и изыскан-

ность форм. Как живописец Вазари создал росписи, написал портреты и картины на религиозные, исторические и мифологические сюжеты. Руководствуясь преисполненными морализмом идеями Контрреформации, он все же старался примирить их с поиском красоты формы, не лишать искусство его непосредственной функции: выражать возвышенным и благородным языком мысли столь же возвышенные и благородные. Отныне объектом поиска и исследований стала не красота как идея, а стиль, который через искусство распространяется на поведение и стиль жизни, вкусы обществу начинает диктовать искусство.

Скульптор Баччо Бандинелли (1488—1560) придерживается аналогичной Вазари позиции в творчестве, однако у него больше созерцательности и проблемности. Он как бы стремится отобразить в художественном произведении тот критический дух, которым пронизано критико-литературное произведение Вазари, его «Жизнеописания». Бандинелли сформировался, вместе с Рустичи, в традициях Андреа Сансовино и его классицизма в духе Браманте и Рафаэля. Именно в этом и состоит его классический идеал, и к этому он хочет подвести концепцию непревзойденного микеланджеловского «гения», в котором он не без волнения отмечает нечто сверхчеловеческое. Каковы же будут судьбы искусства после того абсолюта, которого достигло творчество Микеланджело? Тот же вопрос ставил перед собой и Вазари. Но взгляд Бандинелли более проницателен: он считает, что сверхчеловеческие прозрения гения не противоречат понятию классического идеала, а, напротив, возвышают и расширяют его. Они могут стать частью культуры, наследием, ставящим перед потомками серьезные задачи, но не отрицающим их дальнейшего творчества. Все творчество Бандинелли, начиная со скульптурной группы «Геракл и Какус» (1534), расположенной на площади Синьории в соседстве с микеланджеловским Давидом, и кончая рельефами на хорах собора Санта-Мария дель Фьоре, основано на анализе, иногда чрезмерно
66 отстраненном и напряженном, «составляющих» гения Микеланджело. Его анализ — это бесконечный поиск и попытка найти устойчивое равновесие при движении форм, их пластическое единство, связность рисунка, технику исполнения. В первую очередь это попытка поместить в рамки поступательного исторического развития искусства художественный феномен, который в силу своей грандиозности превосходил эти рамки. Неизбежное сопоставление себя с «гением» стало причиной иронического отношения Вазари к Бандинелли и саркастических выпадов Челлини по его адресу. В конце концов это сопоставление стало для него роковым, когда превратилось в нечто вроде соперничества, как, например, в его скульптурах для главного алтаря Флорентийского собора. Но, именно благодаря скромной и в чем-то не вполне позитивной роли Бандинелли в истории культуры, его ригоризму, во Флоренции не возникло тупиковое течение слепого подражания Микеланджело. Другим полюсом интерпретации наследия Микеланджело стало творчество Бартоломео Амманати, его самого выдающегося последователя. В его произведениях скульптура вновь обрела ту раскованность и свободу замысла, которые, удаляя ее от «высочайшего» идеала, приближают ее к идеалу «социальному».

Для скульптора и архитектора Бартоломео Амманати (1511—1592) искусство несет лишь благородную социальную функцию. Оно отображает сложившуюся атмосферу жизни, в данном случае итальян-

ских дворов второй половины XVI в., и в частности двора Медичи. Атмосфера была не совсем органичной: лишившись реальной политической власти, эти дворы представляли собой нечто искусственное, царящие там дух закостенелости, религиозный конформизм, защита собственных привилегий соседствуют с внешним следованием своему времени и с ложной свободой общения. Понятие морали сводится к обычаям, поведению в обществе, хорошим манерам, правилам общежития. Аммананти предугадывает глубокий смысл этого кризиса ценностей. Он превращает природный идеал «красоты» в общественный идеал изысканности, но понимает его как знак духовной избранности, который необходимо соотнести со всеми проявлениями жизни общества. Поскольку искусство должно вникать во все аспекты каждодневной жизни, Аммананти как скульптора и архитектора можно считать «практиком» и первоклассным исполнителем. Он воспринимает искусство не как всеобъемлющее видение мира, а как тонкую, тщательную работу и выполняет ее, оставаясь как бы в стороне, словно аккомпанируя произведениям других мастеров: Баччо Бандинелли, Сансовино, Микеланджело, Виньолы. Работая во Флоренции, Венеции и в Риме, Аммананти как бы тонкой нитью связал культуры этих трех городов. Своим творчеством больше других он повлиял на то, чтобы утвердилась концепция искусства как «манеры», как изящества формы, как духовно обогащенной техники исполнения, стиля.

Козимо I Медичи заказал Аммананти расширить Палаццо Питти. Тот решил сохранить прежнюю форму Брунеллески, но продлить компактный объем палаццо за счет протяженных боковых крыльев рустованных стен. Чрезвычайно чувствительные к свету, рустованные стены кажутся натянутым занавесом или театральным задником в глубине площади. Три стены внутреннего двора, обращенного в сторону садов Боболи, имеют более мощный руст, чем на фасаде, что повышает восприимчивость к свету (аналогичный прием использовал Сансовино при строительстве Монетного двора в Венеции), из-за четко прорисованной сети углублений между тесаными камнями создается впечатление вибрации поверхности стен.

Вершиной творчества Аммананти является мост Санта-Тринита (взорванный в 1944 г. немецкими войсками, позднее он был восстановлен), чисто инженерная работа с решением в первую очередь технических задач. За монументальностью Аммананти не пытается скрыть практическое предназначение моста, как это сделал, например, Палладио, проектируя мост Риальто в Венеции. С большой тонкостью он обыгрывает опоры моста, ритм их изогнутых линий. Арочные проемы резко ограничиваются по краям пилонами с острыми ребрами, вверху же они становятся плавными, соединяясь со слегка изогнутой линией парапета. Именно игра линий придает всей конструкции гибкость живого организма, расположенного внутри городского окружения: легкий изгиб парапета гармонирует с горизонтом и небом, клинообразные пилоны, омываемые потоками воды, чередуются с плавными переходами пролетов, динамично соединяя перспективу уходящих вдаль набережных Арно.

То же использование изогнутых и более плавных линий характерно и для Аммананти-скульптора. Создавая фонтан Нептуна, он ставит перед собой задачу решить и организовать внутригородское простран-

ство: плоское и расширенное основание фонтана как бы сливается с мостовой площади; высокая, прямая и белая статуя Нептуна похожа на окаменевшую струю воды и гармонирует с устремляющимся ввысь Палаццо Синьория. Художественный образ фонтана основан на соответствии и контрасте: подобно утонченному ювелирному изделию, он помещен на площади, как на столе, для того чтобы придать большее изящество всему окружению, в котором доминирует строгий и суровый монолит постройки XIV в. Здесь проявился, благодаря мастерству художника, исторический контраст между двумя эпохами, двумя укладами флорентийской жизни. Первый характеризовался республиканским правлением и мужественностью, второй — герцогской властью и придворным этикетом. Контраст был и в цвете, и в качестве материалов, которые соединялись и комбинировались. Именно подобное ремесло, изысканное и упадническое по духу, всячески поощрялось в этот период неожиданного расцвета на новых мануфактурах великого герцога Тосканского, где изготовлялись изделия из серебра, камня, керамики, гобелены.

В своем творчестве Амманати довел до кризиса микеланджеловский идеал — так же, как несколькими десятилетиями ранее Пармиджанино привел к кризису идеал, выработанный Корреджо. Однако оба они еще не отдалились от идеала, не вышли из-под влияния великого мастера. Полнейшим отходом от традиций классиков чинквеченто, окончательным растворением художественного идеала в практическом понимании образа жизни и вкусов общества и, наконец, логическим завершением маньеризма стало творчество Бернардо Буонталенти (1536—1608), преемника Амманати в качестве архитектора Медичи. Он был живописцем, миниатюристом, скульптором, архитектором, оформителем, декоратором, изобретателем приспособлений для праздников и церемоний, автором рисунков для украшения тканей, главой флорентийских мануфактурщиков. Его разносторонность была безграничной: он продумывал и проводил придворные праздники, работал над планировкой застройки города Ливорно, придумывал украшения для великой герцогини, проектировал крепость Бельведера и организовывал зрелища с применением пиротехники. Создать церковь или воздвигнуть памятник было для него делом не более сложным, чем распланировать сад вокруг виллы или придумать костюмы для балета. То искусство, которое было для Микеланджело единственным высочайшим воплощением «идеи», в творчестве Буонталенти раздробилось на части — бесчисленные, гениальные, недолговечные изобретения, отвечающие частным запросам. Он так и не создал великого произведения искусства, но способствовал развитию и утончению вкуса. Его можно считать первым художником, сознательно взявшимся за руководство и формирование образа жизни двора. Естественно, что чем больше искусство ставится в зависимость от сиюминутных обстоятельств, тем дальше оно отходит от высоких всеобщих принципов. Когда эти принципы превращаются в застывшие правила и нормы, становится необходимым поиск исключений из правил, чего-то вычурного и странного.

Француз по происхождению, нидерландский скульптор Джамболонья (1529—1608) работал во Флоренции и был последователем Аммана-
67 ти. Он представлял собой типичную фигуру мастера-виртуоза, для которого едины стиль и техника исполнения. «Трудности» искусства

сводятся для него к акробатической позе Меркурия, сохраняющего равновесие, стоя на одной ноге, и переплетению трех фигур скульптурной группы на сюжет похищения сабинянок. Фонтан Нептуна в Болонье является более монументальным решением подобного же фонтана Аммана-ти во Флоренции; он смотрится увеличенной до масштабов города статуэткой. Самыми удачными работами Джамболоньи были все же небольшие произведения из бронзы, исполненные в стремительной, прихотливой манере, как, например, «Индюк».

Напрашивается сравнение фонтана Джамболоньи с солонкой Франциска I работы Бенвенуто Челлини (1500—1571), то есть статуи для украшения площади со скульптурной группой для украшения стола. По своему типу они одинаковы: сложная аллегорическая тематика, четко продуманная композиция, безупречное владение мастерством. В своей знаменитой автобиографии Челлини с равной гордостью описывает и трудности при отливке Персея, и мастерство, с которым он может разместить множество фигур на пуговице для священнического одеяния, и ловкость и смелость, помогающие ему обходить своих завистников, начиная с Бандинелли. Его строгому «идеалу» Челлини противопоставляет свободу своей фантазии и технику исполнения. Теперь уже мастерство стимулирует воображение, изобретения являются не чисто художественными, а скорее техническими, и художник становится в первую очередь создателем новых приемов и возможностей ремесла. Таким прославлением техники исполнения, которая позволяет идти наперекор законам природы и совершать чудеса, завершается парабола развития маньеризма в Тоскане. Процветают (также во Франции и Нидерландах, но, как и раньше, на «итальянский манер»; ко всему прочему, Челлини, как Россо и Приматиччо, работает в Фонтенбло) государственные и придворные мастерские и мануфактуры по производству изделий из серебра, хрусталя, камня, а также гобеленов, керамики и т. д. Они стали первым шагом к переходу от старого ремесленного уклада к промышленности. В росписях того времени (например, в Студиоло Франциска I в Палаццо Веккьо) все чаще обращаются к теме науки, техники, географических открытий, полного подчинения природы человеческому разуму. Природа уже не является ни неким откровением для созерцания, ни тайной для постижения, а богатством, которое искусство использует и приумножает.

Прихоть и правило

В основе художественной культуры раннего чинквеченто лежало определенное соотношение между *теорией и практикой:* теорией была идея или принцип, но также и античное наследие, рассматриваемое в качестве совершенного идеала; практикой — конкретный опыт, который художник, занимаясь искусством, накапливал в общении с природой и историей. Однако со временем между ними все более увеличивалось расхождение. Примерно то же самое происходило в области языка, где углублялась разница между абстрактным идеалом чистого языка, в действительности не существующего, и разговорным языком. И тут, и там теория становилась правилом и должна была управлять практикой, но в силу своей застылости и абстрактности ей не удавалось разрешать бесчисленные частные вопросы, возникающие при создании произведений. Теория,

возникшая в качестве ограничителя, на деле давала бóльшую свободу воображению художника, хотя и связывала его определенными условностями.

Боргини (1584) различает две разновидности художественного вымысла: первая ведет свое начало от «вымысла других» или основывается на общеисторических прецедентах, вторая является «порождением самого художника». Эти две разновидности соответствуют, с одной стороны, образному мышлению, всегда уходящему своими корнями в действительность, и, с другой — фантазии, произвол которой неограничен. Но фантазия представляется не самостоятельным орудием опыта (как считал Ариосто, а вслед за ним и Доссо), а чем-то противоречащим логике правила, если речь идет не об исключении, которое его подтверждает. В самом деле, если антилогика не может обойтись без того, чтобы не стать своеобразной логикой, то этим только доказывается универсальность логики. Прихоть художника, выступающая в качестве своеобразного художественного «приема»,— это антипод правила, но именно в силу своего противопоставления правилу она также обладает своими собственными правилами. Этому способствуют: аллегоричность, доведенная до крайности, до невозможности непосредственного узнавания образа, до шарады; подражание «причудливым» античным мотивам, выходящим за рамки привычной теории античности; растущий интерес к гротескным украшениям; все более частые встречи с миром неклассических образов, то есть с нидерландским и немецким искусством; доведенное до абсурда применение «правил» перспективы и пропорциональности, сам анализ природы, хотя и основывающийся на определенных закономерностях, но полный исключений, допущений и противоречий. Типичными примерами (среди многих других) подобного «прихотливого» искусства являются: в живописи — творчество ломбардца Арчимбольди с его картинами, поддающимися двойному истолкованию, где фигуры становятся пейзажем, а различные предметы — человеческим лицом, в зависимости от того, как они рассматриваются; в архитектуре — палаццетто Цуккари в Риме с окнами и дверями в виде маскаронов; в скульптуре «чудовища» парка в Бомарцо. Особым случаем «причуд» художника являются *анаморфозы*, или перспективные искажения образа. Хотя подобные «прихотливые» создания и не достигают высокого уровня, само их появление на обочине «великого искусства» и глубоких теоретических изысканий свидетельствует о духе критицизма и иронии, также находящем свое выражение во все большем распространении карикатуры.

Поздний маньеризм в Риме

В Риме искусство продолжает оставаться орудием и политическим доводом в полемике церкви против протестантов. Поэтому оно больше ограничивается различного рода предписаниями, жесткость которых, естественно, возрастает в отношении произведений, предназначенных для церкви.

Напомним, что Микеланджело работал в Риме вплоть до 1564 г. Он жил в одиночестве, но его авторитет велик, и с ним нельзя было не считаться, даже если в конформистских кругах глубокая, но противоречивая религиозность художника воспринималась с недоверием. В послед-

ние десятилетия XVI в. живописная продукция в Риме количественно велика, но по качеству она ниже среднего уровня. В ней проявляется как почтение, так и недоверие к Микеланджело и к другим великим мастерам первой половины чинквеченто.

Таддео и Федерико Цуккари, Кавальер д'Арпино и многие другие «иже с ними» не ставят, похоже, перед собой иной задачи, как отрешиться от проблемности мастеров, которым они поклоняются и подражают, хотя Федерико Цуккари и напишет трактат, в котором он будет популяризировать и теоретизировать и даже возводить в норму микеланджеловский неоплатонизм.

Скрытая оппозиция Микеланджело носит скорей идеологический, чем формальный характер: со внутренними переживаниями контрастирует спокойное, смиренное благочестие без каких-либо проблем. Шипионе Пульцоне (ок. 1550—ок. 1597) доходит до того, что возвышенному «идеалу» противопоставляет равнодушную нидерландскую «истину». В своих портретах он обращается к «особой разновидности портретного искусства, которое во второй половине XVI в. распространяется в Европе, охваченной Реформацией и Контрреформацией, утверждаясь благодаря главным образом усилиям нидерландцев» и в котором «атрибуты социального положения и имущественного ценза, усматриваемые с почтением в одежде и ее украшениях, имеют не меньшее значение, чем черты лица портретируемого». В картинах на религиозную тему Пульцоне выступает выразителем «благопристойной духовности, лишенной экзальтации и порывов» (Ф. Дзери). Это уже не наставление, а выражение набожности и молитва.

Выгодно отличается на этом фоне Федерико Бароччи (ок. 1528—1612), ориентирующийся на иных мастеров: Рафаэля и главным образом Корреджо. Это объясняется религиозными установками Бароччи, отличающимися, несомненно, конформизмом, но пронизанными трепетным пиететом, в основе которого лежит проповедническая деятельность «современного апостола» Филиппо Нери. В противоположность официальным течениям Бароччи задается не столько целью представить во всей пышности величие церкви, сколько непосредственно затронуть душу верующих и вызвать у них чувство, переходящее в благочестие. Со всем тщанием, которое в XVII в. Беллори провозгласит его величайшим достоинством, Бароччи задумывается над тем, почему искусство Корреджо оказывает такое сильное воздействие. Прежде всего он очищает его от всего язычески-чувственного, заменяет аллегоризм понятными благопристойно-шутливыми намеками (так, например, сорока, клюющая черешню, изображается для того, чтобы было понятно, что мученичество святого Витале произошло в апреле), придает четкость выигрышным перспективным построениям, тщательно прорабатывает композицию, вводит вместо светотеневой размытости корреджиевских картин переливчатость хроматических тональностей и вместо грациозности Корреджо — утонченность жестов и изящество лиц. Правда, речь идет уже не столько о религиозном чувстве, сколько о порыве благочестия. Но тем не менее художественная операция, предпринятая Бароччи, имеет важное значение, поскольку она вовлекает живопись в ту сферу, в которой в это время и особенно позднее, в XVII в., определяющую роль будут играть католические установки, стремление противопоставить «индивидуальной

вере» протестантских течений коллективное чувство и совместное обращение к Богу.

Явные признаки отхода от традиции Микеланджело заметны и в архитектуре. Перестройка собора святого Петра привела к реализации, но в то же время и к исчерпанию ренессансного идеала «христианского монумента». Символический и репрезентативный памятник христианству был воздвигнут стараниями «божественного гения» — Микеланджело, но Рим нуждался и в церквах для религиозного культа и духовного воспитания. Сам собор святого Петра будет приспособлен в конце века к этим более практическим общественным целям. В жертву будет принесена одна из самых высоких архитектурных идей Микеланджело — в центрическую структуру базилики будет вписан продольный неф.

Орден иезуитов — один из самых активных в то время — поручает в 1568 г. строительство своего храма архитектору Виньоле (1507—1573), который был выходцем из Эмилии и давно пребывал в Риме на службе у Фарнезе. Иль Джезу закрепляет типологию церкви Контрреформации, главным образом предназначенной для коллективной молитвы и обращения к Богу. Было отмечено (Джозеффи), что в плане церковь является «результатом соединения развитого в длину продольного нефа с тяготеющим к центру пространством» при укороченных, «почти атрофированных» крыльях трансепта. Интерьер церкви, сжатый по сторонам, представляется как пространственно целостный организм, с уходящей вглубь перспективой, которая с приближением к подкупольному пространству резко устремляется вверх. Вполне возможно, что эмилианец Виньола отталкивался от интерпретации Альберти римской базилики, воплощенной в его церкви Сант-Андреа в Мантуе. Однако очевидно, что в качестве архитектора, хорошо знающего практические потребности церкви, он задается прежде всего целью создать обширное свободное пространство, пригодное для религиозных обрядов и отличающееся функциональным и акустическим совершенством. Цели, которые он (или кардинал Фарнезе) перед собой ставит, носят не только практический характер. Церковь для него — это уже не символ вселенной, а аллегория христианского сообщества, ищущего спасения. Она выступает как бы посредницей между землей и небом, являясь местом, где верующие чувствуют близость к Богу. Позднее Гаулли ясно выразит это представление о церкви, когда распишет ее купол и населит его святыми и ангелами, взмывающими из церкви прямо в небеса.

Для того чтобы освободить продольный корабль, Виньола должен был убрать все архитектурные излишества со стен. Темной глубине капелл он противопоставляет обширные поверхности залитых светом стен с высокими, слегка выступающими пилястрами, как бы соединяющими боковые капеллы с центральным пространством церкви и создающими впечатление устремленности вверх. Структура чинквеченто, в которой несущие элементы распределялись в пространстве, сменяется, таким образом, пластически проработанной стеной, которая станет основной конструктивной темой архитектуры барокко.

Виньола сложился в Эмилии как живописец и мастер перспективных построений. Источником его художественной культуры был Корреджо. Приехав в Рим в 1550 г., Виньола становится наследником традиций Сангалло. Это чувствуется и по его произведениям, и по его сдержанно-

сти в отношении Микеланджело. В вилле Фарнезе в Капрароле он ограничивается продолжением строительства палаццо, спроектированного и начатого Сангалло примерно в 1540 г. Сангалло задумал здание виллы как массивный пятиугольный блок, чем-то напоминающий крепость. Благодаря членению поверхностей стен с помощью арок, окон и слегка выступающих наружу пилястр, а также отдалению блока здания, благодаря расположению перед ним огромных полуциркульных лестничных маршей с сильно выдающимся вперед пандусом, покрытым брусчаткой, Виньоле удается облегчить пластическую тяжеловесность здания, придать ему воздушность и легкость, сравнимую с творениями Корреджо, связать его с естественным, почти идиллическим пространством парка. Вилла папы Юлия III (так называемая Вилла Джулия), завершенная Виньолой на основе предыдущих проектов, также представляет собой строение, органически связанное со средой. Для нее характерны большие проемы и членения стен. Иными словами, перед нами здание, которое благодаря архитектурной композиции естественно включено в окружающее пространство.

Не только благодаря поискам впечатляющих решений, но и в силу тщательного подхода к их разработке и последовательности в осуществлении архитектура Виньолы может быть сближена с «корреджизмом» Бароччи. На основе изучения и обмеров памятников античности Виньола, несомненно знавший Серлио, выводит свое «Правило пяти ордеров архитектуры» (1562), которое сразу стало пользоваться большой популярностью, в том числе и за пределами Италии. Это не теория, построенная на законах античной архитектуры, а руководство, собрание легко применимых норм и правил. Античные формы уже не играют определяющей роли в организации пространства, но и не сведены к чисто декоративным элементам. Они сохраняют свое исконно пространственное, конструктивное значение, подобно корням слов, которые таят в себе изначальный смысл. Точно так же, как древние корни не мешают использованию слов в совершенно ином значении, так и пространственное начало, заключенное в древних архитектурных элементах, не препятствует их новому истолкованию в зависимости от вновь возникших практических потребностей.

Джакомо делла Порта (ок. 1540—1602) — один из многих ломбардских архитекторов, способствовавших созданию нового облика Рима в духе маньеризма и барокко. Особенностью ломбардцев было то, что они признавали Микеланджело единственным и неподражаемым мастером. Не случайно поэтому, что после его смерти именно Джакомо делла Порте было поручено довести до конца сооружение купола собора святого Петра. На его долю выпадает также завершение (строительство фасада) церкви Иль Джезу, оставшейся недостроенной после Виньолы. Он не совсем точно придерживался проекта последнего или, вернее, внес в него поправки: уменьшил боковые крылья фасада, поместил два яруса ордерной декорации, укрепленной плоскими пилястрами, в одной пространственной плоскости. Иными словами, он сделал более плоской пластическую схему, разработанную Виньолой, и придал фасаду почти графическую структуру со слабым рельефом, выделяющимся благодаря светотени. Дж. делла Порта отказывается, следовательно, от конструктивной связи между фасадом и зданием, заботясь главным образом об

установлении связи между фасадом и открывающейся перед ним площадью. Подобно Цуккари, он считает, что главный урок Микеланджело состоит в чистоте и строгости рисунка. Это, конечно, не совсем полное толкование Микеланджело, но оно снимает или уменьшает стремление художника придать монументальность и репрезентативность своим сооружениям, способствует выработке нового представления об архитектуре как градостроительстве, как искусстве придания городу строгого и благородного облика, как места проживания единой общности людей. Различные церковные фасады, созданные Дж. делла Портой, отличаются большой продуманностью пропорций и членений, соответствием тем участкам города, куда они выходят. Примером этого может служить фасад церкви Сан-Луиджи деи Франчези, который целиком развернут вширь, чтобы служить стороной улицы, на которой стоит церковь.

Проблема градостроительства органически ставится и другим ломбардским архитектором — Доменико Фонтаной (1543—1607), работавшим по указаниям папы Сикста V. Несмотря на растущую плотность населения, Рим все еще оставался городом, опоясанным стенами, построенными при Марке Аврелии, и разделенным на районы, почти не сообщавшиеся между собой. Фонтана намечает сеть длинных прямых улиц, прорывающих в ряде пунктов городские стены, создает новые центры, площади для разгрузки колесного транспорта, продумывает систему водоснабжения, создает предпосылки для общественного и экономического развития города. Официальной целью застройки новой уличной сети являлось установление прямого сообщения между древними соборами в целях упорядочения движения паломников. На деле же благодаря нововведениям папы Сикста V средневековый город стал превращаться в современную столицу, в образец того, чем станет во всей Европе столичный город, развивающийся в условиях абсолютной монархии. По сравнению с великими мастерами Возрождения Фонтана выглядит скорей прекрасным инженером, чем создателем совершенных форм. Традиционная фигура зодчего обретает в нем три ипостаси: это *градостроитель,* способный уловить политические, экономические и общественные потребности большого города; это *инженер*, пользующийся новыми достижениями механики для того, чтобы воздвигать обелиски и перевозить памятники, а также в большом количестве и быстро строить крупные здания на новых улицах; это *декоратор*, строгий и трезвый, озабоченный не столько красотой отдельных зданий, сколько величественностью улиц, площадей, облика всего города.

Карло Мадерна (или Мадерно, 1556—1629) больше других ломбардских архитекторов в Риме был привержен урокам Микеланджело, но именно на его долю выпала неблагодарная задача придать продольный характер центрическому плану собора святого Петра, разработанному великим мастером, то есть удвоить вместимость церкви путем сооружения огромного продольного корабля главного нефа. Он был также и автором фасада собора, который был закончен в 1612 г. Проблема фасада оказалась даже серьезней проблемы организации внутреннего пространства собора: с пристройкой продольного нефа купол утратил роль центра и пластического синтеза масс. Мадерна старается по мере сил сохранить микеланджеловский замысел, применяя единый или *гигантский* ордер в колоннах пронаоса, развивая фасад в ширину и уменьшая его высоту, с

тем чтобы не заслонить купол, который теперь сместился назад от центра. Создание продольного нефа, несомненно, разрушило микеланджеловский замысел собора как монумента, замкнутого в своей массе и довлеющего над всем городом, однако благодаря этому церковь удлинилась и как бы вросла в ткань города, выигрывая с градостроительной точки зрения то, что она потеряла с точки зрения архитектурной композиции.

В фасаде церкви Санта-Сусанна (1603) Мадерна возвращается к теме фасада Иль Джезу Джакомо делла Порты, но развивает ее с большей пластической акцентировкой, особенно в порталах и полукруглых тимпанах, что объясняется также необходимостью (вызванной самим местоположением здания) обеспечить двойной обзор — по горизонтали и по вертикали. Это уже переход от маньеристического фасада, понимаемого как плоскость, на которой лишь членения наводят на мысль о почти символической пространственности, к барочному фасаду, который снаружи позволяет почувствовать структуру интерьера и пластически соединяет церковь с пространством улицы или площади. 73

Другие центры маньеристической культуры

Связанная с превращением синьорий в маленькие государства маньеристическая культура распространяется почти во всех областях Италии. Выходец из Перуджи, зодчий Галеаццо Алесси (ок. 1512—1572) работает в Генуе (церковь Санта-Мария Ассунта ди Кариньяно, а также многочисленные дворцы и виллы) и в Милане (Чертоза ди Гареньяно, церковь Сан-Витторе, Палаццо Марино и др.), способствуя приданию современного облика обоим городам. Благодаря Перино дель Вага, принесшему в Геную традиции Рафаэля, вырастает блестящая школа живописи, представленная Дж. Б. Кастелло и Лукой Камбиазо. С этой школой связано распространение вкуса к расписным фасадам. Живопись, таким образом, также способствует зрительному восприятию городского пространства.

В Милане живопись позднего чинквеченто оказывается под воздействием эмилианской школы, а особенности Пармиджанино. Её проводниками выступают Эрколе Прокаччини и его сыновья Камилло (ок. 1551—1629) и Джулио Чезаре (ок. 1570—1625). В Пьемонте устанавливается влияние Гауденцио Феррари. Кремонская школа маньеризма, связанная с именами братьев Кампи, важна также своими связями с современной ей нидерландской живописью и воздействием, которое она окажет, в том числе и в Болонье, особенно на Бартоломео Пассеротти (1529—1592) и на юного Аннибале Карраччи.

Во Флоренции, остававшейся вплоть до конца века центром утонченного живописного искусства, интерес представляют антимикеланджеловская реакция и строгая лаконичность повествования Санти ди Тито (1536—1603), развитие и усиление колоризма Андреа дель Сарто вплоть до декоративизма в творчестве Бернардино Поччетти (1548—1612); выдержанный в строго прозаической тональности историко-религиозный «жанр» Пассиньяно, Эрколе да Эмполи, Чиголи.

Венецианская культура распространяется и на материк, особенно в лице Марескальки и Падованино, и доходит до Рима в виде новой

волны, представленной искусством Джироламо Муциано (1528—1592). В Неаполе Доменико Фонтана в последние годы своей жизни занимается благоустройством приморской части города, приводя ее в соответствие с природным окружением. Не очень значительным было влияние рафаэлизма Полидоро да Караваджо, работавшего в Неаполе после sacco di Roma (захвата Рима). Живым, хотя и запоздалым, откликом на маньеристическую культуру явилось на Сицилии творчество Филиппо Паладино.

ГЛАВА ВТОРАЯ
XVII ВЕК (СЕЙЧЕНТО)

Уже в конце XVI в. начинает чувствоваться, что маньеристический формализм с его диалектикой правил и капризов, абстрактного разума и фантастического произвола не влияет на действительность и не решает ставшую главной проблему культуры и всеобщего активного приобщения к природе и истории. Период, который называется барокко, можно определить как период культурной революции во имя идеологии католицизма.

Религиозная борьба не окончена, помимо доктринальных дискуссий, спор простирается до проблемы общественного поведения личности и политики: отношения между личностью и государством повторяют или отражают отношения между человеком и Богом. Для протестантов единственная связь между человеком и Богом — *спасение,* и ничем нельзя его заслужить: все человеческие силы, весь имеющийся и созревший со временем опыт, наконец, культура лишены конечной цели. Люди работают, потому что труд — плата за первородный грех, но человеческие дела не имеют ценности вне земной жизни, они не ведут к спасению. В этом можно видеть начало того, что потом станет чистой техникой, индустрией, без трансцендентной цели. Католики утверждают, что, наоборот, Бог уже предопределил пути спасения: природу, которую он создал, историю, угодную ему, церковь, которая объясняет значение существующей природы и истории, направляя таким образом человеческие поступки к высшей цели — спасению. Если история — это путь, который прошло человечество к спасению, необходимо следовать ему; останавливаться, возвращаться назад в этом движении — грех; здесь коренится разница в отношении к культурному идеалу в период Возрождения, заключающемся в возвращении к античности. То, что будет называться «барочным классицизмом», не есть имитация, а развитие, расширение, новая интерпретация классической культуры.

Религиозный вопрос имеет и социальный аспект: действительно, спор идет между индивидуальной верой протестантов и коллективной верой, верой масс, поддерживаемой католической церковью. Культура — путь к спасению, но спастись должно все человечество, а не только те, кто владеет истиной. Таким образом, необходимо, чтобы культура проникла во все слои общества, необходимо, чтобы любой род челове-

ской деятельности, даже самый скромный, имел бы культурную основу и религиозную цель. Мастерство художника, как и ремесленника или рабочего,— это не самоцель: что бы ни делалось, делается «к вящей славе господней», то есть человеческая деятельность укрепляет славу, авторитет Бога на земле. Именно поэтому барокко очень быстро становится *стилем* и переходит из области искусства в сферу быта, общественной жизни, придает образ, характер, природную и историческую красоту городам, то есть среде, в которой протекает общественная и политическая жизнь.

Программа барокко возобновляет, переоценивает и развивает классическую концепцию искусства как мимесиса, или подражания; искусство — это представление, но цель его — не только узнать предмет, который изображается, но и взволновать, потрясти и убедить. Чем? Ничем особенным, так как об истине веры или утвердившейся политической идеи не могут рассказать ни живопись, ни архитектура. Искусство — это продукт воображения, и его конечная цель — научить развивать воображение, без которого невозможно спасение. Предположить спасение — значит допустить, что оно возможно, предположить — значит почувствовать себя спасенными, вообразить себя за пределами реальной действительности. Воображение — это преодоление определенных границ; без него все видится незначительным, скованным, остановившимся и бесцветным; если же обладаешь воображением, то все видишь значительным, открытым, подвижным и насыщенным цветом. Воображение не существует само по себе, а скорее заключено в сюжете, который приближен к действительности и дополняет реальный опыт способностью видеть не только «вещь в себе», а во взаимосвязи с остальным миром, в более широком пространстве и времени. Искусство барокко не прибавляет ничего к позитивным знаниям о природе и истории: для изучения природы уже есть наука, для восстановления и объяснения событий прошлого есть история. Художнику интересна природа и история только тогда, когда их смысл позволяет ему подняться над действительностью, максимально расширить реальный опыт.

Воображение, которое теперь признается способностью, порождающей искусство, сильно отличается от фантазии или прихоти художника. Цель воображения — создать реальный образ ирреального. Идея о том, что искусство есть представление о правдоподобном или возможном, изложенная в «Поэтике» Аристотеля, стала основой, на которой формировалась художественная концепция сейченто. Воображаемое может стать реальным в процессе человеческой действительности. Искусство как деятельность, побуждаемая и руководимая воображением, как раз и является идеальным способом перевода воображаемого в реальное и, следовательно, является моделью поведения, и его цель — убедить действовать соответственно этой модели, которая к тому же оказывается наиболее близкой к подлинной природе человека. Будучи инструментом убеждения, искусство находит концептуальную поддержку не только в «Поэтике» Аристотеля, но также и в его «Риторике», и в трактате Цицерона «Об ораторе». Есть много способов убеждения: представить доказательства, использовать доводы, увлечь выразительностью речи. Поэтому в искусстве сейченто точная реалистическая правдивость изображения почти всегда сочеталась с вымышленным окружением: если

даны раскрытые небеса в видении святого, то тут же с предельной ясностью выписывается ткань его одежды, свет, падающий на предметы рядом с ним. Уверенная художественная манера всегда полна пыла и, возможно, ложной патетики, сопровождаемой широким, красноречивым жестом.

Из-за широты идеологических предпосылок и многообразия функций, а также из-за структуры общества, к которому оно обращается, искусство сейченто представляет собой широчайшую гамму явлений, сильно различающихся между собой. Так как речь идет уже не о реализации форм, имеющих абсолютную и вечную ценность, а о том, чтобы воздействовать на чувства людей, признавая множество способов выражать и убеждать, то принимаются самые разные *тенденции*, которые, не соответствуя более различным схемам интерпретации действительности, а только разным подходам и способам существования и общения, могут легко комбинироваться и взаимодействовать. Необходимость разграничить столь широкое поле деятельности, а тем более отвечать запросам общества, все больше и больше расслаивающегося, определяет различия разных художественных *жанров*, которым соответствует и дифференциация художников.

Происхождение *жанровой живописи* обязано необходимости правдоподобно изобразить с живым реализмом деталей то, что рождено воображением, поэтому вначале *жанровая* живопись противопоставлялась *исторической*, однако, как и последняя, вбирала в себя соотношение единичного и общего, реального и идеального. Постепенно выделяются различные жанры: портрет, натюрморт, пейзаж, сцены обыденной жизни; каждый жанр подразделяется на подвиды, которым соответствует разная профессиональная ориентация художников: были живописцы перспектив и руин, цветов, рыб, музыкальных инструментов, битв или бытовых сцен. Феномен жанра, как явление специализации в смысле тематики и техники, не был присущ только живописи, нечто похожее есть и в архитектуре — различие между отдельными *типами* зданий: общественных, культовых и частных, в зависимости от требований заказчиков, всегда различающихся по уровню культуры, вкусам, финансовым возможностям. По роду деятельности художники разной специализации вынуждены были общаться друг с другом, нередко несколько художников принимало участие в одной и той же работе, когда, например, пейзажист рисовал фон исторической картины или портретист писал фигуры в пейзаже и т. д. Искусство стало великим социальным деянием, в котором каждый сотрудничал в меру своих способностей.

Другое характерное явление барокко — быстрый и интенсивный обмен опытом благодаря путешествиям художников и репродуцированию их работ с помощью гравюры. В Риме, главном центре барокко, длительное время работали французские, нидерландские, фламандские, немецкие и испанские художники, там недолго, но плодотворно творил Рубенс, лучший фламандский художник, там долгое время работали два французских мастера — Никола Пуссен и Клод Лоррен. Благодаря им барокко становится явлением не только итальянского, но и общеевропейского значения.

Первая оппозиция позднеманьеристическому формализму проявляется как оппозиция римской культуре со стороны «ломбардской», или, в более общих чертах, североитальянской культуры, и имеет вначале в качестве религиозной мотивировки поиски искусства, которое бы без намерения объяснить истину веры пробуждало бы религиозное чувство, как бы подсказывая верующим манеру поведения, заставляло их быть более благочестивыми и раскаивающимися по отношению к Богу и покорными по отношению к ближнему. В Болонье, втором по значению городе папского государства, живопись уже обладала несколько ханжеским и благочестивым характером, который коренился в творчестве Франчи и его школы. Последователи Микеланджело, конечно же, занимали активные позиции во второй половине XVI в., как видно в блестящих росписях Пеллегрино Тибальди (1527—1596), полных сложных ракурсов и перспектив. Определенное противодействие этим традициям уже заметно в том внимании, с которым Бартоломео Пассеротти относится к основательной описательной прозе фламандцев. Меняются религиозные цели искусства. Выразительные возможности направлены больше на то, чтобы тронуть струны чувств, а не вызвать только восхищение, что ясно проявляется в почти архаизированном изяществе Бартоломео Чези (1556—1629) и особенно в определенной программе Лодовико Карраччи (1555—1619). Основав со своими двоюродными братьями Агостино (1557—1602) и Аннибале (1560—1609) Академию деи Дезидерози, которая потом будет называться Академия дельи Инкамминати (или Академия вступивших на правильный путь), Лодовико собирался сделать искусство инструментом, способным пробуждать в народе набожность. С этой целью было необходимо проверить выразительные возможности живописи, выбрав наиболее действенные. Одним из принципов в Академии было рисование с натуры, но не столько из-за склонности к анализу, сколько для того, чтобы при рисовании с натуры использовать великие традиции рисунка и колорита мастеров XVI в., исключая таким образом условность формальных приемов, господствующих в маньеризме. Придать естественность формам искусства — лучший способ воздействия на природу человека, на его чувства. Поэтому не удивительно, что особым вниманием пользовался такой «живописец чувства», как Корреджо. «Благовещение», написанное Лодовико Карраччи около 1585 г., именно тогда, когда создавалась знаменитая Академия,— характерное произведение, исполненное благочестия: художник хочет показать, что непосредственность, простая и чистая вера смиренных людей имеют большее значение на пути к Богу, чем грандиозные, теоретически выверенные композиции. Почти как протест против сложных ракурсов Тибальди используется более простая линейная перспектива, чем можно было бы ожидать, чувственность Корреджо становится более сдержанной, почти скромной в простоте поз и жестов, в характере цвета и света. Лодовико не верит, как Корреджо, что естественное чувство, воспламеняясь, превращается в божественную любовь, но верит, что божественная любовь, отражаясь в человеческих чувствах, их дисциплинирует и направляет к добру. Смиренность и скромность позволяют видеть и принимать как знаки провидения даже самые незначительные явления: благочестие — это не

только молитва и исступление, но и скромность, смиренность, благожелательное отношение к ближним. Не важно, что такое благочестие заключает в себе и неестественное, добровольно принятое, морализующее начало, ведь цель искусства в том и состоит, чтобы заставить восхищаться подобной дисциплиной, превращать страсть в добродетель.

Выдвинутый принцип искусства как инструмента благочестия не застает врасплох того, кто обращает внимание больше на совершенство инструмента, чем на его религиозную цель: Агостино — это прежде всего исследователь, критически анализирующий, шаг за шагом проверяющий огромное формальное наследие художников чинквеченто. Он посвящает себя гравюре, что крайне ценно для *критического* воспроизведения работ великих мастеров, прежде всего Корреджо и художников Венеции, особенно Веронезе. Подобная деятельность обладает большим общекультурным значением, и не только из-за распространения оттисков, которые служили образцами для профессионального формирования художников. В гравюрах колористические достоинства оригиналов были выражены посредством линий и светотеневых отношений, наиболее блестящие колористические эффекты трактовались графически, и их тональная насыщенность передавалась в более или менее плотных графических сетках. Техника воспроизведения становилась также техникой анализа и структурных поисков, поэтому репродуцирование не только питало воображение, но и давало ключ к толкованию оригинала. Если рассмотреть самое значительное произведение Агостино «Причастие святого Иеронима» (1592), можно увидеть, что его живопись не менее аналитична, чем гравюра, так как тональное построение, характерное для живописи Венеции, воссоздано перспективно; персонажи, хотя и расположены в пространстве в соответствии с принципом наложения тональных масс — одна возле другой, внимательно прорисованы и выписаны, с тем чтобы понять и воспроизвести принципы и механизм действия.

Преобразования братьев Карраччи превосходят в творчестве Аннибале свои изначальные религиозные мотивации; речь уже идет не о проверке и использовании выразительных возможностей великого искусства Возрождения, а о том, чтобы вновь поднять на должную высоту in toto* проблему ценности культуры. Первые болонские произведения

---

* В целом, целиком *(лат.)*.

Аннибале Карраччи — «Лавка мясника», «Бобовая похлебка» — сначала заставляют допустить наличие только чистого интереса к непосредственному наблюдению факта и его фиксации, но затем замечаешь, что в них разрабатывается тематика фламандских натюрмортов с фигурами, уже знакомая через творчество Кампи и Пассеротти. Сюда привносится, возможно, полемическое начало: человек больше не главное героическое действующее лицо, он подобен всем другим видимым вещам. Но сразу же возникает проблема противоречия между ценностью каждого конкретного предмета и явления, столь характерной для живописи фламандцев, и восприятием единства и всеобщности пространства и структуры мира, свойственным итальянской традиции. Вместо головокружительных перспектив Тибальди мы видим в «Лавке мясника» неглубокое пространство без сложных ракурсов перспективы, почти разграфленное на квадраты

скрещением вертикалей и горизонталей, что делает его похожим на ящик, в котором по ячейкам разложены вещи и фигуры, и при этом каждая написана с равной степенью правдивости. В картине нет особого любования деталью, только трезвая объективность; каждая вещь дана одновременно как бытие-в-себе и бытие-в-пространстве, как особенность и в единстве общей связи.

Так же, как и Агостино, Аннибале стали близки идеи Корреджо и художников Венеции. Если в «Причастии святого Иеронима» Агостино преобладает анализ, то в «Мадонне со святым Лукой» Аннибале — синтез, так как он, исходя из построения тональных масс, характерного для венецианской живописи, в расположении фигурной группы следует примеру Корреджо, выдвигая фигуры вперед и ставя их в глубине картины. Такое расположение воспринимается как *приглашение войти* в картину, принять участие в действиях святых, заставить чувство раствориться в природе, в далеком пейзаже второго плана.

Картина Аннибале Карраччи «Святой Рох раздает милостыню больным чумой» (1595) представляет собой новый тип решения историко-религиозной темы. Аннибале отказывается от пиетизма Лодовико; для него христианство такая же славная история, как и история Рима, его герои скромны и полны достоинства. Святой Рох — словно кондотьер, раздающий дары своим легионам: в толпе, его окружающей, изображены матери семейств с детьми и немощные, покрытые ранами ветераны. Монументальность насыщенной движением величественной композиции восходит к традициям венецианской живописи. Вместе с тем резче выявлена светотень, тщательней выписано благородство жестов и лиц. В картине каждый персонаж как бы исполняет свою роль, и в целом живопись воспринимается не просто ожившей массой людей, не только ut poesis *, но и театральным действом. Как в драме, чувства подробно

---

* Как поэтическое икусство *(лат.)*.

описаны, индивидуализированы и отрепетированы: через христианскую добродетель художник пытается выразить высокий исторический и нравственный смысл.

В 1597 г. Аннибале начал расписывать большую галерею Палаццо Фарнезе в Риме, длиной двадцать и шириной шесть метров, перекрытую плоским плафоном. Центральную композицию плафона — «Триумф Вакха и Ариадны» — окружают ложные гермы и кариатиды, включенные в обрамление мифологические сцены развивают тему классического триумфа любви и тему любви земной, чувственной. Художественная программа Аннибале следует тенденциям передовой римской культуры и сводится к общей переоценке классической античности и культуры Возрождения, поэтому было неминуемо его обращение к Микеланджело и Рафаэлю, к росписям сводов Сикстинской капеллы и виллы Фарнезина, которые были образцами для маньеристов. Однако Аннибале показал, что эти образцы были ими не поняты именно потому, что приводили только к внешнему подражанию, игнорирующему и искажающему их глубокую историчность, классическую сущность и творческую самобытность. Обращаясь к живописному опыту Рима, Венеции и Эмилии, Карраччи, однако, стремился не к их эклектическому объединению, а к освобожде-

нию от правил: фрески подчиняются особому ритму, то расширяясь, то сужаясь, временами живопись как бы разрывает границы плафона, временами накладывается на него как «вставные картины» в золоченых рамах. Росписи воспринимаются как триумф живописи-«мимесиса», живопись имитирует природу (фоны с пейзажами и небо), имитирует архитектуру (следуя подлинной или воображаемой структуре свода), имитирует скульптуру (в кариатидах, гермах, медальонах), даже имитирует самое себя (в ложных картинах). Живопись имитирует также поэзию, и не только потому, что повествует с помощью зрительных образов о том, о чем поэзия рассказывает словами, добиваясь свободы воображения, присущей поэту.

Бесполезно пытаться выделить из целого то или иное изображение, как бесполезно устанавливать характер структуры пространства, композицию целого, формальный идеал Аннибале. Самым важным является именно это отсутствие системы, жесткой схемы росписи: разум не может зафиксировать и аналитически осмыслить отдельные образы, понять их смысл. Так, образ, поразивший глаз красотой ритма и колорита, тут же отсылает нас к другому образу, к мириадам образов, заполняющих воображаемое пространство свода. Живопись стремится уже не к изображению объективной реальности, а к подлинности того, что рождено воображением, то есть к созданию образа. Позиция Аннибале схожа с той, которую вскоре займет Джованни Баттиста Марино, выступая против маньеризма в литературе и утверждая, что поэзия не должна быть ничем иным, как быстрым чередованием картин и образов, сияющих и звучных, для «удовольствия живых слушающих» (его «Адонис», ставший основой барочной поэзии, композиционно похож на образ из Галереи Фарнезе, он напоминает блестящую и прозрачную ткань, украшенную отливающими всеми цветами радуги изображениями, и, конечно же, соединяющий ритм и звук). Нет смысла упрекать такую живопись и поэзию в отсутствии глубокого смысла и близости к реальности. Они стремятся к передаче созидательного ритма воображения, его способности переходить за границы реальности, отказываясь от объективной правды природы и истории. Зачем тогда вызывать в памяти мир образов классической культуры? Затем, что античность — это господство воображения, она апеллировала к аллегорическим образам, так как не имела точных и определенных знаний об истине, которые появятся только с христианскими откровениями, античность могла быть представлена только с помощью воображения или исходя из исторических данных, что тоже относится к воображению, но воображению не произвольному, а «историческому». Поэтому для Аннибале «классический» образ должен быть аллегорическим, так как только так можно избежать жесткого соответствия образа какому-то постоянному значению (например, красивая женщина — это не только красивая женщина, но и олицетворение Славы, Величия и т. п.). Как история (прошедшее), так и природа (настоящее) реальны только в воображении: из истории мы знаем лишь некоторые детали (свидетельства писателей, небольшое количество сохранившихся произведений искусства, руины), а в природе видим только то, что нас окружает. Нельзя оставлять в стороне объективные знания, но они служат только для всеобъемлющего опыта (совокупность истории и природы — культура), который может дать

только воображение. Рассмотрим пейзаж Аннибале в «Бегстве в Египет»: здесь деревья, вода, горы, небо, то есть все элементы, составляющие естественный фон; тут же город за стенами и стада на пастбищах, городская и деревенская жизнь; здесь же изображен религиозный исторический сюжет, но в окружении природы, связанный с пейзажем. Как в этом воображаемом мире история превращается в миф, так и природа становится мифом, а так как поэзия в своей основе — мифологическая, то и культура (природа и история) — это поэзия. Задача поэзии, как наиболее характерного плода воображения,— не исследовать и не отражать реальность, а превосходить ее пределы, переходить от частного к всеобщему. Поэтому воображение, как всеобщий процесс, всегда ведет к спасению, к Богу, даже когда объект воображения, как в Галерее Фарнезе, языческий и светский. Если воображение позволяет *чувствовать* единство и всеобщность реальности, чего не может дать непосредственный опыт, то воображение — источник чувства: чувства природы, чувства истории, религиозного чувства. Картины Аннибале на религиозные темы выражают чувства, во всем отличные от той почти языческой радости жизни, которая так ясно выражена в росписях Галереи Фарнезе: они суровы, серьезны и драматичны. Но все же в религиозных картинах (и даже здесь Аннибале противится излишней суровости контрреформаторской и маньеристической веры в Священное писание) преобладает полнота воображения, убедительная сила фантазии или изображения, и разнообразие чувств (боль, любовь, радость и т. д.) не более чем окраска, которую принимает поток воображения, более тяжелый по ритму или оживленный «поэзией».

По мнению критиков XVII в., живопись Микеланджело да Караваджо (1573—1610) была противоположна живописи Аннибале Каррaччи, который стремился к *идеалу,* а Караваджо — к *реальности.* Подобное противопоставление схематично и не соответствует реальным позициям двух художников. Тем не менее важно, что, даже схематизируя, современная им критика признает, во-первых, что Карраччи и Караваджо были великими представителями живописи сейченто и что, во-вторых, как один, так и другой отвергали римскую культуру маньеризма. Более того, идеализм одного и реализм другого — это две противоположные тенденции, которые диалектически взаимно дополняются или объединяются. Наконец, искусство одного и другого — это два полюса одной и той же проблемы.

Родившийся в окрестностях Бергамо, Караваджо учился в Милане у маньериста Симоне Петерцано, объявившего себя последователем Тициана. В возрасте двадцати лет он обосновался в Риме, где оставался до 1606 г., когда, случайно убив в драке молодого человека, бежал в Неаполь, затем на остров Мальту и на Сицилию. Он умер тогда, когда, прощенный римским папой, возвращался в Рим. Его жизнь была бурной и безрадостной; предельное нравственное и религиозное напряжение придает его живописи революционный характер. Реализм Караваджо вырос из религиозной этики, обновленной Карло Борромео в его ломбардской епархии. Он был основан не на наблюдении и копировании природы, а на признании суровой реальности фактов, на пренебрежении условностями, на возможности с максимальной ответственностью сказать правду. Это значило, что нужно отказаться от поисков «прекрасного»,

добиваясь истины, отказаться от вымысла, опираясь на факты, не следовать рабски выработанному идеалу, а нетерпеливо искать идеальный результат в живописной практике, противопоставляя нравственные ценности творчества интеллектуальным ценностям теории. Критики сейченто (Манчина, Беллори) порицали Караваджо, но понимали, что его реализм противоположен натурализму, а его поиски правды чужды воображению. Они противопоставляют живопись Караваджо живописи Аннибале Карраччи, базирующейся на двуединстве природа — история, на культуре и воображении. Искусство для Караваджо не является продуктом умственной деятельности, оно основано на нравственности и не отделяется от реальности, чтобы изобразить ее, а погружается в реальность и живет в ней. При создании своих произведений он как бы воссоздает и заново переживает события, при этом открываются скрытые мотивы поступков и трансцендентность результатов. Аннибале в своем творчестве насколько возможно *расширяет* опыт реального, Караваджо *углубляет* его и чем дальше, тем больше его накапливает и концентрирует. Так Аннибале и Караваджо борются с формализмом римского маньеризма: Аннибале — за бóльшую свободу, Караваджо — за более суровую мораль. Аннибале воспринимает классический мир как мир поэтический, Караваджо его отвергает именно потому, что он поэтический, отдаляющий от той единственной реальности, которой является настоящее. Как и Аннибале, Караваджо считал, что маньеристы не понимают Микеланджело и Рафаэля. По мнению Аннибале, они не понимают классической основы их искусства, их вдохновенной гениальности; по мнению Караваджо, они не понимают существа их высокой нравственности, их драму.

Первые работы Караваджо в Риме понравились даже тем критикам, которые были приверженцами классицизма, так как имели «нежные и чистые» цвета, вносили в замкнутое окружение римского маньеризма свежую струю венецианского колоризма. В них очевидно влияние живописной культуры Ломбардии и Венеции, особенно Лотто, Савольдо и Моретто, они противопоставили тяжелому красноречию маньеризма поэзию, не столь звонкую и блистательную, как у Аннибале, но поэзию интимную, чувствительную и лирическую. В «Отдыхе на пути в Египет» Караваджо использует характерный для венецианской живописи мотив — изображает святую сцену в пейзаже, как бы говоря, что нет разницы между чувством реального и чувством божественного. Фигурная группа скомпонована очень просто, в ней нет никакой значительности и композиционной изощренности, как нет и перспективных ухищрений в построении пространства: здесь есть предметы близкие, которые видны до мельчайших подробностей (камни, трава на первом плане), и предметы удаленные, объединенные дымкой световоздушной среды. Караваджо далек от какой-либо попытки героизировать образы: его Мадонна устала и спит, Иосиф, старый неловкий крестьянин, сидит на мешке, у его ног оплетенная бутылка для вина, рядом с ним осел. Религиозный мотив несет и социальный смысл, так как божественное открывается в смиренном. Реалистический мотив преображается в трансцендентный благодаря «идеальной» фигуре ангела. Как по волшебству из-под земли возникает прекрасная фигура юного ангела в белоснежной спирали покрывала. Это genius loci, как бы олицетворение пейзажа, теплого, сияющего и уютного, то поэтическое начало, которое коренится в

традициях венецианской живописи. Действительность преобразуется в поэтическую реальность, идиллию: ангел — идеальный образ, стоящий ногами на земле, среди травы и камней, он играет на настоящей скрипке, читает ноты, которые открытыми держит перед ним Иосиф. Единство, гармония изображения переданы цветом: в центре светлое пятно изящного тела ангела с белым завитком покрывала выглядит еще более сияющим по контрасту с черными концами «ласточкиных» крыльев, в окружении серебристых, светло-зеленых, светло-коричневых тонов. Эта гамма типична для Лотто, как и негромкая модуляция нежных изогнутых линий и контуров. Эти явные реминисценции живописи Лотто сливаются с религиозно-социальным мотивом, позволяющим обнаружить божественное в людях и вещах самых скромных, и понятно, что Караваджо, выступая против маньеризма и римской религиозной официальности, защищает «ломбардскую», или северную, изобразительную культуру и религиозность и, возможно, провинциальную культуру от столичной.

74 «Светлые» работы этого периода («Вакх», «Гадалка») подтверждают эту позицию: Караваджо защищает живопись как поэзию, то в ней, что она получила от Джорджоне и Тициана. Поэзия — это не фантастический вымысел, а выражение внутренней жизни, глубокой человеческой сущности. Она не направлена против реальности и не возвышается над ней, она находится внутри реальности и представляет собой ее подлинное значение.

Караваджо не останавливается на этих, в общих чертах антиманьеристических позициях. В «Отдыхе на пути в Египет» еще есть великолепный пейзаж, весь состоящий из тонких колористических лессировок, но неожиданно пейзаж исчезает из картин Караваджо, тени становятся почти черными, контрастирующими с резким светом. Налицо, таким образом, крутой поворот в его творчестве. Караваджо не довольствуется больше противопоставлением северной культуры римской, он начинает, что называется, войну на территории неприятеля. Маньеристы подражали Микеланджело и Рафаэлю, не понимая их; занимались «исторической» живописью, но история для них — пустое красноречие; придерживались правил, образцов, теорий, но были вне культуры, потому что культура не основана на авторитетах, это опыт, делающий более ясными и более острыми конкретные проблемы жизни. В «Иоанне Крестителе» и в «Амуре-победителе» Караваджо показывает, как надо пользоваться уроками великих мастеров, он использует ракурсы некоторых фигур Микеланджело (а в первом варианте «Святого Матфея», написанного для церкви Сан-Луиджи деи Франчези,— опыт Рафаэля), перенося их в живую реальность, со всей очевидностью показывая, как она становится более близкой, а ее контрасты — более четкими. То же можно сказать и об истории, которая не отдаляет действительность, а приближает ее, не успокаивает, а делает более драматичной. События прошлого не воспринимаются как давно и окончательно прошедшие, но как бы застигнутые на месте, здесь, сейчас. Из происходящего не вытекают причины и следствия, мы не можем их выделить, не можем рассматривать событие и рассуждать о нем, а должны жить им. Это мгновенье, но мгновенье реальное, живой фрагмент *нашего* бытия.

Караваджо вплотную подходит к проблеме истории в картинах Капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези («Призвание

святого Матфея» и «Мученичество святого Матфея», «Святой Матфей с ангелом», 1599—1600, 1602) и Капеллы Черази в церкви Санта-Мария дель Пополо («Распятие апостола Петра», «Обращение апостола Павла», 1600—1601). Первая картина для Капеллы Контарелли — «Святой Матфей с ангелом» — была написана для алтаря (находилась в Берлинском музее, погибла во время последней войны) и была отвергнута духовенством как слишком реалистическая, хотя в ней художник использовал образную систему Рафаэля (его «Зевс с Ганимедом» из росписи виллы Фарнезина). Рафаэль был признанным художником идеальной «красоты», и из его идеального мотива Караваджо извлекает образ, кажущийся слишком реалистичным. Идеал побуждает не возвыситься над реальностью, а более глубоко проникнуть в нее, более четко понять ее контрасты: соотношение тени и света, старого безграмотного апостола и юного ангела, водящего его рукой, большие, испачканные землей ноги на первом плане и светящиеся крылья ангела в глубине. Как в Сан-Луиджи деи Франчези, так и в Санта-Мария дель Пополо боковые картины посвящены «призваниям» и «мученичествам», как в Капелле Паолина Микеланджело, выражая два высочайших момента духовной жизни. Их идеальный смысл заключен не в торжественности «исторической» композиции и не в героических жестах действующих лиц, а в реальности событий и образов. «Призвание святого Матфея» — это непосредственный, личный зов Бога, который застает человека, когда он менее всего этого ожидает, может быть, и в греховный момент. Матфей был сборщиком податей, и Караваджо изображает его в караульном помещении, в окружении убогой обстановки, слабо освещенной светом одного окна. Игроки одеты в современное платье: перед нами не какая-то далекая история, а событие, которое может случиться сегодня, в любой момент и с кем угодно. Божественная милость — это не знак, который способны увидеть лишь избранные: все повернулись в изумлении, кроме скупого, считающего деньги, как Иуда тридцать сребреников. Вместе с Христом и святым Петром в помещение врывается жесткое острие света, которое наталкивается на фигуры, зажигая в темноте ткани, перья, озаряя лица. Это луч реального, природного света и одновременно знак божественной милости: с реальности как бы сняты покровы и она обожжена внезапным светом. Так как все происходит в единый световой миг, то нет развития действия. Святой Петр только повторяет жест Христа, диалог главных героев лаконичен: ты — я? — ты. Не то ut pictura poesis *, не то литература, переведенная в живописные образы!

75

---

* Поэзия как живопись *(лат.)*.

В «Мученичестве святого Матфея» историко-драматическое событие низведено до жестокой реальности акта насилия, до убийства. Из источников известно, что картина переделывалась дважды: так, радиографический анализ показал, что она была переписана на том же самом полотне из-за необходимости усилить лаконизм и напряженность изображения. Так же, как и в «Призвании святого Матфея», вспышка света выявляет три момента происходящего: поверженный и убиваемый палачами святой, ужас и бегство присутствующих в храме, ангел, неожиданно спускающийся с неба с пальмовой ветвью мученичества в руке. Здесь

очевидно влияние картины Тинторетто «Чудо со святым Марком», полувеком раньше показавшего новый и более действенный способ драматического изображения событий. Но Караваджо идет дальше. У Тинторетто зрители с удивлением обсуждают происходящее, а святой Марк слетает с неба, чтобы сотворить чудо. У Караваджо свидетели испуганно толпятся, а палач поражает святого Матфея. Мгновение мученической смерти превращается в момент славы, рука, поднятая в жесте защиты и ужаса, как бы принимает пальмовую ветвь из рук ангела.

76 «Распятие апостола Петра» — это не что иное, как изображение воздвижения креста, поднимаемого напряжением веревок и спин. Машина смерти приведена в движение, и ничто не может остановить ее. В картине нет развития действия, но есть его протяженность, что напоминает медленно вращающееся колесо. Уже нет мгновенности события, оно продлевается во времени, и именно эта замедленность, длительность делают его еще трагичнее. Здесь нет вспышки, резкого столкновения света и тени. Краски как бы выцветшие, застоявшиеся в мертвом, лишенном яркости свете. После показанного как бы в мгновении мученичества святого Матфея и «замедленного» распятия святого Петра в картине «Обращение апостола Павла» событие изображается как бы только-только произошедшим, мгновение паузы и молчания, которое следует за драматическим происшествием. В композиции господствует огромный круп коня: внезапная вспышка божественного сияния испугала его, но теперь он спокоен и стоит рядом с упавшим Павлом. Потухшая чудесная вспышка осталась лишь в свечении, которое кажется исходящим от всадника, поверженного на землю с раскинутыми в стороны руками.

Тема события, свершившегося навсегда, безвозвратно,— основная в поэтике Караваджо и связана со смертью. По мнению критиков сейченто, Караваджо прокладывает дорогу жанровой живописи, в частности натюрморту. Он сам утверждал, что не видит разницы в том, что писать — цветы или людей. Натюрморт связан у него с мыслью о смерти: это существование вещей без человека или после его смерти. Картина «Корзина с фруктами» — это единственный чистый натюрморт, оставшийся от Караваджо. Художник избирает точку зрения немного снизу, чтобы фрукты и листья четко выделялись на светлой стене. Несущественные, второстепенные детали — морщинистая шкурка инжира, блестящая — яблока, прозрачная — винограда — выписаны с холодной беспощадной объективностью. Никакого человеческого участия или интерпретации — истинность объекта выступает именно из-за отсутствия, смерти субъекта. Мысль о смерти господствует в творчестве Караваджо, как раньше — у Микеланджело. Но для Микеланджело смерть была освобождением и возвышением, а для Караваджо это только конец, таинство могилы. Он возвращается к этой теме с настойчивостью одержимого даже после работ в Сан-Луиджи деи Франчези и в Санта-Мария дель Пополо. Так он напишет «Погребение Христа» (1602—1604), «Смерть Марии» (1606), «Усекновение главы Иоанна Крестителя» на Мальте (1608),
77 «Погребение святой Лучии» в Сиракузе (1608) и «Воскрешение Лазаря» в Мессине (1609).

В «Успении Марии», отвергнутой духовенством церкви Санта-

Мария делла Скала в Риме, религиозная этика связывалась с новым социальным чувством. Мадонна представлена, замечает Беллори, как «умершая, распухшая женщина», словно утопленница, которую достали из воды и уложили на носилки, рядом с ней безутешно плачущая девушка (Магдалина), вокруг (в образах апостолов) родственники и близкие, объединенные общим горем, как бывает только у бедняков. Здесь не просто социальный мотив народного благочестия, а скорее ощущение присутствия Бога в обыденной жизни, без разделения человечества на бедных и богатых. Уже в двух версиях «Христа в Эммаусе» Караваджо изобразил Христа за столом в таверне, хозяин которой становится свидетелем одного из наиболее известных его чудес. Бог, по его мысли, должен находиться не на небе среди праведников, а на земле, среди бедных и страдающих.

В «Мадонне с четками» (1607) Караваджо восхваляет не благочестие или почтительность, а подлинную веру бедняков, выражая ее в трепете протянутых рук толпящихся вокруг трона верующих.

Религиозность Караваджо соответствует наиболее чистым религиозным течениям того времени. Их приверженцы под угрозой быть обвиненными в ереси боролись против упорного наступления церкви и ее политического аппарата в лице иезуитов, стремились к духовному единству верующих вне иерархических и классовых различий, к чистоте веры и к действенному милосердию. К этому течению, бравшему начало в проповедях Филиппо Нери, принадлежал и Караваджо, что заметно в его картине «Семь дел милосердия» (1607) для церкви Пио Монте делла Мизерикордия в Неаполе. Ее композиция как бы разбита на отдельные фрагменты и оживлена возвышенным содержанием, а также несколько сумбурным ритмом и тем ощущением внутренней радости, которая присуща благотворительности. В этой картине, как и в последующих, больше, чем когда-либо, Караваджо утверждает ценность искусства, которая заключается не в благородстве содержания и формы, а в усердии, с каким выполняется *работа*, в способе, с каким в живописи воплощается замысел, в нравственной ответственности художника. То, что мы находим в произведении,— это не что иное, как время бытия художника, прожитое в непосредственном соприкосновении с реальностью. Впервые художник не ищет возможности изобразить какие-то внешние события, а стремится передать тревогу и беспокойство собственного внутреннего мира и ответить на вопрос: кто я? Каков смысл моего бытия? Что произойдет, когда меня больше не будет?

Вопросы, поставленные Караваджо, могут показаться в большой и пестрой картине искусства барокко случайными, но, наоборот, они найдут продолжение и отражение в творчестве отличных друг от друга крупнейших представителей художественной европейской культуры XVII в: Рембрандта в Голландии и Веласкеса в Испании. Не нужно забывать, что развитие изобразительного искусства барокко начинается после смерти Караваджо и что один из величайших создателей этой культуры, фламандец Рубенс, жил в Риме в первые годы века, знал и восхищался творчеством Караваджо, которое было таким далеким от его приверженности к живописному преувеличению, ярким аллегориям, к блестящим эффектам света и цвета. Искусство барокко в целом — это преувеличенно эмоциональное прославление ценности жизни, чтобы не

выдать глубоко запрятанную мучительную и тревожную мысль о смерти. Если устройством похорон и погребением из смерти делается спектакль, то для того только, чтобы скрыть холодный ужас перед могилой, которую Караваджо считал конечной участью человека. Если барокко раздвигает своды церквей, чтобы показать Бога на небесах, то лишь для того, чтобы укрепить идею, выдвинутую Караваджо, идею присутствия Бога в мире, в сознании людей. Если в барокко получает безграничную свободу риторика, то только для того, чтобы пересилить ужас молчания Караваджо. Нет смысла выяснять, является ли искусство Караваджо барочным или антибарочным. Можно только спросить: караваджистское или антикараваджистское искусство барокко? Вне сомнения, барокко сопротивлялось влиянию искусства Караваджо, но приняло его как неустранимый полюс диалектики реального и идеального, правды и воображения.

Два течения: последователи Караваджо и Карраччи

Бунтарь Караваджо не имел своей школы, но оказал влияние на многих художников, заставляя прислушиваться к себе не только в Италии, но и вне ее, поощряя тем самым оригинальные поиски. Те же самые критики, которые обосновали антиномию Караваджо — Карраччи, отдав предпочтение Аннибале, признают правомерность и необходимость реалистической реформы Караваджо: воображение выше реальности, но опирается на нее, правдоподобие превосходит правду, но отталкивается от нее. Такой художник, как Караваджо, отрицавший значение классической традиции, не мог не привлечь внимание иностранных мастеров, работавших в Риме и следовавших не классической традиции, а, например, нидерландской, то есть традиции, утверждавшей особую ценность предметного мира в противовес всеобщности пространства и истории. Достаточно вспомнить среди караваджистов француза Валантена, фламандца Финзониуса, голландцев Хонтхорста и Тербрюггена. Важнее немедленных результатов оказались отдаленные последствия влияния Караваджо. Отталкиваясь от его творчества, Веласкес в Испании противопоставляет трезвую объективность своего искусства трансцендентному маньеризму Эль Греко. Рембрандт в Голландии утверждает новое понимание истории как жизненного опыта в противовес господствующей официальной концепции истории как примера для подражания.

Критики сейченто считали, что именно с Караваджо берет начало жанровая живопись, то есть та живопись, которая не стремится к универсальному ви́дению природы и истории, а опирается на живое наблюдение фактов. Появление «жанра» связано с разделением двух видов подражания: реальность как она есть и, следовательно, увиденная как «частность» и реальность, *какой ее хотелось бы увидеть,* то есть воспринятая как идеальная «всеобщность».

«Жанрами», рожденными реалистической реформой Караваджо, стали натюрморт и сцены народного быта (бродячие торговцы, цыгане, нищие и т. д.). Реалистическое направление, названное «бамбоччанти», возглавлял, однако, голландский художник Питер ван Лар, прозванный «Бамбоччо» (пузырь, пузатый ребенок), который разрабатывал темы, получившие до этого распространение в Нидерландах.

Орацио Джентилески (1563—ок. 1638) не был последователем Караваджо, но попал под обаяние лиричности и светлого колорита его ранней манеры. Тосканец по рождению, он сформировался как маньерист, сочетая изящество рисунка с тонкой модуляцией цвета — за счет его соприкосновения со скользящим или падающим светом. В конце двадцатых годов он едет во Францию, затем в Англию, и, возможно, его изысканное сочетание светлых и холодных тонов повлияло на формирование величайшего голландского колориста XVII в.— Вермера. Творчество дочери Орацио, Артемизии (1597—ок. 1651), было одним из звеньев, связывающих римский караваджизм с неаполитанским, в частности с Баттистелло (или Караччиоло) со времени его деятельности в Неаполе. Личная интонация в лирической живописи Артемизии носит двойственный характер. Мрачная красота ее живописи, что обычно для барокко, контрастирует со сценами кровопролитий и смерти: караваджистский мотив, но решенный несколько литературно, что далеко отстоит от подлинного волнения Караваджо. 78

Орацио Борджанни (1578—1616) стал караваджистом по возвращении из Испании в 1602 г., откуда, возможно, привез опыт аскетического и фанатичного маньеризма Эль Греко, его трансцендентного экспрессивного люминизма. Его нервный резкий рисунок не терпит больших плоскостей света и тени, он дробит их на мелкие потоки, как бы сгустки светящейся материи, на впадины, полные тени. Свет как бы вторит материи, «неровностям» поверхности предметов: делает более заметными морщины старого лица, складки и фактуру тканей, трещины в стенах и пр. Религиозные композиции Борджанни просты, как будто взяты из жизни. Их сила и значительность проистекают от света, который преломляется на предметах и освещает их своими лучами. Невольно, или, возможно, благодаря Эль Греко, он обращается к люминизму Бассано и добивается, таким образом, соединения двух традиций — Караваджо и живописи Венеции.

Эту связь подтверждает венецианец Карло Сарачени (1585—ок. 1620), который был связан с ранней римской порой творчества Караваджо. Он ищет естественные причины световых эффектов и варьирует освещение в соответствии с локальным цветом, то есть интерпретируя в тональном смысле люминизм Караваджо. Подобная натуралистическая тенденция проявляется в связи фигур и пейзажа в религиозных композициях и в последовательном интересе к чисто пейзажному ви́дению (или с минимальными намеками на мифологические сюжеты). Важными являются также отношения Сарачени с иностранными караваджистами в Риме: французом Ле Клерком, голландцем Хонтхорстом, немцем Эльсхеймером.

Бартоломео Манфреди (1580—ок. 1620) считается наиболее верным последователем Караваджо, однако скорее наоборот — он подражатель, чье творчество показывает, как во втором десятилетии XVII в. уже распространилась склонность к более занимательным темам, чем реализм Караваджо: изображение музыкантов, выпивох, мошенников, цыган, солдат. Своим творчеством Манфреди открывает полемику по поводу «жанровой» и «исторической» живописи, то есть чистой живописи и живописи-литературы. У теоретиков того времени это разделение приобретает социальную окраску. Так, реалистическая, или жанровая, живо-

пись изображает жизнь людей «обычных», а историческая — жизнь «избранных» или великих и героев.

В общей картине этого спора особенно весомым выглядит искусство уроженца Тичино Джованни Серодине (1600—1630), которое может показаться лишь эпизодом в общем русле караваджизма. Еще больше, чем Борджанни и Саначени, он сводит религиозную композицию до сцены из обыденной жизни, но сцены, прожитой с внутренним пылом, который выражается в искрящемся свете его живописной палитры, оживленной быстрым, лихорадочным, сияющим мазком. Он хочет противостоять гладкой и тщательной манере Гвидо Рени и Доменикино. Художники-литераторы переводили благородные мысли в благородные образы, а художники-реалисты, отказываясь от следования априорной идее, жили, по сути дела, экзальтированным опытом «делания живописи». Так же и в религиозной жизни: кто-то размышляет о высшей истине и созерцает грандиозные небесные видения, а кто-то со смирением и горячностью молит о спасении, напряженно живет собственной верой. Постепенно как реалистическая, так и идеалистическая тенденции укрепляются и приобретают полемический характер. Гвидо Рени (1575—1642) формируется как художник в «Академии вступивших на правильный путь», быстро становится известным в набожной и суровой среде Болоньи. Неоднократно бывая в Риме в первое десятилетие века, он сразу вырабатывает определенную позицию по отношению к Караваджо, а также к широко понимаемому «либеральному» классицизму Аннибале. Он осознает важность караваджистской реформы, понимает, что необходимо серьезно задуматься над дилеммой реальности и идеала. В «Распятии апостола Петра» он повторяет картину, выполненную Караваджо для церкви Санта-Мария дель Пополо. Гвидо Рени принимает караваджистский нравственный принцип: жестокая реальность факта, без выдумок воображения, без ораторских преувеличений. Но он перерабатывает его, ищет возможность сделать более суровым, исключает как недостойный святого человеческий жест возмущения и превращает его в искренний жест мольбы. Идеал, который он ищет,— это не красота природы, а нравственная красота, то есть идеальный образ человеческого поведения. Даже по сравнению с Аннибале у него есть свои ограничения. В мифологической картине «Аталанта и Гиппомен» он вписывает две бегущие фигуры в точную, абстрактную геометрию диагоналей: физические движения, как и моральные, должны сдерживаться в границах принятой априори нормы. Реальность — это страсть, идеал — это долг. Вопрос, таким образом, переводится в план нравственности. Тот же конфликт мы находим и в трагедиях Корнеля. Сдержанная, морально контролируемая страсть — это и есть чувство, и Рени — художник нравственного чувства, именно ему лучшие люди века обязаны в основном своим воспитанием чувств. Внутри границ разума и долга чувство, не находящее выхода в действии, ищет удовлетворение в самом себе, в гамме своих оттенков, скрытых, тонких переживаниях, которые Паскаль назовет «доводами сердца». Рени их выражает не только в гармоничных ритмах композиции и в патетических жестах персонажей, но и в изысканности и удивительной чистоте оттенков. Так как его идеал — умеренность, он не только умеряет отчетливость и жесткость мимики Караваджо, но и избегает крайностей в использовании света и тени,

развивает промежуточные тона, исключенные Караваджо. Светлое и темное переводится им в слабое колебание серебристо-серой гаммы, которая останется цветовой основой, доминирующей в его светлом прозрачном и холодном колорите.

Доменикино (1581—1641) имел свою программу, но в ней не было нравственной чувствительности Гвидо Рени. Он следует принципу «прилежного изучения» Агостино Карраччи, советов теоретиков, таких, как Дж. Б. Агукки и Беллори. В его представлении идеал — образец для подражания, а таким образцом для него был Рафаэль. В Рафаэле его восхищает прежде всего гармония, поэтому он не подражает Микеланджело, у которого преобладает напряжение. Классицизм Карраччи сведен до литературной формулы, до Аркадии, что заметнее всего в творчестве Альбани (1578—1660), монотонно повторяющего картины с танцующими путти, немного тициановскими, немного рафаэлевскими, немного классическими маленькими гениями, немного барочными ангелочками. Академизм Доменикино скоро исчерпал себя в благочестивом ригоризме Ф. Коцца и Дж. Б. Сассоферрато, и этот последний, признанный живописец мадонн, в своем пристрастии к пуризму восходит, безусловно, к раннему Рафаэлю, к его мадоннам флорентийского периода, и к Перуджино.

Горизонты официальной римской культуры, которые все более суживались Доменикино до неорафаэлевского академизма, раздвинулись благодаря гениальному живописному дару уроженца Пармы Джованни Ланфранко (1582—1647). Традиции Корреджо прочно удерживались в Парме, оставаясь, однако, провинциальными в творчестве Бартоломео Скедони (1578—1615), укрепившего сильным пластическим люминизмом мягкий колорит и плавную мелодичность линий последователей Корреджо. Ланфранко идет тем же путем, но непосредственно вдохновляется огромными купольными росписями Корреджо, и свободно переходит в Риме к караваджистскому люминизму при создании волнующей и чарующей пространственной иллюзии (роспись «Ассунта» в куполе церкви Сант-Андреа делла Валле), в которой возрастает понимание декоративности, присущее Аннибале, и закладывает начало римскому барочному декоративизму.

Другое сенсационное открытие связано с приездом в Рим Гверчино (1591—1666) и его росписями с аллегориями «Ночи» и «Авроры» в казино виллы Лудовизи. Несмотря на то что он как художник сформировался в Болонье в кругу Лодовико еще до поездки в Рим, Гверчино строит свои композиции, ориентируясь прежде всего на свет, который едва касается поверхности и обозначает границы формы — явный признак того, что его люминизм зависит не от Караваджо, а от художников Венеции и феррарца Доссо. «Фантазия» Доссо проявляется как ностальгическое воспоминание в аллегории «Ночь»: печальная фигура, погруженная в тень разорванного архивольта, пропускающего холодные лучи лунного света. Поэтический порыв Гверчино длится недолго. Вернувшись в Эмилию, он повторяет, за редким исключением, обычные благочестивые темы, используя наследие Гвидо Рени. Главное, что он привнес в римскую художественную культуру,— это ориентация на традиции венецианской живописи, которая найдет свое продолжение в великолепной декорации барокко.

Римская скульптура позднего маньеризма была многочисленна, но не обладала очень высоким качеством. От скульпторов, трудившихся в Риме, требовали прежде всего выполнения декоративных работ и реставрации древностей. Из этого ряда искусных мастеров выделяются Стефано Мадерно (1576—1636), ставший знаменитым, создав достоверную, как слепок, фигуру лежащей святой Цецилии, в римской церкви Санта-Цецилия ин Трастевере, и уроженец Венеции Камилло Мариани (1556—1611), чьи монументальные статуи в церкви Сан-Бернардо благородством поз и светотеневой вибрацией мрамора выдают влияние живописности микеланджеловской «Победы».

В начале века из Тосканы приезжают Пьетро Бернини (1562—1629) и Франческо Моки (1580—1654). Первый из них — художник образованный, но слабый, по крайней мере до того времени, пока его творчество не пересечется с ранними работами сына — Джан (Джованни) Лоренцо Бернини. Второй — большой художник, но его подавила, почти затмила более сильная индивидуальность Бернини. Он формируется во Флоренции в кругу Джамболоньи и в Риме в окружении Мариани. Он мастер неторопливый и созерцательный. В «Мадонне благовещения» из Орвьето (1605—1608) он вымучивает маньеристическую схему, с тем чтобы приблизиться к нервному порыву Микеланджело и, более того, к некоторой резкости кватроченто и готики — так, характерны вертикаль правой руки Мадонны, напряженно натянутая, словно струна, или выразительное лаконичное движение ее левой руки и поворот головы. В Пьяченце с 1612 по 1629 гг. Моки выполняет две большие бронзовые конные статуи — Рануччо и Алессандро Фарнезе. Здесь нет никаких археологических или риторических заимствований из обычного в таких случаях образца — римской статуи Марка Аврелия, а есть живое чувство античности как примера морального благородства, которое звучало актуально и современно. В статуе Алессандро Фарнезе скульптор передает движение вперед противопоставлением изогнутой и наклонной линий передних ног коня и уравновешивает это движение развевающимся позади всадника плащом. Напряженный, острый рисунок выявлен тончайшей светотенью, кое-где интенсивность отраженного света увеличивается, как, например, в крупе коня, на напряженную мускулатуру которого как бы натянута мягкая чувствительная к свету пленка. Таким образом, творчество Моки развивается от рисунка к светящемуся и хроматическому контрапункту, что придает поэтичную и лирическую точность его манере, близкой Джентилески.

Вернувшись в Рим, Моки напрасно старается соперничать с Бернини в статуе святой Вероники для собора святого Петра. Ему легче будет противостоять творчеству Бернини в вытянутых страдальческих, вдохновенных фигурах в группе «Крещение Христа» для церкви Сан-Джованни деи Фьорентини. Это произведение почти вне времени, но оно ставит скульптора рядом с Борромини в зарождающейся борьбе с Бернини.

Джан (Джованни) Лоренцо Бернини (1598—1680) был архитектором, скульптором, театральным художником и сценографом, живописцем. Современники признавали в нем гения века, восхваляли не только

как интерпретатора, но и как основного выразителя духа «католической реставрации», которая после замкнутого круга контрреформационного ригоризма переоценивает всю культуру как поступательную историю идеального искупления человечества.

Уже Аннибале Карраччи указал на воображение как на путь к всеобщности, к спасению. Для Бернини универсально все, что реализуется и входит в жизнь, то есть то, что воображение порождает, должно тотчас же стать реальностью. Последнее — уже задача техники. Историческое величие Бернини более, чем в новизне и широте замыслов, заключено в его безграничной уверенности в возможности мастерства, способного реализовать все, что он задумал, даже духовное спасение и земное счастье людей, так как церковь — это лишь инструмент для спасения, а государство — такое же орудие для счастья. Мастерство художественного исполнения призвано научить воображение, превзойти границы конечного и реального, но прежде всего сделать воображение видимой реальностью. С подобным исповеданием веры открывается «современный» период цивилизации, в который мы живем и которая будет называться технической цивилизацией.

Рим — это единство церкви и государства, точка соединения божественной и светской власти, место, где сила воображения тем больше, чем шире и глубже панорама истории. Все творчество Бернини стремится к тому, чтобы сделать Рим городом реализованного воображения. Когда в 1665 г. он поехал в Париж для работы над проектом фасада Лувра по приглашению Людовика XIV, то не нашел там необходимых условий для реализации своего замысла и применения своего мастерства, его затея первый раз терпит неудачу.

Не только в творчестве Бернини, но и во всей культуре XVII в. универсальной и оптимистической перспективе сопутствует тоска по иной реальности, подозрение в том, что воображение — заблуждение, что иным должно быть оправдание человеческой деятельности и развития техники. Борромини противопоставляет Бернини совсем иное понятие мастерства и его этической ценности. Само воображение у Бернини, его стремление воплотить замысел сразу и целиком скрывает лишь боязнь иной реальности, так же как страстная любовь к жизни часто скрывает боязнь смерти. Интерпретация творчества Бернини в минорном ключе и в связи с театром (Фаджиоло) правильна и отвечает главному аспекту сознания времени: восприятие жизни как сна, отсюда неизбежность фантазии Кальдерона. Воображение-реальность Бернини — это противоположность трагическому реализму Караваджо: если реальная жизнь — это таинство, смерть, ничто, то тогда только воображение и есть жизнь. За неистовым стремлением Бернини заполнить конкретными изображениями простран-ство, отвоевывая для этого все новое и новое место, слышится боязнь пустоты.

Как художник, Бернини сформировался под влиянием искушенной и виртуозной техники позднего маньеризма, античности, великих мастеров чинквеченто, классицизма, вызывающего в памяти Аннибале. Его изощренная техника чарует, он тщательно отделывает поверхность мрамора, балансируя между реальностью и воображением. Он способен создать в архитектуре открытые, солнечные, продуваемые ветрами пространства, в скульптуре — мягкость шелка, теплоту тела, трепетность

волос, шелест листьев. При этом он не скрывет, что мрамор — это мрамор, а не шелк, плоть, волосы или листья. Намеренно создавая впечатление реальности, он вместе с тем убивает к ней интерес. Если Бернини превосходно имитирует природу, то только затем, чтобы показать, что природа не есть нечто, не подвластное воле человека, он не превозносит ее, а разрушает. И в самом деле, когда под превосходной имитацией природы ищут природу, то находят лишь миф, поэтическое воскрешение ценности, которой обладала, но которую утратила природа. Ощущение ценности природы было присуще античности, поэтому Бернини интересуется не столько природой, сколько эллинистическим натурализмом, он подражает ему «в необузданных и сочных формах эллинизма, в его родосском, пергамском и александрийском вариантах» (Фалди): не случайно одна из его юношеских скульптур, «Коза Амалтея», принималась еще несколько десятилетий назад за эллинистическую. Эллинистическое искусство представляло вещи не такими, какие они есть, а такими, какими кажутся, то есть воспринимало их не как объект, а как образ. Бернини как раз интересует ценность образа как подобия, утратившего свое реальное значение, его способность принимать различные, в том числе аллегорические значения.

В четырех статуях, сделанных для кардинала Шипионе Боргезе:
81 «Эней и Анхиз», «Похищение Прозерпины», «Давид», «Аполлон и Дафна» (все — 1619—1625) — заметен рост художника. Так, в первых двух скульптурных группах он без предубеждения использует виртуозность маньеризма, присущий ему четкий ритм и динамичное равновесие группы. В «Давиде» он отходит от микеланджеловской интерпретации: не превозносит героя, а ловит сам момент действия. Здесь перед нами один из немногих случаев соприкосновения художника с Караваджо и с поэтикой реализма. Внезапно он возвышается над реализмом в «Аполлоне и Дафне»: он создает две бегущие, почти летящие фигуры, без какой-либо визуальной композиционной связи между собой, диктуемой необходимостью равновесия, но находящиеся в одном и том же пейзаже, на который намекают немногие мотивы рядом с фигурами — небольшой фрагмент коры и листва лавра. На мгновенье мы забываем мифологический сюжет и его возможные аллегорические тонкости, видим метаморфозы, смену форм, связь человека и природы. Плавное и трепещущее моделирование формы заставляет почувствовать свет и воздух, окутывающий тела, наше воображение восстанавливает место и время действия, движется в этом пространстве и в этом мифологическом времени, где движение переходит в танец. Произведение искусства пробуждает воображение и удовлетворяет его, живой трепет тел, спутанных волос убеждает нас, что мифологический образ — реальность, вне которой ничего не существует. Антитеза реальность — воображение не имеет больше смысла, изображение полностью заменяет, уничтожает реальность. Отныне реальность больше не являлась проблемой, на нее уже не смотрели со смятением, как Караваджо, а самое большее с любопытством, как это делали мастера жанровой живописи.

В творчестве Бернини нельзя отделить скульптуру от архитектуры, два вида творчества дополняют друг друга, даже когда не соединяются
82 в одном и том же ансамбле. Работы в соборе святого Петра следовали
83 одна за другой на протяжении почти сорока лет без единой программы,

но с удивительной последовательностью, как идея, мало-помалу развивающаяся, расширяясь и уточняясь. Собор святого Петра являлся исключительно христианским памятником, ядром civitas Dei — civitas hominum*.

---

* Божье государство — государство человека *(лат.)*.

Перестройка его, которая длилась более ста лет, теперь была закончена (1612) фасадом, завершенным Мадерной. Но как завершена? Между центральной микеланджеловской частью и продольным кораблем, созданным Мадерной, не было единства, и было бы трудно его найти, потому что четыре огромных нетронутых пилона подкупольного пространства подавляли, а корабль собора представлял собой голое, неоформленное пространство.

Бернини начинает с центрального, самого святого места в соборе: он создает бронзовый балдахин (киворий) под куполом, украшает четыре пилона и переходит к созданию перспективы нефов. Помимо интерьера собора, он занимается и его фасадом: поправляет то, что сделал Мадерна, проектирует две боковые колокольни (была построена — но быстро разрушилась — только левая) и, наконец, строит колоннаду (1667).

До Бернини киворий в центре собора хотели сделать в виде небольшой часовни, он же считал, что необходимо искать другое решение. Часовня, поставленная в этом месте, могла бы прервать перспективную целостность четырех крыльев креста, загромоздить свободное пространство под микеланджеловским куполом, небольшая архитектурная форма, поставленная внутри большого собора, уменьшила бы шкалу величин, снизив тон архитектурного спектакля именно там, где он достигал своей кульминационной точки, в наиболее святом месте. Бернини как бы перевертывает проблему: вместо уменьшенной архитектурной формы он проектирует «объект», *балдахин,* который использовался в религиозной процессии, но только увеличенный, как если бы толпа верующих пронесла его до нужного места и остановилась — у могилы апостола Петра. Так, вместо «каландо» появляется «крещендо» — неожиданность, психологическое потрясение, скачок воображения. Но не только: четыре опоры балдахина, четыре мощные бронзовые витые колонны словно ввинчиваются в пустое пространство, заставляют его вибрировать своим спиральным ритмом и рефлексами бронзы и золота. Подобные опоры подразумевают вращение, но Бернини исходит не из микеланджеловского центростремительного движения, а создает пространственное круговое движение, распространяя его по спирали.

«Подкупольное пространство собора святого Петра — скорее театр с круглой сценой, которая — более того, весь сценический механизм (балдахин) — находится в центре, и действие развертывается вокруг него. Но имеет значение не театральность, а действие само по себе, поскольку аллегория «Страстей Христовых» представляется символически с помощью атрибутов мученичества» (Фаджиоло). Между перспективными пустотами четырех крыльев креста выдвигаются вперед мощные пилястры четырех подкупольных опорных столбов с двумя рядами ниш. В нижних, более глубоких, Бернини помещает четыре гигантские статуи, одну из них — святого Лонгина — он выполнил сам. Вверху, кроме ряда

балконов, находятся «лоджии реликвий», обрамленные витыми колоннами (похожие на античные pergula *), которые повторяют по кругу,

---

* Выступ дома *(лат.)*.

как эхо, мотив колонн балдахина. Фигура Лонгина с жестом декламирующего актера связана с пространством ниши, а руки, как крылья, захватывают окружающее пространство, будоражат его. Плащ, не связанный ни с телом, ни с жестом, похож на белую, как бы выплывающую из глубины ниши массу, подхваченную ветром. При взгляде на изображение евангелистов в куполе собора в Парме осознаешь, что именно Бернини, а не Бароччи и Аннибале, понял, что Корреджо первым воспринял искусство как «лестницу» между землей и небом, более того — как вовлекающую и непреодолимую силу, и что его творчество, а не наследие Микеланджело — отправная точка того искусства, которое будет называться барокко.

Движение — это ритм, а не симметрия. Восстановив пространственное начало в движении, не трудно вообразить быстрое перспективное удаление, как, например, в «Изгнании Элиодора из храма» Рафаэля. Бернини не только придает единообразие перспективам боковых кораблей собора, соблюдая постепенность появления колонн, соответствующих пилястрам его продольной части, но и дает каждому пролету источник освещения, превращая перспективу в постоянно следующие одна за другой волны света. Так же поступит он и в Скала реджа в Ватикане, используя широкую лестницу как «ускоренную перспективу» и лестничные площадки как зоны интенсивного света, разрушающие сумрак коробового свода.

Корабли собора с их перспективно-световым ритмом соединяют внешнее открытое пространство с подкупольным пространством и куполом, полным высокого, почти отвлеченного света. В алтарной части собора, противоположной входу, как бы указывая прорыв в небо, Бернини помещает (1657—1666) «механизм» кафедры святого Петра — почти необъятный ослепительный нимб с ангелами, вливающий в апсиду поток золотого света. Этот поразительный пример превращения перспективной структуры в световую берет начало в традициях Корреджо.

Во внутреннюю декорацию собора святого Петра входят, как бы добавляя действующих лиц в спектакль, монументальные надгробия пап (Урбана VIII, 1628—1647; Александра VII, 1671—1678), надгробие княгини Матильды (1633—1637), капеллы, среди которых Капелла Сакраменто, монументальные алтари.

Обычно античная базилика имела впереди четырехколонный портик для неофитов, то есть место ожидания. Новая проблема, вставшая перед Бернини, и была решением внешнего пространства перед собором. Прежде чем приступить к ней, он завершает проект двух боковых колоколен со стороны фасада, начатый Мадерной, который в свою очередь заимствовал его у Браманте. Цель этого проекта — исправить диспропорцию фасада, слишком широкого по отношению к уменьшенной высоте, чтобы лучше был виден купол, кроме того, две вертикали колоколен должны были обрамлять купол, чтобы он казался ближе и был более слитным с фасадом. Бернини стремился освободить микелан-

джеловский купол от положения задника, предопределенного удлиненностью корабля. Он реализует свое намерение, создав эллиптическую *колоннаду,* повторяющую изогнутую линию купола, которую он как бы 82
перевертывает, открывает как чашу, расширяет и из круглой превращает ее в эллиптическую, давая последующее расширение пучком радиусов, отходящих от четырех колонн, стоящих в одном ряду в глубине. Из всех замыслов Бернини этот — самый гениальный: он не только освобождает и приводит в порядок все тело собора, но делает из античной колоннады огромную площадь, кольцо, соединяющее здание с городом и, в идеале, со всем христианским миром (и действительно, это было место сбора и ожидания паломников). Это и аллегорический образ (простертые руки церкви встречают вселенную). и первый образец открытой архитектуры, совершенно сливающийся с воздушным и световым пространством, становясь первым образцом урбанистической архитектуры.

Единство, которое Бернини придал ансамблю собора святого Петра, не столько видимое, так как ни с какой точки зрения нельзя увидеть весь ансамбль, не являющийся замкнутым организмом (злополучная Виа ди Кончилиационе, превратившая базилику в сценический задник,— творение фашистского режима), сколько иллюзорное, представляющее собой постоянную смену и вариации перспективы и пространства. Как каждый спектакль, он имеет свои моменты развития. Ансамбль создан для посетителя, проходящего через него и обходящего со всех сторон. Каждая новая перспектива связана с определенной точкой зрения и подготавливает новую. Восхищение превращается в игру памяти и воображения, более того, ватиканская базилика, такая, какой ее представлял Бернини, дает больше воображению, чем взору. Несмотря на то что в своей работе в соборе святого Петра он не мог не померяться силами с Микеланджело, корни архитектуры Бернини идут прежде всего к Браманте, о чем свидетельствует его первая гражданская постройка — Палаццо Барберини, которое он строит, вдохновленный двором Сан-Дамазо в Ватикане.

Наследуя Мадерне в 1629 г., Бернини раскрывает массив дворца и развивает его в трех прямоугольных корпусах. Он строит фасад палаццо в зависимости от перспективы, как задник, полный воздуха и света, который «зацепляется» за впереди лежащее пространство при помощи выступающих частей здания и потом собирает его в больших проемах портика и крытых галерей, «вдыхает» его глубокими перспективами окон последнего этажа. Бернини обыгрывает смешение типологии: это и дворец, и вилла, так же, как фасад — это и фасад, и стена внутреннего дворика, смежного с двором и садом, сцена празднеств и театральных представлений.

Идея слить природное и городское пространство (даже если природа — это история, то для классиков она все равно природа) — основная в поэтике Бернини, он всегда, когда может, проводит воду в центр города. Фонтаны становятся для него основным элементом городского убранства (фонтан «Баркачча» на Пьяцца ди Спанья, фонтан «Пчел» на улице Венетто, фонтан «Четырех рек» на Пьяцца Навона, фонтан «Тритон» на Пьяцца Барберини). Фонтан «Четырех рек» (1648—1651) 85
служит основанием для египетского обелиска: история возносится над природой, но на ней и основывается. Вода бурно вытекает из скалы меж-

ду деревьев, сотрясаемых ветром, и аллегорических фигур, олицетворяющих разные континенты. Но при чем здесь аллегория, если изображение так непосредственно и настойчиво отбивает желание обнаруживать скрытый смысл? Образы художника не только передают какое-то понятие, но и заключают в себе широту, ясность и универсальность ви́дения. Можно даже не знать то, что они означают, но нельзя не быть захваченным тем ощущением жизни, тем свободным движением в пространстве и восторгом перед миром, которые они передают. Восторг от картины мира — это восторг от прошлого, настоящего и будущего, природы и истории, опыта жизни и того, что существует помимо него.

Многочисленны проекты Бернини, в том числе неосуществленные, переделки облика классического и современного ему Рима, которые включали разрушения и реконструкции, переустройство и реставрацию. Бернини хотел бы слепить весь город своими руками, как если бы он был гигантской статуей. Церкви, спроектированные им в зрелые годы, все расположены в центральной части города: церковь Сант-Андреа аль Квиринале, церкви делль Ариччья и ди Кастельгандольфо. Церковь Сант-Андреа аль Квиринале (1658) представляет собой эллипс в плане с расположенной поперек главной осью. Моделью для нее послужил Пантеон, для которого в эти же годы Бернини сделал проект реставрации и улучшения его городского окружения. Не удивительно, что центрический план ротонды преображается в эллипс, как в колоннаде площади собора святого Петра, что доказывает склонность Бернини преобразовывать центричность в подобие кольца, избегая при этом точки обзора преимущественно из центра, а умножая точки зрения и давая пространству орбитальное развитие. Новым фактором (но возникающим одновременно с аналогичными поисками Пьетро да Кортона в церкви Санта-Мария делла Паче), является полное освобождение пространственного образа от равновесия тяжести и опор. Внутри церкви сильно акцентировано структурное кольцо, образованное пилястрами, антаблементом и обрамлением алтаря. Из-за огромных размеров и эффектного расположения боковых колонн с венчающим фронтоном обрамление алтаря воспринимается как фасад, перенесенный в интерьер, кажется просцениумом на сильно освещенной сцене театра. Вне структурного кольца пространство углубляется в радиальных капеллах или растекается в мягкой светотени купола, неопределенное, как фон неба за первым планом картины. Пространство, таким образом, передано при помощи широких, подвижных зон света и тени; максимальный свет, сконцентрированный в пространстве алтаря, имеет свои источники, явные и скрытые, как может быть только на сцене театра.

Обрамление алтаря выглядит больше фасадом, чем сам фасад церкви (или, точнее, та часть церкви, которая видна с улицы), который кажется составленным из трех частей: слегка выступающей вперед части церкви, двух ее низких боковых крыльев, повторяющих кривизну здания и соединяющих его с линией улицы,— и очень пластичного малого фасада, который внутри мощной рамы обрамления завершает полукруглый пронаос (эта деталь совпадает с подобной в церкви Санта-Мария делла Паче Пьетро да Кортона). Это больше чем фасад — это инструмент, с помощью которого выделяется портал церкви и подчеркивается его значительность: это великое пластическое *соло*, сопровождаемое

негромкими светотенями, играющими в кривизне стен. Структурная взаимозависимость расчленена, растворяется в ритмическом, почти музыкальном движении.

Во всем творчестве Бернини просматривается, начиная с далеких эллинистических источников и взволнованного, христианского вдохновения Корреджо, лирическая нота, которая выражается в эклоге или идиллии (фонтаны) или в пиндарическом гимне («Скала реджа») и даже в эпиграмме («Слон» перед церковью Санта-Мария сопра Минерва). Сант-Андреа — это вершина архитектурной лирики Бернини. Как постепенно исчезает архитектурный классический тип в его зданиях периода творческой зрелости, так и фигуры растворяются в самых лучших скульптурах Бернини: надгробие Лодовики Альбертони, фигуры ангелов — в сохранившейся Сант-Андреа делле Фратте. В этих произведениях, наиболее эмоциональных в искусстве сейченто, слишком много двойственности — мистики и эротики. Двойственность скорее присуща вдохновению Бернини, лирическому и трагическому одновременно, и это не столько двойственность, сколько подведение итогов, взаимное стимулирование основных начал его искусства. Эти произведения напоминают трагедии Расина (достаточно вспомнить «Федру»), когда театр перестает быть притворством, из диалога рождается монолог, одиночество героини превращается в неизбежность и необходимость смерти. Ничто, даже драма, подошедшая к концу, не связывает ее с миром, и страсть Федры из порочной и мирской, возвышаясь, превращается в нравственную страсть и заставляет ее умереть от любви.

Франческо Борромини (1599—1667) — известный противник Бернини, своим творчеством, пункт за пунктом, утверждает универсальность поэтики своего стиля. Мы видим столкновение противоположных идей: Борромини отстаивал идеи использования выразительных возможностей техники, в то время как Бернини придавал большее значение стилю и особенно воображению, которое Борромини расценивал как произвольное, «химерическое», фантастическое возбуждение без основы в истории. Бернини владел всеми искусствами, Борромини был только архитектором. Применение различных художественных средств обусловлено у Бернини идеей и реализует его замысел, исполнительное мастерство Борромини всегда обусловлено практической необходимостью. Успех Бернини основан на уверенном мастерстве и виртуозном владении техникой, традиционные средства Борромини — результат мучительного поиска, внутренней неудовлетворенности и беспокойства творца. Известно, что в сейченто все проблемы имели религиозные корни. Бернини убежден, что владеет даром откровения, и, созерцая Бога в мире, он чувствует себя спасенным. Борромини похож на человека, молящего и взывающего к спасению, он знает, о чем молит, поэтому полон горячности, но не знает, обретет ли спасение. Все его творчество подчинено этому тревожному ожиданию — мгновенное уменьшение напряжения может привести к падению и, как говорил Микеланджело, к «греху».

Можно найти отдельные точки соприкосновения идеальных позиций Борромини и Караваджо. Борромини также ломбардец, выросший в религиозном климате практического аскетизма Борромео. В Риме он становится поборником североитальянской культуры (по преимуществу

палладианской) и художественной практики, которая ценна сама по себе, вне зависимости от теории. Характер Борромини, как и у Караваджо, резкий, прямой и неистовый. В состоянии глубокого внутреннего кризиса он покончил с собой. Но есть тем не менее и разница: проблема передачи реальности, доводившая до исступления Караваджо, больше не существует. Ее разрешил Бернини (с ним в соборе святого Петра и в Палаццо Барберини работал Борромини), воспринимая искусство как реализованное воображение, которое господствует над реальностью и ее заменяет. Вся проблема сводится к воображению: что это — знание или бытие? Откровение или поиски? Удовлетворяется ли оно импульсом, который им движет, или постоянно стремится к непостижимой трансцендентности?

Для Борромини это поиски, напряжение, отказ от мира, желание превзойти его. Бернини выражает себя в многословных аллегорических повествованиях, стремясь к максимальному пространственному размаху, приводит в движение огромные массы света и тени, использует иллюзорные возможности перспективы. Борромини же выражает себя в почти замкнутых символах, стремится к максимальному сжатию пространства, избегая больших масс, он заостряет очертания и выставляет их на рассеянный свет, перевертывает, часто смещает функцию перспективы, пользуясь ею для того, чтобы сократить, а не продлить пространство. Даже окружение двух художников различно: за исключением короткого периода немилости Иннокентия X, Бернини — художник папского двора; Борромини популярен у религиозных орденов, особенно таких, каким был орден филиппинцев, проповедующих аскетизм в миру.

Приехав в Рим в 1614 г., он работал каменотесом у Мадерны, своего дяди; будучи почти самоучкой, развивал в себе культ Микеланджело, но его восхищали скорее духовные терзания, чем творчество великого мастера. Разлад с более удачливым соперником начинается, возможно, с тех пор, как он стал работать в подчинении у Бернини в соборе святого Петра и в Палаццо Барберини. Его первой самостоятель-
86 ной работой был маленький внутренний дворик монастыря Сан-Карло
87 алле Куатро Фонтане (1633—1637). Борромини уменьшает и без того небольшое пространство двора мощными колоннами аркады и портика; избегая симметрии, он располагает проемы в перемежающемся ритме — широкие и более узкие, устраняет углы, так как ритм аркады идет по кругу, и заменяет их слегка выступающими вперед частями стены, как если бы ее поверхность изогнулась, сжатая тисками. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане (1638—1641) эллиптическая в плане, с вытянутой продольной осью, что создает эффект сжатия, а не расширения пространства, как у Бернини в церкви Сант-Андреа. Борромини применяет большой ордер (мотив Палладио), колонны которого умышленно несоразмерны с тесным пространством церкви и сжимают его еще больше. Их пластическая сила заставляет изгибаться поверхность стен, овальный купол кажется деформированным, как бы сплющенным изогнутыми линиями подпружных арок.

В Оратории Филиппо Нери (1637—1643) поверхность фасада слегка вогнута, пилястры поставлены под углом и при одном и том же освещении всегда смотрятся по-разному. В центре верхнего яруса сделана полукруглая перспективная ниша, которой внизу соответствует, по контрасту, выступающий вперед полуцилиндрический объем портала. Все

конструктивные части здания ничего не несут, иногда, напротив, противоречат своей функции, как антаблемент нижнего яруса, разорванный треугольными фронтонами окон. Критики неоклассицизма обвиняли Борромини в том, что он работал как краснодеревщик, и действительно, он нервно взрезал поверхности стен, разламывал линии, создавал тончайший и часто прихотливый узор декора. Он терзал поверхности стен с *одержимостью* живописца, ищущего на полотне нужный оттенок, поэтому избегал благородных материалов: мрамору он предпочитал кирпич, штукатурку, гипс. Материалы дешевые, но податливые не имели никаких особенных достоинств, но становились драгоценными в заботливых руках художника.

Не менее, чем Бернини, Борромини был занят проблемами окружающей здания среды, то есть вопросами градостроительства, но совершенно не заботился об импозантном, монументальном облике города. В больших архитектурных комплексах, в церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане, в Оратории Филиппо Нери, например, ему, архитектору-практику, приходилось решать общие функциональные вопросы. Уровень архитектуры тогда достигал головокружительной высоты, когда практическая деятельность общества подчинялась идеям мирского аскетизма. Господства духовной жизни не может быть без каждодневной практики, raptus * вдохновения настигает человека в его покорном

---

* Захватывание *(лат.)*.

каждодневном труде.

В архитектуре Борромини нет больше конструктивных *схем* и привычного распределения частей здания по принципу равновесия тяжести и опоры, конструкция — это продукт творческого импульса, охватывающего образ здания от плана до мельчайшей орнаментальной детали. Маленькая церковь Сант-Иво алла Сапиенца имеет своеобразное очертание, построенное на совокупности прямолинейных и криволинейных линий и плоскостей, которая сохраняется вплоть до фонаря купола. Как внутри купол — не завершение, а продолжение подкупольного пространства, так и снаружи он как бы охвачен возникающими в потоках воздуха и света со слабыми полутенями полукружиями барабана, которые прерываются ярко освещенными ребрами пилястр. Слегка выпуклое завершение купола контрастирует с кривизной радиальных контрфорсов, и этот ритм продолжается в высоком фонаре и далее в фонарике, завершающем здание, в убыстряющемся ритме вращательного движения украшающих его волют. 88

Когда в 1646 г. Борромини занялся спешной реставрацией интерьера базилики Сан-Джованни ин Латерано по случаю юбилея 1650 г., ему пришлось иметь дело с большим внутренним пространством, в котором нельзя было изменить ни размеры, ни границы. Он словно заново одевает античные стены, используя освещение для усиления значения светлых плоскостей стен и их элегантного убранства, создавая тем самым впечатление, что верующие украсили цветами и пальмовыми листьями церковь в день праздника.

Люминистическое решение, сходное с тем, которое было использовано в латеранской базилике, заметно на фасаде церкви Сант-Аньезе на

Пьяцца Навона (1652—1657), который вогнут так, будто он прогибается под напором огромного пространства площади, протяженность которой контрастирует с высотой купола, обрамленного двумя колокольнями.

Изысканность, чистота ритма нарастают с увеличением внутреннего напряжения. Длительные метания Борромини приближаются к эпилогу: остановлена на половине реставрация Сан-Джованни, что его огорчает, его унижает триумфальный итог деятельности Бернини под покровительством Александра VII. Так как ему препятствовали в завершении работы, которая должна была стать его шедевром, он начинает восстанавливать своеобразные, неповторимые карнизы и фрагменты античных гробниц в базилике — в первый раз произведения раннехристианского искусства приобретают ценность не как реликвии и документы религиозной истории, а из-за очарования, которое исходит от их непривычной архитектурной интонации. Иногда он воскрешает в памяти эти экзотические формы, как в изысканнейшем портале в Академии святого Луки, или редкие классические мотивы, как в колокольне Сант-Андреа делле Фратте, с горьким чувством ставя себя вне истории, а искусство — над временем, как выражение высшей духовности, которой способен обладать каждый, какой бы ни была его культура.

Здание не является образом пространства или аллегорической формой выражения религиозных и политических идей. Это объект, который художник создает из того лучшего, чем он владеет, неважно, культура это или фантазия, и он выражает этот тяжкий выбор лучшего как жертву, возможно бесполезную, но именно поэтому наиболее чистую.

Уже во дворце Пропаганда Фиде (1647—1662), расположенном на узкой улице, диктующей соответствующую разработку фасадной плоскости, он акцентирует отдельные части — пилястры и карнизы — для концентрации света на сложных, выпуклых и вогнутых обрамлениях ниш, в которые помещены окна. Фасад — это не сцена, а диафрагма между внутренним и внешним пространством, это стена, которая лишь намекает на «содержание» здания и имеет большое значение в идеальном плане — для преобразования естественного света, падающего на нее, в свет духовный, в почти божественное видение.

Последняя работа Борромини — фасад первой церкви, которую он построил, Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Он был закончен одновременно с колоннадой Бернини, форма которой наиболее цельная и характерная для всей барочной архитектуры, и наоборот, фасад церкви имеет форму самую фрагментарную, прерывистую, антимонументальную. Он задуман как предмет обстановки, реликварий, расположенный на углу улицы, он намеренно разбивает симметрию перекрестка Куатро Фонтане. Высокий и узкий фасад совершенно скрывает тело церкви и не соединяется, а, наоборот, отделяется от улицы. Это противоположно тому, что сделал Бернини на той же улице в церкви Сант-Андреа. Маленький фасад с тройным изгибом, с колоннами, чередующимися нишами, орнаментальная насыщенность и раздробленность плоскости стены,— кажется, что нет иной цели, способной вознести вверх овальный картуш, который разрушает завершение фасада и венчает его эксцентричным, изысканным острием. Это действительно последний пример в долгом споре с Бернини, который переходит здесь из архитектурного в

градостроительный план. Не архитектурное преобразование пространства, а здание как творение человеческих рук, попавшее в пространство, не идея универсальности, а живущий своей интенсивной жизнью организм, не город как единый образ, воплощающий высшие божественные и человеческие силы, а город как место жизни, в котором религиозный опыт пересекается с ежедневным трудом. Не удивительно поэтому, что архитектурные и градостроительные идеи Борромини имели даже вне Италии более широкое распространение, чем идеи Бернини: действительно, если они и не выражают духовную власть церкви и государства, то интерпретируют и выражают духовные устремления индивидуума и общества.

Одинаково далек от грандиозных идеологических и религиозных задач Бернини и Борромини Пьетро да Кортона (1596—1669), живописец и архитектор, сводящий проблему культуры, особенно художественной, до проблемы стиля и вкуса. Тосканец по происхождению и формированию, он, приехав в Рим в 1612 г., сразу же начал подражать Карраччи, интерпретируя его в чисто декоративном смысле. Классицизм для него — это прежде всего возвышенная литературная манера, наподобие аллегорической беседы, поэтому в образовательном и социальном отношении он стоит достаточно высоко. Декоративная живопись также основана для Пьетро да Кортона на аллегории и преувеличенной риторике, перспектива не носит концептуального характера, а является аллегорией пространства. Роспись плафона в главном зале Палаццо Барберини «Триумф божественного провидения» (1633—1639) стала в некотором смысле камертоном для барочной риторики и поражающим воображение декоративным ансамблем, доказавшим, что содержание не является больше предлогом для показа всемогущества изобразительных средств искусства. Если Бернини и Борромини считали для себя необходимым занимать определенную позицию по отношению к проблеме идеального, поставленной Микеланджело, то Кортона не уделяет ей внимания, идя еще дальше Гвидо Рени и Доменикино, не из-за возвращения к идее классической красоты, а из-за лишенного предрассудков либерализма в вопросах искусства. Оно для него не средство воплощения идеального, а способ передачи видимого и эффектного. Такова его функция, его социальное предназначение. Он считает правильным вновь обратиться к наследию Рафаэля, не забывая и венецианских художников, великих мастеров колорита и больших декоративных росписей. Идеал художника-классика для Кортоны — это живописец, не обремененный проблемами истории. Ему нравится фламандский художник Рубенс, потому что он, преклоняясь перед классикой, воспринимает ее не как историю, не как идеал, а как современную жизнь, ему нравится француз Пуссен, потому что он считает классиками Тициана и Рафаэля.

Более значителен Кортона-архитектор. На этом поприще его искусство менее подвержено внешним влияниям, он чувствует себя более уверенным. Если как живописец он стремится развить все возможности двуединства Рафаэль — Тициан, то как архитектор он реализует возможности двуединства Браманте — Палладио, его собственная линия — «неочинквечентизм», который позволяет сохранить и вновь подтвердить ценность структуры и «человеческого масштаба» даже в сравнении с

противоположными тенденциями к пространственному распространению и сжатию в творчестве Бернини и Борромини. Вилла Саккетти (1625—1630) — с большой экседрой на фасаде — обладает чертами архитектуры Браманте, как и церковь Санти-Лука-э-Мартина (1634—1650), имеющая в плане форму греческого креста. В интерьере этой церкви господствующий мотив — колонны, которым возвращена античная самостоятельность пластических и несущих элементов, но которые плотно примкнуты к пилястрам и стенам, чтобы оставить свободным освещенное подкупольное пространство, образованное четырьмя крыльями креста, заканчивающимися полукружиями. Границы пространства, таким образом, определяются насыщенной пластичной стеной, образованной пучками колонн, плоскостями или выступающими углами пилястр, глубокими проемами и углублениями между элементами декора. Стена решена не как поверхность, а как пластический организм. Фасад закрывает одно из полукружий и продолжает, стягивая, ее изгиб, заключенный между двумя выступающими боковыми контрфорсами, восстанавливая таким образом фронтальное единство. Для сдерживания расширяющегося изогнутого фасада Кортона применяет в виде исключения микеланджеловские элементы, взятые не из его римских построек, а из библиотеки Лауренциана: использует мощное обрамление карнизов, колонн и пилястр, заглубляет колонны, заставляет выступать вперед пилястры, так что фасад превращается в пластический организм, который венчает купол.

Он не скрывает того, как боковые контрфорсы соединяются с изогнутой поверхностью центральной части фасада: они образуют глубокие перспективные углубления с повторяющимися ребрами пилястр. Вне сомнения, контрфорсы задуманы как два крыла фасада, развернутые в перспективном ракурсе, то есть они непосредственно связаны с фасадной плоскостью.

Два узких контрфорса превращаются в два развернутых крыла на фасаде церкви Санта-Мария делла Паче (построенной в XV в.), который Кортона привел в 1656 г. в соответствие с архитектурными и градостроительными идеями своего времени; фасад включает два крыла, как бы образующих задник: его выступающая вперед центральная часть похожа на фасад церкви Санти-Лука-э-Мартина; полукруглый пронаос занимает всю ширину фасада и своими очертаниями повторяет, только в обратном порядке, разворот крыльев задника. Ансамбль церкви включает не только само здание, но и боковые улочки, которые как перспективные виды входят в единое градостроительное решение. Выступающий вперед фасад напоминает Темпьетто Браманте в Сан-Пьетро ин Монторио, перспектива улочек — театр Олимпико Палладио. Новой особенностью фасада стала его расчлененность и освобождение от традиционной функции стены как преграды; фасад включен в окружающее пространство как связный пластический организм, отчего он приобретает не только архитектурный, но и градостроительный смысл. Первым, кто использовал этот принцип — в Сант-Андреа аль Квиринале,— был Бернини, который не очень высоко ценил творчество Кортоны. В церкви Сант-Андреа с пластическим объемом фасада, с двумя низкими крыльями по сторонам, с выступающим вперед полуцилиндрическим пронаосом, он был занят, по существу, той же самой проблемой.

В церкви Санта-Мария ин виа Лата (1658—1662) Кортона создает фасад для уже существующей церкви. К ней прилегает не площадь, как в церкви Санта-Мария делла Паче, а улица с большим движением транспорта, теперешняя Корсо. Палладианские элементы преобладают теперь над брамантовскими. Фасад состоит из двух рядов глубоких колонных портиков, разделенных антаблементом, верхний центральный интерколумний завершен аркой, разбивающей антаблемент и переходящей в укрупненный фронтон (мотив «серлианы», столько раз использованный Палладио). Стволы колонн поднимаются над темной пустотой портиков, большое значение приобретают отделанные боковые части стен, определяющие плоскость фасада и придающие ему форму объемного параллелепипеда. Так конструктивно создаются две точки зрения: эффектный ритм колонн на плоскости стены, если смотреть прямо, а сбоку — глубина портика и галереи. В том и другом случае большое значение приобретают интенсивные контрасты света и тени: интерес к венецианскому искусству, уже отмеченный в живописных работах Пьетро да Кортоны, заставляет его воспринимать фасад не только как пластический, но и как колористический организм.

Развитие римского барокко

Именно Карло Райнальди (1611—1691) мы обязаны устройством северного въезда в Рим с тремя расходящимися улицами Рипетта, Лата, или дель Корсо, и дель Бабуино, которые, начинаясь у Пьяцца дель Пополо, ведут к центру. Две симметрично расположенные в плане, купольные центрические церкви образуют как бы пропилеи, от которых веером расходятся три улицы (церкви Санта-Мария ин Монтесанто Бернини захотел придать, однако, эллиптическую форму, чтобы лучше увязать ее с углом на развилке двух улиц). Моделью для церквей послужил Пантеон, но, чтобы они нашли перспективную опору в «трезубце» улиц, нужно было подчеркнуть значение купола, который в Пантеоне низкий и полукруглый. Купола церквей подняты на барабаны, расчлененные на доли, чтобы тем самым создать иллюзию их перспективного вращения. К той части стены, которая как бы «вращается» в постепенных переходах светотени, примыкает классический колонный портик пронаоса, на фоне его темной пустоты свет выделяет колонны и фронтон. Сведение монументального *типа* храма-ротонды к основным его элементам создает как бы урбанистический декор и придает ему функцию театральной декорации.

Типологически новый вид храма Райнальди развивает в церкви Санта-Мария ин Кампителли (1662—1667), в которой в интерьере и на фасаде доминирует мотив колонн, ассоциирующийся с прочностью веры и опорой церкви. Повторяющиеся как рифмы псалма, каннелюрованные колонны стоят свободно, каннелюры улавливают мельчайшие градации света. Теперь уже функцию определения пространства несут на себе пластически моделированная стена и колористические эффекты светотени, как в поздней живописи Гвидо Рени.

Фасад церкви Сант-Андреа делла Валле (1662—1665) имеет небольшие выступы и углубления, колонны, прилегающие к плоскости стен, и все вместе кажется большим висящим занавесом, прямых складок которого касается изменчивый свет.

Ученик Райнальди Карло Фонтана (1634—1714) — автор интересных записок о базилике святого Петра и о течении Тибра. Существовали два основных принципа римского градостроительства: «памятник», или история, и пейзаж, или природа. В Риме и в Лацио природа — это история и поэзия, сохраняющая в своих формах миф или «гений» прошлого, своего рода Аркадию. Мечта Фонтаны — слить эти два элемента, привнести в город природный элемент, строить здания на свободных, открытых пространствах. Композиция слегка вогнутого фасада церкви Сан-Марчелло аль Корсо (1683) свободна, воздушна, живописна. Два боковых крыла фасада соединяются с его центральным объемом пальмовой ветвью — одновременно символическим и природным мотивом. Гладкие колонны входного портика и верхнего яруса центрального объема фасада как бы фильтруют свет, который словно слегка касается их поверхности с минимальными вариациями светотени.

Римская скульптура XVII в., естественно, находилась под влиянием Бернини. Только уроженец Болоньи Алессандро Альгарди (1595—1654), работавший в Риме с 1625 г., оставался связанным с академическим направлением Рени и Доменикино, направлением, получившим новые силы благодаря ясной классической поэтике знаменитого французского мастера Никола́ Пуссена, жившего в Риме с 1624 г. Ученик Лодовико Карраччи, Альгарди в первые годы пребывания в Риме углубляет свое прочтение классики благодаря реставрации античных мраморов кардинала Лодовизи, и этот строгий, документированный классицизм был противоположен классицизму Бернини, основанному на воображении. Такое созерцательное предрасположение его творчества, ведущее к углубленной интерпретации, предопределило исключительно высокий уровень его портретов.

Краткое отстранение от дел Бернини во время понтификата Иннокентия X дало возможность Альгарди выразить свой классический идеал в монументальных произведениях большой значимости, как, например, надгробие Льва XI в соборе святого Петра и в бронзовой статуе Иннокентия X в Палаццо деи Консерватори: это примеры той концепции классики как одновременно эстетического и нравственного идеала, которая найдет высочайшее выражение у Пуссена.

Близок Альгарди был фламандец Франсуа Дюкенуа (1594—1643), работавший в Риме с 1618 г. и ставший большим другом Пуссена. Его статуя святой Сусанны в церкви Санта-Мария ди Лорето — показательный пример того христианского классицизма, который выражается в чувственном порыве, сдерживаемом нравственной дисциплиной.

Среди многих второстепенных художников, известных из-за обилия созданных произведений, можно назвать Эрколе Феррата (1610—1686), который вначале работал в традициях Бернини, а затем — Альгарди; Антони Раджи (1624—1686), наоборот, был верным последователем Бернини, из традиций которого прежде всего развивал живую, живописную моделировку мрамора.

Во второй половине XVII в. Рим был тем, чем Париж станет в первой половине нашего столетия: местом, куда съезжались художники всех стран. Главенствующей фигурой был, без сомнения, Пуссен, художник, который в классической культуре видел не только формальный образец для подражания, но и основу того опыта, на котором можно

построить глубоко христианскую, нонконформистскую этику. Из итальянцев Андреа Сакки (1599—1661) в большей степени приблизился к идеалу. Однако ближе к художественному методу Пуссена были Пьетро Теста (1611—1650) и Пьер Франческо Мола (1612—1666). Ученик Сакки, Карло Маратта (1625—1713) популяризирует в живописи, всегда полной внутреннего достоинства, но немного легковесной, классический идеал Пуссена, у которого он не уловил глубокий смысл меланхолического призыва к обретению утраченной гармонии между человечеством и природой. Барочная риторика превращается у него в бравурное красноречие, и даже если она благородна, то все равно старается быть апологетически убедительной. Это Боссюэ, но тоном пониже: он призывал к почтительному отношению к властям, уверяя, что делает это не из конформизма, но потому, что разум не может не выбрать благо, а власть — это благо. Его живопись на службе у властей говорит о банальных вещах, прикрываясь авторитетом Рафаэля или Тициана. В зависимости от обстоятельств он то заимствует у Рафаэля благородную осанку фигур, то у венецианцев — некое подобие теплоты чувств. Вне сомнения, Маратта прежде всего член общества, которое с каждым днем теряет конкретный смысл нравственности и высокого достоинства. Он не сохраняет в своем творчестве ничего, кроме правдоподобия. Центр культуры, как и политики, перемещается теперь на север, во Францию. Как определенный социальный тип Маратта создает всем понятный идеал добродетели, лишенный крайностей.

Что это за крайности? Монументальная и церковная живопись, заимствуя последние достижения декоративности Кортоны (пусть даже светской), создает на сводах и в куполах церквей гигантские живописные ансамбли, в которых исполненная по правилам перспектива все более усложняется и служит для того, чтобы показать, что из закрытого пространства церкви можно перейти в небесное пространство, от земной боли к райскому ликованию. Лучшие примеры этого: своды церквей Иль Джезу (1676—1679) и Сант-Иньацио (1691—1694), расписанные соответственно генуэзцем Гаулли, прозванным Бачиччо (1639—1709) и трентинцем Андреа Поццо (1642—1709). Церкви Иль Джезу и Сант-Иньацио принадлежали иезуитам, и росписи Бачиччо и Поццо, который был иезуитом и теоретиком перспективы, не могли бы лучше выразить программу ордена и его стремление обратить убеждение в средство пропаганды. Противоположная крайность подобной живописи, сочетающей аскетическое ви́дение с математическими законами,— это живопись нравов и сценок из народной жизни «бамбоччанти», особенно художников Черквоцци (1602—1660) и Кодацци (1603—1672), последователей Питера ван Лара. В творчестве последнего нет интереса к «низменным» сторонам действительности, только простое социальное любопытство, но живопись «бамбоччанти», как проявление северной, голландской культуры, глубоко проникает в итальянское изобразительное искусство, ускоряя процесс кризиса классического идеала. Усиливает это тяготение к объективной, антириторической, более социальной, чем религиозной, изобразительности, творчество датского ученика Рембрандта Бернардо Монсю (1624—1687). Более, чем его обращение к темам простонародной жизни, важна его живописная манера, быстрая, темпераментная, как свободная и плавная беседа, тонкая в понимании смысла и сущности вещей.

Неаполь

Испанский Неаполь в XVII в. находился в непосредственном контакте с Римом. Когда со смертью папы Сикста V останавливаются работы, проводимые в соответствии с римской градостроительной реформой, сюда направляется Доменико Фонтана. Он проложил новую дорогу вдоль побережья, расширил некоторые старые артерии древнего центра, развивая город в сторону моря и устанавливая его связь с естественным пейзажным окружением. Художником, определившим барочный облик города, был уроженец Бергамо Козимо Фандзано (1591—1678), чья активная деятельность, часто ограниченная лишь частичным участием в строительстве церквей и дворцов, означала скорее реформу вкуса, чем введение новой концепции архитектурного пространства. Нигде, кроме Рима, не было такой важной идеологической проблемы, такого желания придать глубокое толкование городской среде, наделить ее своеобразным характером, используя обаяние античных и современных памятников. Развитие барочного изобразительного искусства увязывается с традициями XVI в. и маньеризма, что, с одной стороны, его ограничивает, а с другой — открывает бесконечные возможности случайных решений, часто импровизационных, иной раз счастливых, особенно в планиметрической типологии церквей. Фандзано был также скульптором, прекрасным портретистом, что видно в серебряном бюсте святого Бруно в Чертозе ди Сан-Мартино, где он работал как архитектор и где находятся его лучшие скульптуры, полном пластической и световой насыщенности, приближающей его к современной ему живописи, особенно к Рибере.

Из художественных школ XVII в. неаполитанская — наиболее значительная после Рима. Это зависело и от того, что многие художники, такие, как Доменикино и Ланфранко, приезжали сюда из Рима. Наиболее значительным оказался, конечно, приезд Караваджо в 1607 г., когда он написал «Бичевание Христа» и «Семь дел милосердия». Его люминистическое начало сразу же было подхвачено Баттистелло Караччоло (ок. 1570—1637). В Неаполе не существовало напряженных отношений между последователями маньеризма и приверженцами новаторских направлений, а сам Караваджо задолго до 1607 г. преодолел свое резкое отношение к маньеризму. Встреча с Караваджо не вызывает в творчестве Баттистелло внезапных изменений, а углубляет и обогащает главным образом его культуру рисунка, которая становится острой и аналитической, разрушающей жесткий контур и уточняющей планы. Схожий со светом Караваджо свет преломляется на границах формы, обтекает, моделирует ее, и ему соответствуют разной интенсивности тени. Караччоло не обнажает суровое лицо действительности, наоборот, он придает своим изображениям особое ощущение чуда как бы остановленной жизни.

Подобная поэтическая склонность порождала противодействие, чему, возможно, способствовали реалистические поиски испанского живописца Риберы (1591—1652), предрасположенного в силу своего происхождения к отказу от какого-либо формального идеализма и использующего караваджистский метод для передачи физической, телесной стороны вещей: вялой кожи старого тела, пронизывающей мученика судороги. Достаточно обратиться к одному из его излюбленных моти-

вов — изображению античных философов в виде оборванцев и бродяг, чтобы понять смысл его концепции: нет такого идеала, который мог бы скрыть вульгарность и глупость человека. Его реализм не просто отталкивается от реальности, а является противоположностью идеального.

Поэзия и реализм, лиризм и комедия, вдохновение, основанное на народных представлениях и интеллектуализме, остаются темами, иногда переплетающимися, неаполитанской живописи сейченто. Рядом с историей-поэзией расцветает «жанр»: художники изображали «лаццарони» и бродяг, как Микко Спадаро, баталии — как Аньело Фальконе, цветы, фрукты и рыбные натюрморты — как Баттиста Руопполо и Джузеппе Рекко.

Долгое пребывание Артемизии Джентилески в Неаполе усиливает интерес к живописи-поэзии, к поэзии, рожденной раненой душой, опытом, заставляющим нас страдать. Эрос и пафос — доминирующие мотивы в живописи Массимо Станционе (1585—1656) и Андреа Ваккаро (1598—1670). Но это уже не furor (неистовство) караваджизма с суровыми нравственными категориями, а страстная живопись, которая стремится не поражать, убеждать или доказывать, а только трогать сердце, несмотря на патетические преувеличения, темный или вымученный колорит. Апогеем этой тенденции стало творчество Бернардо Каваллино (1616—1656), самого тонкого из интерпретаторов поэтической двойственности Артемизии, живописца-литератора, вдохновленного страстной поэзией Тассо. Его люминизм — это сверхъестественный свет, ослабляющий, почти разрушающий фигуры, выхватывающий только неоманьеристическую грацию жестов, рефлексы тканей, внезапную бледность или румянец лиц, как в мелодраме, к высокой форме которой приближается его живопись, где действие и сам персонаж как бы исчезают за драгоценной арабеской мелодии.

Новый импульс, освобождающий неаполитанскую школу в начале шестидесятых годов от ложной патетики и аффектации, привносит в нее калабриец Маттиа Прети (1613—1699), который сложился как художник, работая в Риме, Эмилии и Венеции. Основой его живописи является широкая, эффектная манера Гверчино и Ланфранко, но свойственным ему драматическим порывом, размахом композиций, пронизанных потоками света и его переливами, он был обязан венецианской живописи Тинторетто и Веронезе. Благодаря широкому, перспективному и театральному видению Прети возрождает вкус к декоративности, например к панно, помещенным на сводах, на роскошно украшенных плафонах. Живопись Прети не в состоянии отказаться от блеска масляных красок и дерзких, плотных мазков кисти. Требования декоративности привели его к сокращению теней и к высветлению палитры, влияние живописи Веронезе преобладает над влиянием Тинторетто («Святой Петр в Майелле» в Неаполе, «Святой Иоанн раздает милостыню» — Мальта).

Схожим путем развивается плодовитый Лука Джордано (1634—1705), часто недооцениваемый из-за обилия произведений и их неровного качества. Он прекрасно знал живопись своего времени и чинквеченто, мог воспроизвести ее по памяти, подражал также и иностранным художникам, таким, как Рубенс и Рембрандт; свои замыслы воплощал мгновенно, как бы на одном дыхании. У венецианцев, которых он имел возможность

непосредственно изучать в 1667 г., он заимствует модели, особенно у Веронезе, и чрезвычайно живой колорит, который достигается использованием сближенных тонов, таких близких, что кажется, будто свет излучает сам колорит и мазок. Его живопись — это «техническое чудо»
92 неаполитанского сейченто; она лучше смотрится не в отдельных работах, а в массе, благодаря постоянству его образов. Живопись не обладает более подлинным, истинным содержанием, это уже не специфическая область деятельности, в которой бы она была средством поисков, в ней нет даже намерения ввести в заблуждение, дать представление о чем-то истинном или возможном. По существу, то, что должно удивлять и вызывать восхищение, вовсе не является изображенным событием и даже способом, которым оно изображено. Блестящая живописная фактура, щедрая техника напоминают беседу, в которой рассеянный ум не следует за нитью разговора, но тем не менее захвачен выразительностью тона, звучанием слов, или похожи на музыку, когда на нее как будто не обращают внимания, но бессознательно отбивают такт ногой. Впечатляющее, но опасное открытие Джордано заключалось в том, что живопись, на которую можно смотреть рассеянно, даже не задаваясь вопросом, что именно она изображает, передает, однако, свой визуальный ритм и приводит в движение, может быть впустую, механизм воображения.

Другую позицию занимал Сальватор Роза (1615—1673), неаполитанец по происхождению и образованию, но работавший большей частью в Риме и во Флоренции. Он представлял собой любопытную фигуру художника, театрала, поэта, автора семи «Сатир», в которых он высмеивает обычаи своего времени. Прежде чем посвятить себя серьезной
93 церковной и исторической живописи, он писал жанры, пейзажи и баталии, чем вызвал многочисленные упреки. Его живопись, как видели ее современники, скорее остроумна, чем оригинальна. Он соединяет разнородные тенденции, отражает различные, часто поверхностные, но живые интересы: культурные, литературные, научные, философские. Он полемизирует с барочной риторикой, но не принимает и некоторую вульгарность жанровой живописи. Интересуется всем, что находится вне официальных направлений, увлекается иностранными влияниями. В Риме он примыкает к классической концепции пейзажа Клода Лоррена, великого французского живописца, ищущего в природе тот «идеал», который Пуссен искал в истории, но примешивает к благородной теме Клода элемент, который будет называться “pittoresco” * (термин, кото-

---

* Живописный, картинный *(итал.)*.

рый будет иметь большое значение в изобразительной поэтике Европы XVIII в.) и который идет от голландцев с их вкусом к любопытным или устрашающим аспектам природы. Во флорентийский период, побуждаемый опытом фламандцев и немцев, он создает жанр фантастического пейзажа: дикие и мрачные картины природы со сценами колдовства и магии. По сути своей интеллектуал, он из чувства противоречия афиширует народный вкус. «Эта манера чувствовать, <...> тезис о независимости фантазии от интеллекта, <...> выдумки о его дикости и примитивности <...> ставят Розу на линию развития, утвержденную его великим соотечественником Вико и идущую вплоть до романтизма Руссо»

(Салерно). Часто более из-за идей, чем из-за достоинств живописи, его делают одним из основных связующих звеньев между Италией и художественной культурой остальной Европы.

Тоскана

Ограниченная политика великого герцогства Тосканского привела к неминуемой и усиливающейся его культурной и художественной изоляции. В архитектуре Ниджетти и Сильвани, в скульптуре Пьетро Такка следуют позднеманьеристической традиции прекрасного тосканского рисунка (bel disegno toscano), тонкости замысла и изысканности. Пассиньяно (1560—1636) и Чиголи (1559—1613) ограничиваются в своей живописи в основном привнесением новых люминистических эффектов и отдельных элементов искусства Корреджо в структуру позднеманьеристической традиции. Интересный декоратор Джованни да Сан-Джованни (1592—1636) без труда интерпретирует в игривых аллегорических сценах Зала дельи Ардженти в Палаццо Питти (1635—1636) классицизм Карраччи; Франческо Фурини (ок. 1600—1646) ищет гармонию в легком сфумато, окружающем его жеманные обнаженные фигуры. Это только несколько имен из числа многих художников, которые, веря в прочность уже утраченного первенства, воздерживаются от решения проблем своего времени и замыкаются в изоляции, которая очень быстро перерастает в провинциализм.

Генуя

Европейская художественная культура (в век, когда формируется современная политическая карта Европы) складывалась благодаря взаимовлиянию великих традиций — итальянской и фламандской. Городом, где отчетливо было заметно слияние этих традиций, стала Генуя, которая после победы при Лепанто, освободившей средиземноморские пути от турецкой угрозы, приобрела большое экономическое и политическое значение, вероятно, не только в Италии, но и в Европе.

Генуэзское изобразительное искусство позднего чинквеченто находилось под влиянием школ Центральной Италии (особенно Сиены) и Ломбардии. Архитекторами, придававшими городу не столько монументальный, сколько декоративный облик, были перуджинец Галеаццо Алесси (ему обязана своим видом улица Ауреа, теперь — Гарибальди), ломбардец Рокко Лураго и Бартоломео Бьянко, сделавший бóльшую часть сценографии улицы Бальби, важнейшей улицы в стиле барокко. В живописи главным вплоть до первых десятилетий XVII в. останется влияние Бароччи, сказавшееся и на формировании значительного генуэзского художника Бернардо Строцци (1581—1644). Новым и очень важным фактором стало присутствие в Генуе Рубенса и его знаменитого ученика Антониса Ван Дейка, официального портретиста генуэзской аристократии с 1621 по 1627 г. Кроме того, в Генуе была уже известна и признана живопись второстепенных голландских художников, там работавших. Им обязана расцветом превосходная бытовая живопись (натюрморты, пейзажи, животные), которая часто выходит за пределы жанра, как, например, в религиозных и мифологических картинах, обладающих

особым пасторальным колоритом, как у Д. Б. Кастильоне (1610—1665). У Строцци великолепные натюрморты щедро включаются в большие композиции, не теряя единства с живописным контекстом, что было характерно и для творчества Рубенса. Рубенс и Ван Дейк, а потом и венецианцы (с 1630 г. Строцци работает в Венеции), привнесли новые элементы в живописную культуру Строцци, ставились им выше других. Однако он не отказывается и от основ маньеристической традиции Тосканы и живописи Бароччи. Этим объясняется особая экспрессия его колорита и мазка. Вместе с тем чувственность, иной раз слишком откровенная, начинает перевешивать строгость благочестивых и мифологических тем (Строцци был священником), приближает его к Иордансу (хотя у них и не было прямого контакта), фламандскому последователю Рубенса, любившему, иронизируя, популяризировать мифологические сюжеты и персонажи. Другим художником, вместе с Кастильоне и Строцци, глубоко чувствовавшим влияние фламандцев, был Джоаккино Ассерето (1600—1649). Рядом с ними развивается, главным образом под влиянием искусства Ломбардии и Эмилии, широкое течение декоративной живописи Д. Б. Карлони, Д. Пиолы, Д. Де Феррари.

Венеция

Если с политической и экономической точки зрения Генуя была на подъеме, то Венеция — на закате. Кончилось время значительной светской и религиозной живописи, воспевавшей политическое могущество, христианское призвание, интеллектуальную свободу республики; именно тогда когда великие венецианские мастера чинквеченто вершили формирование барочной декоративной живописи, Венеция уже была не в состоянии развивать ее дальше. В этом сказалась и стойкая оппозиция Венеции к барокко, как к искусству, связанному с идеалами и политикой римской церкви. Однако и идеология, на которой основывалось великое искусство чинквеченто, не имела уже больше значения. Что же приобретает искусство без идеологической опоры? Об этом скажет между 1660—1670 г. Марко Боскини, лучший критик века: мягкость и теплоту палитры, великолепие красок, живость и свежесть мазка. Живописную фактуру, технику, драгоценность красочной поверхности.

Традиция чинквеченто вновь возродится после резкого падения только в XVIII в., с появлением Пьяццетты и Тьеполо. Художником, благодаря которому в XVII в. возродятся в Венеции разговоры о живописи, будет римлянин Доменико Фетти (ок. 1589—1623), а также двое его последователей: немец Иоганн Лисс (ок. 1595 — ок. 1630) и генуэзец Строцци. Все трое испытали определяющее влияние Рубенса.

Фетти обучался у Чиголи и посещал в Риме А. Эльсхеймера, немецкого пейзажиста, связанного с караваджизмом. Во время пребывания в Мантуе с 1613 по 1622 г. он познакомился с произведениями Рубенса. Его лучшие годы — это время его жизни в Венеции. В своих небольших картинах он занимает пейзажем бóльшую часть пространства — светлого, воздушного и серебристого; патетическая нота привносится в происходящее благодаря только более насыщенным трепетом свету и цвету. Легкий мазок придает цвету деликатную прозрачность и исключительную чистоту тона. В произведениях Фетти преобладает

настроение элегической меланхолии: словно природа, потревоженная на миг, успокаивается и вновь обретает покой. 95

Лисс создает живопись более взволнованную и театральную по характеру, контрастную по светотени и колористическим сопоставлениям.

Возродившийся интерес к «хорошей живописи» (buona pittura) определило обращение к великим традициям чинквеченто: Пьетро Веккья (1603—1678) подражает, а иногда и подделывает Джорджоне; Пьетро Либери (1614—1687) имитирует Тициана; Франческо Маффеи (ок. 1600—1660) утрирует резкую и взволнованную манеру Тинторетто, доходя порой до полного распада формы; Себастьяно Маццони (1611—1678) объединяет прихотливый мазок с иронической фантазией. Экспрессивной живописи Маффеи противостоит тщательное композиционное и пластическое построение, распределение света и тени в живописи Джулио Карпионе (1611—1674), косвенно связанного с классицизмом Пуссена. Наблюдается и контраст, скорее кажущийся, чем реальный: снова идет речь о разделении жанров, связанном скорее со стилем, чем с сюжетом. Во всяком случае, более, чем создавать что-либо средствами живописи, хотят «делать живопись» — точно так же, как и музыканты того времени, вместо того чтобы вызывать размышления или чувства с помощью музыки, хотят прежде всего «делать музыку». Критик Боскини прекрасно описал эту художественную ситуацию, ставящую исполнение выше замысла, видя в самом исполнении возможность реализации художественного вымысла. Благодаря творчеству Прети и Луки Джордано, стало очевидно совпадение венецианского понимания живописной выразительности как проявления виртуозного мастерства с аналогичной концепцией, восторжествовавшей в неаполитанской живописи второй половины века.

К влиянию этой ситуации можно отнести также наиболее значительные достижения в венецианской архитектуре XVII в. Бальдассаре Лонгена (1598—1682) был учеником Скамоцци и таким образом оказался связанным с традицией Палладио. Как показывают его постройки — виллы на материке, он прежде всего архитектор-практик, и в своей деятельности он исходит не из абстрактной пространственной идеи, а из объективного анализа среды и фундаментального предназначения здания. Церковь Санта-Мария делла Салуте, спроектированная в 1631 г. и 96
построенная в честь данного обета (по случаю прекращения чумы), была как бы предназначена для благодарственной молитвы. Она разделена на две части — одна для верующих и другая — для совершения молитвы; первой Лонгена придал круглую форму с полуколоннами у стен, поддерживающими купол, второй — немного вытянутую форму с небольшими куполом в центре и двумя апсидами. Местоположение церкви (между Канале Гранде и Джудеккой) и ее предназначение подсказали архитектору центрический план. Три главные точки городского пейзажа — купола Сан-Марко и палладианских церквей Сан-Джорджо и Иль Реденторе — как бы соединяются на расстоянии двумя куполами церкви Санта-Мария делла Салуте. В соответствии с венецианской традицией Лонгена сделал круглый купол без ребер, который не отягощает здание, а растворяет его в воздухе и свете. Внешнее кольцо с радиальными капеллами скрывает тяжесть купола, который кажется вознесенным на больших волютах. Благодаря белизне камня и светло-серой облицовке

купола кажется, что церковь вращается, подобно ядру светового сгущения и излучения там, где, отражаясь в двух больших водных зеркалах, цвет и линии пейзажа рассеиваются в неясных оттенках, сливаясь с горизонтом.

Главный источник освещения в интерьере церкви — идущие по кругу барабана окна, откуда льется свет в центральное подкупольное пространство, создавая легкую полутень в карнизе над полуколоннами. Достаточно отметить сдержанное пространственное развитие архитектурных деталей нижнего яруса, чтобы убедиться в том, что чистый колорит Лонгены не имел ничего общего с барочной живописью, легкость его конструктивных решений сравнима с легкостью живописной фактуры Фетти или Лисса. То же мы видим и в Палаццо Редзонико и Пезаро, в которых пластика архитектурных членений нарастает кверху для того, чтобы явить свету как можно больше массы белой материи и для усиления контраста с глубокой тенью больших окон в аркадах. Естественно, архитектура, подобная этой, для придания движения светящимся массам требует широкого участия скульпторов. Скульптором, сотрудничающим с Лонгеной, был фламандец Джусто Лекур (1627—1679), который в алтаре церкви Санта-Мария делла Салуте ограничивается умеренной живописностью и классицизмом, родственным Дюкенуа.

Ломбардия

Доктринальный и нравственный ригоризм, а также пылкий дух милосердия характерны для ломбардского католицизма, направляемого Карло, а затем Федериго Борромео. Именно Федериго его современники обязаны организацией Академии художеств в Милане и толчком к широкому распространению религиозной живописи, поддерживающей социальную и воспитательную функции искусства.

Более, чем болонцы Камилло и Джулио Чезаре Прокаччини, следовавшие традициям посткорреджиевского маньеризма, интерпретировали религиозные идеи Борромео Джованни Баттиста Креспи, прозванный Черано (ок. 1576—1632), и Пьер Франческо Мацкукелли, прозванный Моранцоне (1573—1626). Находясь под влиянием ломбардской традиции Гауденцио Феррари, они окончательно сформировались в Риме в кругу Бароччи, под влиянием его набожного маньеризма, навеянного Ф. Нери. Через Мандзони легко объяснить живопись Черано, на которую, конечно, он опирался (Грегори). Несмотря на остатки маньеризма Тибальди и Прокаччини, в живописи Черано родился новый дух — дух правды, который побуждал его толковать исторические и драматические эпизоды миланской хроники как факты милосердного героизма Борромео, освободив их от риторики. В своих лучших работах он умеряет яркость красок, упрощает композицию, сводит повествование к нескольким сдержанным и выразительным деталям. Без ложного надрыва или демонстративного пафоса он пишет мертвых, умирающих, уродство и язвы. Не для того, чтобы утвердиться в реализме, а из-за определенного нравственного бесстрашия, одновременно с уважением к истине и с состраданием к ближнему. То же самое, но с более заметным оттенком пиетизма, мы видим в творчестве Моранцоне. Он ровесник Караваджо и наверняка видел его работы в Риме, где жил с 1592 по 1595 г. Эффекты света в

картине «Экстаз святого Франциска» выглядят односторонней, несколько экспрессионистической интерпретацией люминизма Караваджо. Религиозное побуждение, приведшее Караваджо к нравственному мятежу, приводит Моранцоне к благочестивому конформизму, который остался прежним, несмотря на его фанатический аскетизм. Последний можно обнаружить и в творчестве другого художника, Франческо дель Каиро (1607—1665), в каком-то неестественном, искусственном виде.

Легко понять, что вкус к правде и отказ от показной риторики приводят портрет или натюрморт к тому же критерию художественной значимости, что и в исторической или религиозной живописи. Так, Карло Череза (1609—1679) придерживается в портретах того же холодного и точного, но морализующего объективизма, что и Морони. Эваристо Баскенис (ок. 1607—1677) пишет только натюрморты, чаще всего с изображением музыкальных инструментов, достигая при этом необычайной тщательности, оптической иллюзии и абстрактной метафизики. О самом художнике известно очень мало. Скорее всего, он был знаком с работами Караваджо (вспоминаются музыкальные инструменты в его «Амуре-победителе»), возможно, и с несколькими натюрмортами испанца Сурбарана (Милан был испанским). Постоянство тем, неизменность перспективы и освещения, схожесть мотивов (книги, фрукты, тяжелые, почти похоронного характера драпировки), точные адреса символической, религиозной вдохновенности (Баскенис был священником): суетность чувств, сущность жизни и смерти (сравнение тела с инструментом, которому душа дает голос, после смерти тело становится не чем иным, как пустой формой). Впервые художник настолько концентрирует свое внимание на предметах, что как бы сливается с ними: стираются различия между «я» художника и предметом его искусства, «истинное» значение того, что он изображает, есть «истинное» проявление его творческого «я». Насколько правдивее изображение, настолько оно приближается к «истинному» «я» художника, так как реальность — это одновременно абсолютные объективность и субъективность.

Пьемонт

После битвы при Сан-Квентино Эммануэль Филибер Савойский, а затем Карл Эммануэль I создали политические и культурные предпосылки для образования сильного Пьемонтского государства. Турин сохранил прямолинейную структуру наподобие шахматной доски (по типу ядра римского поселения), и расширение городского пространства шло по главным осям этой схемы. Первая реконструкция города, которая должна была придать ему облик столицы, своим появлением обязана Асканио Витоцци, городскому архитектору, родом из Орвьето, приглашенному в Турин в 1584 г. Интересно, что хронологически (и не только хронологически) она совпала с реконструкцией Рима под руководством Доменико Фонтаны. Турин стал первой столицей итальянского государства, и его облик должен был соответствовать его функции.

После Витоцци, который умер в 1615 г., Карло и Амедео ди Кастелламонте продолжают развивать регулярную структуру городского плана: широкие, прямые улицы, приспособленные к движению экипажей, завершались просторными, прямоугольными площадями, например Пьяц-

ца Сан-Карло. Образцом для подражания уже служит не Рим, а Париж: Кастелло дель Валентино — дворец французского типа, даже по своему расположению в парке, фасадом к реке По. Чтобы придать Турину монументальный облик, разбивающий единообразие городского плана, в 1666 г. сюда приезжает уроженец Модены Гварино Гварини (1624—1683), высокообразованный монах-театинец, философ и математик, уже работавший как архитектор в Мессине (три его церкви были разрушены землетрясением 1908 г.) и в Париже. В Риме Гварини изучал работы Бернини и Борромини. Его можно считать самым тонким интерпретатором последнего, самым гениальным его продолжателем. В Париже он наверняка общался с философами и математиками, особенно тогда, когда стремился привести к согласию рационализм картезианцев и религиозную веру. Эта проблема больше касается сознания, чем объективного мира. Можно быть и рационалистом и верующим, можно одновременно мыслить и быть во власти воображения. Для рационалиста, математика или ученого, воображать — значит строить гипотезы. Гипотезы не доказываются (иначе они становятся теоремами), а подтверждаются; подтверждение гипотезы — это процесс, который переводит воображаемое в реальность. Техника, помогающая реализации гипотезы, делает ее феноменом и подтверждает процесс мышления. Последнее, стремясь к Богу, есть одновременно разум и вера, логика и фантазия. Фантазия — это не только воображение, потому что божественная логика не является ни логикой природы, ни человеческого разума; человек ничего о ней не знает, он может только строить гипотезы.

Идея Бернини (реализуемое воображение) превращается у Гварини в идею доказанных гипотез, и они подтверждаются в деятельности человека, развитии техники. Но способ исполнения, будучи скорее поиском, чем воплощением, очень похож на мастерство Борромини. Гварини наконец стал тем, кто смог диалектически воспринять противоположные идеи Бернини и Борромини и соединить эти две этико-религиозные концепции, находящиеся в противоречии с совершенствованием мастерства в момент, когда проблема мастерства была выдвинута как основная для европейской культуры.

Главные работы Гварини в Турине: церковь Сан-Лоренцо, Капел-
97 ла Санта-Синдоне в кафедральном соборе, Палаццо Кариньяно, палаццо, в котором сейчас находится Академия наук.

Обычно он обнажает структуру своих куполов: частый ритм криволинейных сегментов, устремленных в подкупольное пространство,— как бы *чудесным образом* остановленный момент равновесия. Тот момент, когда математический расчет совпадает с полетом фантазии, тянущейся к Богу, то мгновенье, когда логика совпадает с верой, когда Бог проявляется в мыслях и в творениях (уже неразделимых) человека. Мастерство, таким образом,— это *случай, возможность* проявиться божественной логике в человеческой, а так как закон божественной логики есть чудо, то архитектура становится логическим и техническим чудом. Видимая иррациональность Гварини — это рационализм высшего порядка, и поскольку он явился феноменом, то это сверхъестественный феномен, чудо. Не без причины в Париже Гварини был в контакте с философским направлением «окказионализм» Н. Мальбранша. Этим объясняются отличающиеся безумной смелостью или конструктивными причудами его

планы и сооружения, словно покореженный огнем пергамент, или многоугольные и звездообразные скрещения висячих арок, лестницы, закручивающиеся в пустоте. Этим же объясняется и необычайная изысканность каждой детали. Бог, воплощаясь в феномене, проявляется не иначе, как в странной, никогда не виданной красоте. Подобным образом можно объяснить и упорядочение светотеневых эффектов. Этим же объясняется и применение дорогих материалов, например металла, или, напротив, дешевых материалов, как кирпич, который становится драгоценным на свету.

В градостроительную структуру города, довольно однообразную и геометрическую, купола и фасады Гварини привносят неожиданно очень острый, значительный элемент: от объективной логики и геометрии он как бы переходит к логике и геометрии трансцендентной. Божественный порядок проявляется в иерархическом соподчинении церкви и государства. Поэтому одновременно фантастическая и математическая архитектура, как у Гварини, становится официальной и типичной для абсолютной монархии и военного государства. Как таковая, она задает тон в архитектурной деятельности, распространяя по всему государству идею суверенной власти и ее божественного происхождения.

В истории архитектуры Гварини принадлежит заслуга окончательного прояснения идеи, предвосхищенной Борромини и иным образом выраженной Лонгеной. Архитектурная форма не определяется a priori, она сама выступает как творец, преобразователь пространства, или, более точно, того образа пространства, которое для Гварини превосходит возможности человеческого разума и, следовательно, не может возникнуть иначе, как через образ. Здесь конец всех классических типологий, которые были только схемами пространственных структур, и начало или предвидение современной архитектуры, которая действительно не является представлением о пространстве, а элементом, определяющим пространство.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
XVIII ВЕК (СЕТТЕЧЕНТО)

Европейское сеттеченто открывается триумфом абсолютной монархии Людовика XIV и кончается Французской революцией и первыми завоеваниями Наполеона. «Изобретение свободы» было подготовлено широким культурным движением Просвещения. Просветительская мысль берет за первооснову разум, высшей формой которого является наука, более того, политическая, социальная и экономическая реальности рассматриваются с научной точки зрения. С наукой связана техника, с техникой — труд и производство, то есть сама структура общества. Индустриальная техника, зародившаяся в XVIII в. в Англии, становится техникой, основанной на науке, точно так же, как техника ремесленного производства, как никогда близкая тогда к кризису, была основана на искусстве.

По сравнению с наукой, определявшей направление деятельности, искусство имело три возможности: во-первых, разделиться, следуя и используя до конца возможности традиционных техник; во-вторых, приспособиться, приняв методы научного поиска; в-третьих, выделиться в отдельную автономную науку, науку о прекрасном — эстетику (определение природы искусства и термины появятся только в XVIII в.). Эти три возможности приблизительно соответствуют трем историческим периодам. Первый соответствовал последнему этапу в развитии барокко, второй связан с отделением, как самостоятельный стиль так называемого рококо; третий — с попыткой искусства реализовать идеальную философию прекрасного, что нашло свое выражение в неоклассицизме.

После столкновения идей Бернини и Борромини искусство отходит от значительных проблем и ограничивается исследованием своих возможностей. «Историческое» искусство увлечено проблемами репрезентативности и декора, «жанровое» искусство занятно, но не более того. Для всего искусства XVIII в. характерно, что оно избегает больших познавательных и нравственных проблем. Исчезает также проблема античности или ценности истории: история — это прошлое, которое только поэтически может возродиться в памяти. Процесс распада исторического идеала античности ускоряется в первой половине сеттеченто и становится, с одной стороны, теоретическим идеалом, с другой — объектом новой науки — археологии.

Утратив свое религиозное содержание, барокко становится только украшением, декором: свободным, технически совершенным, легким и привлекательным искусством, не обремененным какими-либо идеологическими нагрузками.

Каждый род искусства ограничивается своими специфическими проблемами и не может их переступить. Время универсальных художников закончилось на Бернини, началась эпоха их узкой специализации. В начале второй половины XVIII в. Лессинг разграничивает виды искусства, начав с отделения изобразительного искусства от литературы, и опровергает основной принцип барокко ut pictura poesis. В Англии выделяются темы, пригодные для живописи «pittoreschi» *. Отец Лодоли

---

* Живописный (*англ. итальянизм, от итал.* pittoresco).

проводит такое же разграничение в архитектуре, сведя ее к голой структуре и полезности. В период сеттеченто развивается критика возможностей и целей искусства. История искусства этого времени — в основном это история критики системы искусств, выработанных барокко. На самом деле это век критики. Просветительское мышление — это не просто теоретизирование, оно критическое по существу. Повсюду в Европе развивается критика искусства: во Франции — А. Фелибьен и затем Д. Дидро; в Англии — С. Ричардсон, Д. Уэбб, теоретики «pittoresco» (живописности) и «sublime» (возвышенности впечатления); появляются и труды художников, таких, как У. Хогарт, Дж. Рейнольдс, И. Г. Фюссли; в Германии — И. И. Винкельман и Г. Э. Лессинг, в Италии — Р. А. Менгс, Ф. Милициа, Л. Ланци.

В этом европейском движении Италия занимала важную, но уже не центральную позицию. Из-за приверженности к классической традиции, из-за привычной власти церкви и традиционной структуры общества противодействие изменениям было очень сильным. Новые художественные идеи часто прокладывали дорогу, отметая старые. Нет смысла разделять два направления — рококо и неоклассицизм. Неоклассицистический рационализм рождался внутри рококо и критически разъедал его изнутри.

Архитектура Пьемонта

В начале сеттеченто Пьемонт — единственное государство в Италии, которое имело твердую политическую и экономическую структуру. Турин принимает облик столицы, в него приглашаются архитекторы, художники из других районов Италии и из Европы. Город продолжает расти, подчиняясь старому регулярному плану. Из-за отсутствия необходимости в бастионах, усиливавших естественную оборону со стороны реки, город растягивается в направлении к реке По и к холмам, которые становятся определяющими элементами городского пейзажа. Городское строительство поощряется и контролируется правительством: издаются законы, поддерживающие порядок в застройке улиц и регламентирующие размеры зданий. Аристократия поселяется в городе, чтобы участвовать в делах правительства и в придворной жизни. Патрицианские дворцы тоже должны были подчиняться правилам, приспосабливаться к городскому

плану, умерять монументальность фасадов. В качестве компенсации (и не только в Турине) монументальный облик придавался внутренним дворам, где выходили из карет, которые туда въезжали (насколько менее образованно сегодняшнее общество, видно из спекуляции каждым метром земли, уничтожения дворов, сокращения улиц, где располагаются паркинги). Следуя просветительским критериям, государство в лице правительства видит в архитектуре искусство. Появлению средних, но всегда благородных произведений так называемого пьемонтского барокко мы обязаны благородным «дилетантам» (с подобным феноменом мы уже сталкивались в Венеции в XVI в.).

Чтобы придать Турину облик европейской столицы, в 1714 г. Витторио Амедео II приглашает Филиппо Ювару (1678—1736), ученика Карло Фонтаны, знаменитого при некоторых иностранных дворах в качестве искусного сценографа и создателя проектов придворного церемониала. Он владел европейской архитектурной культурой, театральная деятельность приучила его мыслить большими масштабами, пользоваться перспективными и световыми эффектами, смело смешивать разные стили для создания нужного впечатления. Многие здания, построенные или спроектированные им в Турине, задуманы в соответствии с урбанистической функцией и масштабом. Он изучает и частично реализует реконструкцию квартала между Вальдокко и Палаццо ди Читта. Местоположение здания и связь его с окружением стали для него главными компонентами архитектурной формы.

98 Базилика монастыря Суперга близ Турина господствует над городом на вершине холма, ее окружают открытое пространство и небо. Видимая из города, она воспринимается как акцент, поставленный на гребне холмов, замыкающих город (с другой стороны им соответствует цепь Альп). Это первый такого рода храм-памятник, появившийся в Турине. Он был построен по обету в честь победы над французами и как мавзолей Савойского дома. Он расположен не в центре города, а за его чертой, среди природы, в пространстве, которое только зрительно принадлежит городу. Местоположение базилики и ее вотивное предназначение подсказали центрический план: Ювара исходит из плана Пантеона, опираясь на версию Бернини, который уменьшил основные элементы центрического античного храма-ротонды; мощный корпус храма увенчан высоким барабаном и куполом, которые хорошо освещаются естественным светом и контрастируют с точно рассчитанной глубиной темного портика пронаоса. Ювара преувеличивает контраст основных элементов: очень высокого барабана и очень глубокого портика пронаоса. В зависимости от расстояния и точки зрения их соотношение меняется: выступает вперед купол и сокращается глубина портика или наоборот. Здание уподобляется оптическому устройству: малейшему перемещению точки зрения соответствуют изменения видимой перспективы. Здание кажется движущимся, подобно тому как движется в театре сценическая машина. Монументальная базилика соединена с монастырем, огромным прямоугольным зданием, фасад которого помещен сзади (как если бы она имела за спиной два крыла), и составляет с ней единый организм. Здесь мы снова видим идею Пьетро да Кортоны, использованную им в церкви Санта-Мария делла Паче. Более четким стало разделение на три части, составляющие единый пластический организм: впереди портик пронаоса,

барабан и купол вытянуты вверх, пластический объем сзади воспринимается как фон. Ажурные боковые кампанилы, поставленные над двумя крыльями, свободно парят в воздухе, словно стяги. Если в перспективном портике Ювара использует простую и строго классическую форму, в плане церкви опирается на Бернини, а в здании монастырского корпуса — на Кортону, то его кампанилы вызывают в памяти Борромини.

Для Гварини быть архитектором короля означало быть архитектором государства. В изменившейся исторической ситуации для Ювары это значило быть придворным архитектором, но архитектором провинциального двора, стремящегося походить на двор короля Франции. Фасад Палаццо Мадама (1718), расположенного посреди площади, имитирует Версаль. Фасад Палаццо Кариньяно Гварини казался пергаментом, на котором мелкими буквами написан королевский декрет, фасад же Палаццо Мадама, с огромными окнами между колоннами и пилястрами единого ордера, обладает легкомысленной пышностью садовой архитектуры. С площади в большие окна в торжественные вечера были видны свет и нарядные костюмы. За фасадом находится широкая парадная лестница под очень высоким сводом; бег лестничных маршей со сводами на разных уровнях производит впечатление театральной декорации. Ювара более не изображает пространство, а свободно его созидает.

Охотничий замок Ступиниджи (1729—1731) близ Турина расположен среди однообразной равнины: по ней вьется, чертя прихотливый рисунок, ряд низких и простых построек: службы, конюшни и т. д. Это своеобразная прелюдия, созданная широким открытым пространством, ограниченным на горизонте. В центре, «благородное» по форме, ядро замка — большой салон для праздников, эллиптической формы, с лоджиями, смягчающими свет, падающий на окна; к ядру примыкают галереи, образуя в плане крест святого Андрея. Это самая «рокайльная», самая французская постройка Ювары. Но к чему такое сложное разветвление ансамбля и игра странных объемов замка? Для получения эффекта движения, как бы вращения вокруг главной оси, с постоянным изменением положения объемов по отношению к свету. Человек театра, Ювара прекрасно знает, как достичь эффекта движения при помощи проекции теней, но здесь он не ищет иллюзорного эффекта, а заставляет здание жить в естественном пространстве, связывая его не только с ландшафтом, но и с изменением освещения в различные часы дня. Эта связь к тому же делает более острым отношение-контраст между пейзажем и зданием, между экстерьером и интерьером благодаря зеркалам и золоченым стукко. Контрасты здесь не только классические — между цивилизацией и природой, но и типичные для сеттеченто — между светской и сельской жизнью.

То, как Ювара обращается с архитектурным пространством, видно из сопоставления двух церквей — Сан-Филиппо Нери и Кармине: широкая, развивающаяся в боковых нишах капелл — первая, и вторая — устремленная вверх, с переходами от арки к арке, выглядит как готическая церковь, одетая по моде «рококо». Пространство больше не воплощенная реальность, а гибкая материя из света и атмосферы, которую художник лепит по своему усмотрению. Таким образом, главным становится техническое совершенство: сделать выше пилястры,

закрепить арку над пустотой, повышая кладку. Так как материалы и способы остаются неизменными, техническое завоевание в действительности является завоеванием формальным, достигнутым с большими трудностями, «виртуозными» комбинациями форм. То же самое мы видим в живописи Тьеполо, художника, родственного по духу Ювааре. Если он достигал не виданной ранее световой интенсивности белого цвета, то не потому, что располагал новыми красками, а потому, что мог поддержать, подчеркнуть его более активной, более подвижной игрой других красок. То, что техника не отделима от стилистики замысла и являлась доминирующей в творчестве Ювары, косвенно подтверждается различными манерами двух архитекторов, работавших вскоре после него. Бенедетто Альфьери (1700—1767), благородный дилетант и хороший математик (Витторио — его племянник), предлагал заимствовать у Ювары стилистическую логику и таким образом исключить иррациональную или барочную сторону его искусства. Позднее он стал неоклассиком. Бернардо Виттоне (1705—1770) был превосходным строителем-практиком. Он предлагал свести прихотливую технику Ювары до мастеровитой строительной практики и, развивая во многих своих постройках в Турине и в провинции новую, одновременно фантастическую и эмпирическую типологию планов, закончил распадом формы. Таким образом, что особенно заметно в сравнении со строгостью Альфьери, «он поощряет возрождение барокко и участвует в нем, нейтрализуя возможность академического регресса находок Ювары» (Карбонери).

Римская архитектура

Рим становится модным городом, который посещают представители высшего общества со всей Европы. В нем были античные развалины, «мифологический» водный пейзаж, живописность (pittoresco) фольклора. Любимое место встреч — Пьяцца ди Спанья и окружающие ее улицы с гостиницами, ателье художников, лавками антикваров. В Рим прибывали через два главных въезда в город: тот, кто приезжал с севера, въезжал через Порта дель Пополо, тот, кто плыл со стороны моря, приставал в Рипетте. Речной порт, ныне не существующий, был создан Алессандро Спекки (1688—1729), учеником Карло Фонтаны, интуитивно понявшим значение Тибра с его широкими изгибами для городского пейзажа Рима. В своей «репрезентативной» части порт представлял собой свободную площадку с благородным ритмом лестничных маршей, с архитектурой, располагавшейся вдоль склона, с модулированной игрой света и тени на ступенях. Архитектор не стремится более превзойти природу, а интерпретирует и поддерживает ее, заботясь об окружении, как садовник, который ограничивается только «воспитанием» растений. Теме порта
102 созвучен и фонтан Треви (1732—1762), созданный Никколо Сальви (1697—1751), и лестница перед церковью Санта-Тринита деи Монти на Пьяцца ди Спанья — важный урбанистический акцент. Лестницу начал А. Спекки, а продолжил строительство, добавив некоторые вариации, Франческо де Санктис (1693—1740). Даже в этом случае архитектура не более чем городской «инвентарь», простое упорядочение склона игрой лестничных маршей, что делает его практически удобным и зрительно воспринимается как простая упорядоченность участка земли. Естествен-

ность и удобство — вот новые гражданские понятия, которыми архитектура сеттеченто заменила монументальность и импозантность барокко.

Фасад Палаццо Де Каролис аль Корсо, расположенного на главной улице города, также принадлежит Спекки. Улица уже была застроена в XVII в. престижными постройками Бернини, Пьетро да Кортоны и К. Фонтаны. В палаццо закрепляется новый тип длинного, плоского, почти без членений, фасада, украшенного только ритмом окон с прерывистым чередованием фронтонов здания. Все здесь так просто и естественно, что даже привередливый Милиция найдет это красивым.

Вытянутый фасад становится повторяющейся темой римской архитектуры. В Палаццо Дориа, здесь же рядом, на Корсо (1731—1734), Г. Вальвассори интерпретирует эту тему более живописно, используя изогнутые фронтоны окон. Эта легкая и изящная манера без труда переносится с гражданской архитектуры на культовую, как, например, в изысканно нарядной церкви Санта-Маддалена, построенной Джузеппе Сарди, и в волнистом, похожем на ширму фасаде церкви Санта Кроче ин Джерузалемме, созданном Пассалакуа и Грегорини.

Направление «малого римского барокко» («barocchetto romano») поддерживалось папой Бенедетто XIII, который пользовался услугами скромного провинциального архитектора Филиппо Рагуццини (ок. 1680—1771). Перед гордым фасадом церкви Сант-Иньяццо, второй по значению церкви ордена иезуитов, Рагуццини с изяществом располагает, следуя прихотливой игре кривых линий, прекрасно смоделированные дома, показавшиеся Милиция комодами. Тем не менее они были первыми примерами (оставшимися без продолжения) хорошей буржуазной архитектуры. Оспедале ди Сан-Галликано (1725) с очень вытянутым и низким фасадом, с удобными проходами галерей, являлся в некотором роде моделью «городского убранства» и для того времени был редким примером рациональной больничной архитектуры.

Этому буржуазному направлению, сумевшему сделать Рим удобным и современным городом, приходит конец, когда папа Климент XII пригласил флорентийца Алессандро Галилеи (1691—1737), работавшего в Лондоне и связанного с классическим, немного тенденциозным направлением палладианства Кристофера Рена. В фасаде церкви Сан-Джованни деи Фьорентини (1734) Галилеи повторяет без соблюдения масштаба и с монотонной однообразностью схему римских фасадов позднего чинквеченто. В церкви Сан-Джованни ин Латерано (1736) он пробует найти с 99
помощью колонн гигантского ордера и глубоких лоджий палладианскую монументальность, но не понимает, что Палладио был не реставратором классической монументальности, а венецианским колористом и что городской характер Рима не «имперский», а живописный и барочный.

Это первая в длинной цепи урбанистических бед, которыми Рим обязан риторике «римского духа». По счастью, флорентинец Фердинандо Фуга (1699—1781) имел совсем другие идеи, что видно при сравнении фасада церкви Санта-Мария Маджоре (1741) с фасадом церкви Сан- 100
Джованни ин Латерано, построенном на пять лет раньше. Воспитанный в традициях позднего маньеризма, Фуга избегает грандиозности барочных эффектов и предпочитает ясность, пропорциональность, равновесие между массой стены и проемами окон и лоджий. Как и Галилеи, он строит фасад на сочетании портика и лоджии, закрывающих старый фасад

церкви, на котором сохранились античные мозаики. Он расчленяет фасад арками портика и лоджии, уточняя их положение сочленением пилястр и полуколонн, составляющих пластическую противоположность проемам арок, соединяет их ритмическим чередованием треугольных и лучковых фронтонов.

Уже в 1730 г., едва приехав в Рим, он находит собственное место в господствующей там архитектуре барокко. В маленькой церкви Санта-Мария делла Морте он демонстрирует прекрасное знание типологии как следствие изучения работ Ф. Борромини, А. Бернини и К. Райнальди, создав в свою очередь *тип,* который стал синтезом разных решений. Так он ориентирует продольно внутренний овал плана, дополняя его глубокими капеллами, плоский фасад отделяет от эллиптического тела церкви, взяв за образец фасад церкви Санта-Мария ин Кампителли с выступающими вперед и утопающими в стене колоннами. Сжимая и углубляя прямоугольные ниши фасада так, чтобы колонны едва выступали за пределы стенной плоскости, он уточняет соотношение центральной части с фронтальной плоскостью в целом, избегает при этом барочного сфумато, четко определяя очертания и пластику каждого элемента. Он существенно не изменяет пространственную структуру барочного образа, а, уточняя, вносит, почти непроизвольно, элементы классической «прочности», восхваляемой авторами чинквеченто.

В двух палаццо — Палаццо делла Консульта и Корсини — он создает длинный, протяженный фасад, пересматривая его облик с точки зрения градостроительного решения. Палаццо делла Консульта выходит на Пьяцца дель Квиринале: структура его фасада подчеркнута пилястрами нижнего и верхнего ярусов, слегка выступающая вперед центральная часть фасада связывает его с пространством площади, эта связь усиливается благодаря глубокому порталу и выступающим фронтонам над окнами. Палаццо Корсини расположено на улице, поэтому обязателен перспективный обзор, при котором длинные «нити» уменьшающихся окон определяют плоскость фасада.

Рационализм Фуги, несомненно, предвосхищает рационализм неоклассицизма, но то, чем он так прилежно занимается и в чем стремится навести порядок, принадлежит еще концепции барокко. Другим примером «реформированного» барокко («barocco riformato») или предвосхищения неоклассицизма стала Вилла Альбани (1743) Карло Маркьонни, где вследствие ясности структуры все элементы сводятся к единому функциональному решению и в силу этого к недвусмысленной классицистической морфологии. Заказчик виллы, кардинал Альбани, был археологом и другом И. И. Винкельмана, он хотел собрать на вилле, как в музее, одну из самых богатых и ценных коллекций античного искусства.

Архитектура Неаполя и Южной Италии

Конец испанского господства и образование Королевства двух Сицилий создали противоречивую ситуацию в Южной Италии, особенно в Неаполе. Уже в XVII в. в Апулии образовалось архитектурное направление с центром в Лечче, чрезвычайно активное, но не однородное в культурном отношении, сочетающее приемы народного ремесла резьбы по мягкому и золотистому местному камню с типологическими структурами, происхо-

дящими из разных источников, преимущественно испанских. И как следствие — обилие чрезмерного и праздничного декора с местными народными мотивами, явление, по своему происхождению подобное архитектуре «колониального стиля» в Латинской Америке.

В конце XVII и в XVIII в. в Сицилии преобладало архитектурное великолепие, тем более изощренное, чем более провинциальным и лишенным глубоких культурных корней оно являлось, смешиваясь с декоративностью местного ремесла. Важной проблемой стало восстановление городов, разрушенных землетрясениями. Ното и особенно Катания почти полностью перестраиваются Д. Б. Ваккарини (1702—1768), который в качестве доминирующей темы использует сочетание белой штукатурки с серым лавовым камнем.

Культурный контраст был более ощутим в Неаполе, где сочетались реакционная ограниченность и дерзкие проекты социальных реформ, подлинная европейская культура и живописность крестьянского фольклора, раскопки в Геркулануме и марионетки рождественских «святых яслей». В искусстве XVIII в. утверждается традиция, милая сердцу испанского Неаполя,— броский архитектурный стиль, использующий эффекты сценографии и характерный для творчества Фердинандо Санфеличе. Более оригинальным был живописный стиль Доменико Антонио Ваккаро, который во внутреннем дворике церкви Санта-Кьяра в качестве архитектурного материала использует майолику, созданную и раскрашенную на местном кустарном промысле, цементируя таким образом свое намерение сделать архитектуру не только народной, но, говоря языком лингвистов, диалектальной.

Деятельность Фуги в Неаполе после 1751 года изменяет такое положение вещей. Его не интересуют вопросы вкуса и манеры, он занят более проблемами профессиональной этики. Речь идет об обеспечении города основными общественными зданиями, которыми во время испанского правления никто не занимался. Огромное здание Альберго деи Повери (подворье нищих, 354 м по фасаду) имело пять внутренних квадратных дворов, а в центральном — шестиугольную церковь, соединенную с общими спальнями лучами кораблей. Комплекс Гранили (1779), этот «простейший и единственный предшественник современных промышленных зданий» (Пане), включал общественные хлебные амбары, арсенал и канатную фабрику. Ясность, с которой Фуга ставит и решает функциональные проблемы в духе социальной практики, станет одним из главных принципов неоклассицизма.

Другие его произведения, такие, как Вилла Ла Фаворита и фасад церкви деи Джероламини, в которой он обратился к позднеманьеристической манере флорентийца Сильвани, показывают, как Фуга мастерски вписывает свои постройки в открытое и светлое природное пространство, ничего не добавляя к живописной беспорядочности неаполитанского ландшафта.

Даже Луиджи Ванвителли (1700—1773) изучает его проекты, отталкиваясь от объективных требований. Сын голландца Каспара ван Виттеля, он работает сначала в Риме, где неудачно участвует в конкурсах на фасад церкви Сан-Джованни ин Латерано и фонтана Треви, потом едет в Анкону, где проектирует лазарет и волнорез. Выполняя поручение Карла III, он создает проект Палаццо Реале в Казерте (1751), в котором

как строитель и инженер решает все практические и функциональные проблемы ансамбля, бывшего не только королевской резиденцией, но, как и Версаль, центром, где размещались все государственные службы. Он создает огромное прямоугольное здание с четырьмя внутренними дворами, настоящими площадями, разделенными четырьмя крыльями, которые, пересекаясь, образуют в центре «большой портик», обширное пространство которого с радиальными галереями является центральным стержнем всего ансамбля. Длинные фасады дворца подняты на высокий рустованный цоколь, для того чтобы легче и свободнее простиралась в светящемся пространстве нескончаемая вереница двух ярусов окон, светотеневое движение которых завершается по сторонам выдвинутыми вперед ризалитами с колоннами. Ризалиты и колонный портик парадного въезда отражают на фасаде принцип соединения различных объемов здания, дают почувствовать его общую структуру. Архитектурное решение интерьеров отвечает как структурным требованиям, так и требованиям организации пространственных перспектив и декоративного великолепия. В центральной части дворца расходящиеся лучами галереи разделены выступами с пилястрами и колонной между ними, подчеркивающими тектонику и строящими перспективу галерей по принципу «угловой ведуты», который часто встречался в сценографии XVIII в. (Биббиена), и придающими важное значение цилиндрическим колоннам как мнимым осям вращения. Сложная конструктивная и перспективная система возведена, таким образом, на чистой форме классической колонны.

101

Также и королевская капелла представляет собой простое прямоугольное пространство с двумя рядами каннелюрованных колонн, расположенных на высоком цоколе и немного отстоящих от широких окон. Свет вливается, задерживаясь линией колонн, разбиваясь и вибрируя на каннелюрах. Колонны, таким образом, регулируют освещение, направляют его, с тем чтобы равномерно заполнить, сохраняя вибрацию, прямоугольное пространство капеллы с полукруглой апсидой и арочным сводом. Неоклассическая ясность пространства достигнута не имитацией античных образцов, а сведением пропорций к классической морфологии, при которой пространство еще воспринимается как наполненный светом живописный образ.

Неаполь стал одним из главных источников культуры неоклассицизма, большей частью основанной на поразительных результатах раскопок в Геркулануме и Помпеях, которые, несомненно, способствовали сложению нового классического языка Ванвителли. То, что это было не только делом вкуса, видно в церкви Аннунциата (начата в 1760 г.). Ее план с единственным главным нефом, боковыми капеллами, коротким трансептом и куполом повторяет типичную, после церкви Иль Джезу, схему культовой позднеманьеристической и барочной архитектуры. В полутьме капелл и в светлом главном нефе, как в Казерте, мы видим двойные каннелюрованные колонны, которые как бы заставляют свет обтекать их стволы, вибрировать на каннелюрах и смягченным передают в капеллы, сохраняя его подвижность. Купол занимает почти половину главного нефа, являясь одновременно и ядром перспективной системы и наиболее освещенным пространством в церкви. Как в Казерте, сведение к системе светового образа пространства исключает полутени или ослепительное освещение барокко, в котором храм создавался, чтобы волновать

или воодушевлять верующих; здесь пространство храма — та благородная среда, где исполняются религиозная и одновременно гражданская функции. В этой гражданской концепции религиозной архитектуры выступает просветительский характер произведений Ванвителли.

Венецианская архитектура

Другим значительным центром распространения просветительской культуры и неоклассики в области архитектуры была Венеция, связанная с Англией общим культом Палладио, а также интересом к двум аспектам его деятельности — теоретическому (трактат Палладио и комментарии к нему издавались неоднократно) и практическому (виллы, при создании которых маэстро вдохновлялся идеей целесообразности Витрувия и строил их в соответствии с принципом эмпирической организации пространства). Неудобство лагуны и стойкая приверженность к теории и практике Палладио способствовали упорному сопротивлению к проникновению барокко в Венецию. Это сопротивление конкретизируется в рассуждениях профессора богословия Карло Лодоли, осуждающего те формальные решения, которые не отвечают функциональному предназначению здания. Таким образом, в Венеции неоклассика рождается не как стилистическая имитация, а как принцип конструктивной рациональности, при этом рационализм пространственного образа умеряется традиционной живописностью венецианской архитектуры.

Возведенная несколько «преждевременно», церковь Санти-Симеоне-э-Джуда (1718—1738) Джованни Скальфаротто стала камнем преткновения. Архитектор использовал в ней, несколько схематизируя, форму Пантеона, сделав в плане круглым высокий корпус церкви и увенчав его сферическим куполом, который возносится, напряженный и легкий, над живописным портиком пронаоса. Архитектор обращается к византийским куполам Сан-Марко и повторяет Палладио в форме пресбитерия с маленьким куполом и двумя боковыми апсидами.

Постепенный отказ от живописной кривизны, характерной для построек XVII в., как, например, у Лонгены, обращение к идеально круглой форме можно увидеть в рисунках Антонио Гаспари и в его эскизах церкви делла Фава (1705—1715), законченной Джорджо Массари (1687—1766). Продольный план церкви с закругленными углами позволяет свету равномерно растекаться в интерьере. В фасаде церкви Джезуати Массари откровенно утверждает свое неопалладианское кредо, вдохновляясь фасадом Сан-Джорджо Маджоре. Он подтверждает это еще раз в Палаццо Грасси (ок. 1750), где придерживается традиционного типа венецианских фасадов, но выравнивает плоскость стены, избегая скопления света и компенсируя плоскостность разнообразием ритма окон. Неопалладианское течение становится господствующим. Так, Андреа Тирали (1657—1737), который не очень уверенно начал свою карьеру, стал палладианцем, создав фасад церкви Сан-Витале, и неоклассиком в церкви Сан-Никколо да Толентино. Палладианское направление поддерживает Т. Теманца, теоретик, друг Милициа, который построил церковь делла Маддалена, где использовал тему Скальфаротто: ротонда Пантеона, но без купола и с портиком. В ней он попытался приспособить к венецианскому палладианству высший образец античной архитектуры.

Не только в Неаполе, но и во всей Италии с начала XVIII в. много говорили о Луке Джордано. Он пользовался широкой известностью, писал с невероятной быстротой и постоянным успехом, обобщил уроки разных школ прошлого и настоящего. Он — «феномен», а XVIII в. испытывал страсть к феноменам. Действительно, его живопись не только использует художественное наследие прошлого и настоящего, она как бы поглощает его, опустошает содержание, сводит идеи к шумному театрализованному действу. В нем восхищает поразительное ремесло, поднявшееся до уровня высокой культуры. Популярность Джордано спадет позднее, когда предчувствие новых возможностей живописи, отличных от ремесла, выступит на первый план. Разделение ремесла и искусства живописи, столь характерное для XVIII в., служило поддержанию определенного порядка в том смешении разных и часто противоречивых тенденций, из которых была сплетена живопись сеттеченто.

Поднятая Лукой Джордано волна барочной декоративности распространяется и вне Италии, особенно в Австрии и в Испании.

103 Франческо Солимена (1657—1747) был продолжателем Джордано, восприемником его нелегкого наследства. Он делает все возможное для того, чтобы сохранить бурный порыв маэстро. Однако, рассматривая любое его декоративное произведение, сразу видишь, что он выбирает только те средства, которые имеют решающее значение для получения конечного результата: перспективу, освещение, колорит, типы фигур и их жесты. Работает он с определенным, хотя и широким, набором тем. Обычно предпочитает архитектуру с высокими арками, открывающими пространство в глубину, со ступенями, лестничными маршами на первом плане, чтобы заставить стремительно развиваться композицию совсем близко от зрителя, пользуется сильным отраженным светом, который, мерцая, сопровождает смятенное движение масс, рвет ее резкими цветовыми пятнами, подобными медным инструментам в оркестре. Солимена часто варьирует фигуры и их жесты, исходя из постоянных типов: король, королева, великий жрец, ангел; жесты, выражающие негодование, страх, изумление. Его интересуют не люди и их характеры, а риторические образы. Он больше хореограф, чем сценограф, и, как в хореографическом спектакле, его изображение не передает никакого содержания, а только движение. Художник не стремится вызвать какое-либо определенное чувство, а передает только эмоциональное состояние, он не заставляет думать, а хочет увлечь зрителя и передать динамику действия.

Франческо де Мура (1696—1782) продолжает линию Солимены, но значительно уступает ему, его репертуар истощается и сужается, декоративная форма вытесняет творческое начало. Джакомо дель По (1652—1726) и прежде всего Коррадо Джакуинто (1703—1765) осознают, что когда-то богатый пласт истощен и, чтобы предотвратить его затухание, то есть обновить, необходимо достичь большей эмоциональной отдачи. Они не переделывают структуру изображения, но облегчают ее, ища новую колористическую гамму, построенную на холодных и звучных тонах, исходя при этом из возможностей ремесла и живописной техники.

Но остались не поделенными еще две сферы. Продолжатель Солимены Джузеппе Бонито (1707—1789) при создании портретов упро-

щает композиционную структуру, и тогда художественное ремесло обретает способность непосредственной передачи реальности.

Гаспаре Траверси (1732—1769) значительно преуспел в этом направлении, правда не в алтарных картинах. Его «Раненого» (как и 104
другие подобные произведения) нельзя отнести к жанровой картине, в нем нет стремления отразить моральные или сатирические сентенции. Живопись уподобляется фотообъективу, а живописное ремесло — технике съемки. Это не механический процесс, как в фотографии, в живописи все видится совсем иначе. Живопись точнее глаза, она не обременена привычками зрения, не фиксирует важнейшие детали и не останавливается, чтобы объяснить или прокомментировать действие, а дает возможность видеть *лучше.* Живопись ничего не дает помимо изображенного, но придает образу насыщенность и большую весомость. Материалы и приемы остаются теми же, что и в живописном ремесле, но изменяется образный язык. Изображение в живописи не есть отныне результат полета творческого воображения, оно возникает как проявление познавательной способности воображения по отношению к реальной действительности.

В Неаполе же появляется и пейзаж-ведута в творчестве голландца Каспара ван Виттеля (Ванвителли; 1653—1736), с полным правом вошедший в сферу просветительской культуры. Нет более необходимости говорить об эмоциях, чувстве природы и природном окружении. При сравнении перспективы Солимены с перспективной ведутой ван Виттеля видно, что первая является инструментом создания иллюзорного пространства, вторая в некотором роде оптический инструмент, который позволяет лучше видеть реальность. Лучше видеть не означает видеть больше, как в подзорную трубу, но воспринимать реальность сразу глазами и разумом, видеть отдельные явления и целое, которое они составляют, сознавая, что порядок определяется не объективной реальностью, а мышлением, оценивающим и согласовывающим данные рассудка. Видимое ощущение — это уже мысль, и речь не идет более о том, чтобы познать скрытое значение видимых явлений, а *отчетливо* его воспринимать. Здесь мы уже сталкиваемся с сенсуализмом Просвещения, для которого ощущение не есть обманчивое подобие реальности, требующее исправления рассудком, а материал интеллекта. В интеллекте не существует ничего, чего бы раньше не было в ощущении.

Римская живопись

В Риме господствует академизм, не бурное живописное ремесло Джордано, а благородное сдержанное литературное ремесло Карло Маратты. Единственным, но слабым последователем Джордано был Себастьяно Конка (ок. 1680—1764), ученик Солимены. В его творчестве декоративность поднимается на новую ступень и превращается в своеобразный «жанр», становится орнаментальным украшением церквей, колористическим дополнением архитектуры.

На фоне академических ценностей, которые насаждались и контролировались Академией святого Луки, была только одна альтернатива сдержанному великолепию Маратты — благочестивый или галантный сентиментализм венецианца Франческо Тревизани (1656—1746). В сущно-

сти, он довольствуется тем, что усиливает патетику, нарушает композиционное равновесие, привлекает эффекты перспективы, использует контрасты света и тени тогда, когда хочет тронуть сердце зрителя.

Пьер Леоне Гецци (1674—1755) придерживается академизма в своей церковной живописи (Сан-Джованни ин Латерано, Сан-Клементе, Сан-Марчелло), пишет картины на сюжеты народной жизни, фрески на вилле Фальконьери во Фраскати, в основном карикатуры. Их ценил Хогарт, первый и лучший живописец английского Просвещения. Карикатура Гецци не была обличительной, морализирующей или сатирической. Ее можно определить как «эпиграммную», потому что в ней в нескольких чертах схвачено то, что позволяет узнать тот или иной персонаж: это может быть длинный нос или слабо очерченный подбородок, определенная манера ходить, носить шляпу или плащ. До Гецци еще Бернини создавал карикатуры, которые он делал для развлечения, пробовал свою способность интуитивно улавливать главное. С творчеством Гецци в итальянское искусство вошло *«остроумие»*, то качество, которое английские просветители называли «wit». Остроумие — это не юмор или шутка, а деятельность «активного разума», постигающего, ассоциирующего, соединяющего и синтезирующего факты и характеры, очень разные и далекие друг от друга. Фрески виллы Фальконьери (1727) были первым примером живописи *arguta* (остроумной, проницательной) в Италии, затем она появилась в Венеции в творчестве Пьетро Лонги.

Творчество Антонио Аморози (1660—1738) основано на идеях «бамбоччанти» XVII в., особенно Черквоцци, и он пишет обыденную жизнь без какого-либо вкуса к бытовизму. У испанцев, в частности Мурильо, он научился быть внимательным к бедным детям, особенно любимым Богом, он пишет их с интересом и глубокой симпатией. Он не был караваджистом, а был единственным представителем реалистической поэтики в Риме. Как каждая настоящая реалистическая поэтика, она не выражалась в аналитическом копировании действительности, а проявилась в серьезности и конкретности изображения: отсутствие позы, статичность, неподвижность освещения, отсутствие иллюзорного пространства, плотность палитры, которые передают изображение *вещи как она есть*, а не какой кажется. Наконец, Аморози приходит к новой, объективной культуре, основанной на требованиях морали.

Марко Бенефиал (1684—1764) переносит проблему реализма в область религиозной живописи, в которой сопротивляется влиянию церковного красноречия Маратты и еще более ханжескому сентиментализму Тревизани. Если сравнивать его «Смерть святой Маргариты» со «Смертью святого Людовика» Тревизани, то видно, что в картине Бенефиала нет ангелов, путти, нет ораторских жестов, плачущих или впавших в экстаз фигур, а есть умирающая женщина и священник, который ее соборует. Это не только поучительная сцена смерти святой, но и прославление таинства, это не просто обряд, но и акт человеческого сострадания. Религиозное содержание, хотя и выраженное менее отчетливо, очень похоже на ощущения, которые выразил Креспи в серии «Таинств», написанной в Болонье. Бенефиал не был великим художником: большей частью он не скрывал своего несогласия с римской художественной ситуацией, обратившись к строгому классицизму Доменикино или Гвидо Рени. Однако желание сказать в живописи что-то

значительное приводит его к стремлению придать живописному пространству новую структуру, определяемую предметной средой. Свет не льется с неба, это свет от свечей, он падает на центр картины, на одежду священника, совершающего таинство, и на плащ монахини, которая упала ниц перед свершающимся актом сострадания, вместо того чтобы пораженной застыть на месте. О длительном покаянии святой красноречиво говорят ее стоптанные сандалии на голом кирпичном полу кельи. Разрозненные детали, нанизанные на нить мысли (а не перспективная конструкция), создают среду, пространство картины, как в современных Бенефиалу произведениях Хогарта (в их социальном, а не в религиозном аспекте).

Многое меняется и в пейзажной живописи, ставшей любимым жанром в эпоху Просвещения. Естественная среда классицистического пейзажа больше не привлекает, об этом свидетельствует удручающая скука произведений Андреа Локателли (ок. 1695—ок. 1741), самого знаменитого римского пейзажиста первой половины XVIII в. Совсем иначе выглядят пейзажи Джованни Паоло Паннини (1691—1765), уроженца Пьяченцы, изучавшего перспективу у «квадратуристов» Эмилии. В Риме он сначала посвятил себя жанру «руин», уже освоенному активными голландцами, живущими в Риме, затем обратился к композициям с античными памятниками (иногда причудливо сгруппированными), интерьерами церквей, площадями, оживленными пестрыми толпами, ожидающими приезда какого-нибудь монарха. В них нет никакой связи с ведутами ван Вителли, так как для Паннини перспектива еще служит для придания впечатления монументальности, а не только для организации композиции. Его картины были предназначены прежде всего богатым иностранцам, увозящим их с собой на память о Риме. В первый раз в Италии художник избирает главной темой своего творчества город. Он изображает его наиболее известные виды, памятники, ищет возможность передать пространство и освещение города, оживить светом старые камни, выразить необъятность неба, глубокую связь города с природой.

Отказ от стиля позднего барокко, провозглашенный Бенефиалом, усиливается под влиянием строгого классицизма француза Пьера Сюблейра, работавшего в Риме с 1728 по 1749 г. Выделение классицизма в самостоятельное направление определилось в творчестве Помпео Батони (1708—1787) и укрепилось в теоретическом плане произведениями и сочинениями Антона Рафаэля Менгса (1728—1779). Уроженец Лукки, Батони приехал в Рим в 1727 г., когда там господствовали последователи Маратты — Джузеппе Кьяри (1654—1727) и Бенедетто Лути (1666—1724), а также венецианизмы Тревизани. Он быстро стал и оставался до смерти вершителем судеб римского изобразительного искусства. Его позиция в живописи параллельна позиции Фуги в архитектуре. Используя различные художественные приемы и их варианты, Батони обращается к источнику классицизма XVII в., к творчеству Доменикино. Он не стремится заново провозгласить классицизм, подходя к реформе современного ему вкуса через техническое совершенство, а не через историю. Безразличный к историческому содержанию, он руководствуется только одним идеалом — прекрасной живописью, которая не отождествляется для него с моделью; художник стремится шаг за шагом достичь совершенства в критическом поиске, в живописной культуре своего

времени. Для него не имеет значения то, что изображено на картине, важна только сама картина. Она должна захватить зрителя сама по себе, утверждаясь, по существу, так же, как и архитектура, благодаря своей внутренней логике. Живопись должна иметь и свою конструктивную основу. Ее структура не зависит от абстрактных законов, а подчиняется соотношению факторов, позволяющих рисунку определять форму, свету — распространяться и моделировать объем, цвету — быть одновременно глубоким и сияющим. К этому он добавляет то, что составляет культурное наследие: критически отбирая и исправляя в процессе работы опыт великих мастеров, он учится смягчать впечатление, когда оно нарушает гармонию, приглушать свет, когда он сжигает цвет, обуздывать цвет, когда он разрушает рисунок, и моделировать объем, когда контур сковывает цвет. Цель композиции — достичь равновесия с минимальными потерями, что приводит к отбору тем и приемов их интерпретации. Хороший художник, владея своим искусством, должен уметь трактовать религиозный, исторический или мифологический сюжет, писать портреты и пейзажи, подобно тому как хороший архитектор должен создавать совершенную архитектуру, вне зависимости от того, строит ли он церковь, виллу или дворец. Наконец, искусство выполняет социальную и воспитательную функции именно потому, что оно искусство. Батони особенно удаются портреты, потому что в них социальная функция искусства сливается с эстетической. Наконец, в середине века Батони считает искусство контролируемой деятельностью, подчиненной рассудку; создает науку о живописи и рассматривает живопись как науку.

Его идеи разделяют приехавшие в Рим немецкий художник, большой друг Винкельмана, Антон Рафаэль Менгс и английский художник, воспитанный на эмпиризме и критицизме просветительства, Джошуа Рейнольдс. Менгс, восприняв метод классификации греческого искусства у Винкельмана, кристаллизирует в концепцию то, что было основой критики-живописи Батони: Рафаэль означал рисунок и выразительность, Корреджо — грацию и светотень, Тициан — колорит, способствуя, таким образом, закреплению критицизма Батони в классицистической форме. Рейнольдс, который как художник зависел от Батони, излагал и анализировал соотношение критики и живописи, оставляя живопись в системе культуры Просвещения. Он открывает новые пути в развитии английского искусства и художественной культуры нового времени. Его искусство проясняет, почему Батони был важным связующим звеном между итальянской и английской культурой. Как портретист он имел широкую клиентуру в Англии, ему принадлежит выработка типа парадного портрета на фоне пейзажа, в котором устанавливались отношения между личностью и природой, именно этот тип будет характерен для портретной живописи Просвещения.

Живопись Генуи и Ломбардии

Несмотря на то что только Венеция смогла создать большую художественную школу, по всей Северной Италии возникают явления, вызывающие острый интерес, за исключением разве что Пьемонта. В нем работали многие неаполитанские художники, такие, как Франческо де

Мура, венецианцы Чиньяроли и Крозато, француз Бомон, породившие лишь ремесленников-эпигонов.

В Генуе, где продолжала процветать традиция барочного декоративизма, достигнув совершенства в творчестве Грегорио де Феррари и Бартоломео Гвидобоно (1654—1709), неожиданно появляется странная фигура Алессандро Маньяско (1667—1749). Молодым человеком он поселился в Милане, уже переняв в Генуе лихорадочную и в определенном смысле антибарочную манеру Валерио Кастелло. Он оставался в Милане до 1735 года (за исключением короткого пребывания между 1703—1711 гг. во Флоренции), затем снова вернулся в Геную. В Милане его безусловно привлекает мрачная, скорее фанатичная, чем аскетическая манера Моранцоне, во Флоренции — «каприччи» и «колдовские» произведения Сальваторе Розы и язвительные офорты Калло, отмеченные мучительными внутренними переживаниями. Встреча в Милане с венецианским пейзажистом Марко Риччи оказалась очень важной для них обоих. Придерживаясь общепринятой классификации, живопись Маньяско можно определить как «жанровую», но такое определение было по тем временам немного оскорбительным, так как художники барочного «большого стиля» («maniera grande») смотрели пренебрежительно на жанровых живописцев. «Большому стилю» барокко не противопоставлялась «низкая манера» («maniera piccola») бытовых сцен, выписанных с фламандской тщательностью, но их дерзкий и «пренебрежительный» стиль победил барочную грандиозность пронзительной остротой, чувством муки и отчаяния, противоположных одинаково поверхностным натурализму и историзму официальной живописи. Его излюбленными темами были: цыгане, солдаты, разбойники в диких лесах или в суровых горных ущельях, кающиеся или сидящие в трапезной монахи, грандиозные мрачные развалины, морские бури, кораблекрушения среди скал. Он использует искаженные пропорции, вытянутые фигуры, наполовину поглощенные тенью, его колорит составляют коричневые и темно-синие краски, общая темная тональность с просветами холодного серебристого света, его мазок легкий и очень быстрый, в одно и то же время это и мазок, несущий цвет, и штрих рисунка. Возможно, что в Милане Маньяско имел возможность видеть некоторые работы Греко, так как очевидна его связь с испанскими религиозными течениями, исключающая, однако, какую-либо религиозную зависимость. Скорее это желание еще раз нанести удар по крайностям фанатизма и суеверия. Несомненно, что в его творчестве постоянно повторяются одни и те же персонажи, типы деревьев и скал. Иконографические элементы всегда одинаковы. В их бесконечных комбинациях фантазия художника опирается на определенные данные и материалы, которые, по-видимому, обладают властью привести в движение его воображение. В отличие от барочного воображения, его фантазия *не порождает* образы, а, наоборот, разделяет и разлагает их на составные части, чтобы со всей очевидностью показать только самое себя, собственный неистовый ритм. Разрушая сущность образов, движение захватывает все пространство картины — деревья, волны, небо. Однако его пространство — не призрачное, мрачное видение. Палитра Маньяско тяжелая, свет — тягучий, краски ложатся плотными мазками. Живописная манера не маскируется, наоборот, мазки не только средство изображения, но и вещественная

реальность, которая становится помощницей фантазии, сливается с движением и действием, кипя, потрескивая, извергая из себя раздражающий свет, который не разливается, а вспыхивает искрами по всему пространству. Именно тогда, когда в культуре утверждается связь между искусством и разумом, Маньяско связывает искусство с антиподом разума — с фантазией. Фантазия требует иных технических приемов, более того, она имеет тенденцию к их развитию. Поэтому живопись Маньяско рассматривалась современниками не как что-то негативное или как способ протеста, но как позитивный вклад в развитие выразительных возможностей живописи.

Джакомо Черути, работавший в те же самые годы в Ломбардии, был полной противоположностью Маньяско. В его искусстве нет никакой фантазии, а только голая реальность. Черути, о котором мы почти ничего не знаем, был не просто жанровым живописцем. Его лучшие картины посвящены бедному люду: крестьянам, прачкам, портнихам, бродячим торговцам, нищим (его так и называли — Питокетто, или маленький нищий). Он стремился быть объективным, но его объективность не была описательным или аналитическим партикуляризмом, который требует времени для восприятия и истолкования, его объективность — это то, что воспринимается сразу, с одного взгляда, не испорченного предрассудками. Откуда у художника именно такой социальный выбор? Почему он не мог объективно портретировать князей и светских дам? Потому что социальный выбор уже был предопределен самой живописью. Ведь существует класс, который последовательно разрабатывает и формирует свой образ, и есть другой социальный слой, облик которого естественен и искренен. В этом заключается «просветительская» интуиция Черути. «Пауперизм» Черути не был изолированным явлением. Так в Риме работал Аморози, в Северной Италии подобное направление встречалось довольно часто и было единым. Многократно печатаемые гравюры Аннибале Карраччи из серии «Болонские искусства» оказали большое влияние на еще более распространенные «Ремесла» Джузеппе Марии Мителли (1634—1718). В них легко угадывалось знакомство с жанровой голландской живописью (в случае с Черути это мог быть М. Свертс). Нельзя исключить и некоторого «утяжеления» морально-религиозного смысла. В тяжелые времена неудобно было напоминать бедным, что Христос был одним из них и что он родился в семье тружеников (Иосиф — плотник, Мария — швея). В любом случае важно, что когда хотят противопоставить жизненную реальность фантазии или воображению, то обращаются прежде всего к социальной действительности, а не к природе. Важно передать эту реальность, сохранив традиционные методы образного выражения: перспективу, правила композиции, световые эффекты. Черути выбирает в основном простые фронтальные композиции, яркий свет выявляет все — без претензий раскрыть и истолковать суть изображенного.

Определенный социальный интерес, возможно благодаря традициям Морони, проявляется в портретах Витторе Гисланди, прозванного Фра Гальгарио (1655—1743). Он учился в Венеции у Себастьяно Бомбелли. Портреты Гисланди обладают богатством палитры, их краски сияющи, а мазки уверенные и широкие. Он пишет богатых горожан и мелких аристократов Бергамо. Несмотря на позы и наряды (а может

быть, именно поэтому), портреты Гисланди не праздничны, они не дают глубокой интерпретации модели, а показывают личность такой, какой она предстает в своей социальной среде. Этому способствует его быстрая техника, не придающая жесткости образу, а, наоборот, оживляющая изображение. Портретная живопись Гисланди соотносится с изысканной и льстивой живописью Батони, как правдивое буржуазное искусство Хогарта — с аристократическим и официальным искусством Рейнольдса.

Болонская живопись. Д. М. Креспи

Академическая традиция, сложившаяся под влиянием Карраччи, сохраняет в Болонье высокий уровень художественного мастерства. В начале XVIII в. ее самыми значительными представителями были Карло Чиньяни (1628—1719), Маркантонио Франческини (1648—1729), Джозефо даль Соле (1654—1719) и Донато Крети (1671—1749). Последний стал главой пуристского направления, которое призывало к религиозной суровости и формальной сдержанности Доменикино.

На втором плане, как дополнение главным образом декоративной живописи, была школа так называемых квадратуристов, живописцев архитектурных перспектив. Беря начало в маньеристической декоративности Тибальди, эта школа получила развитие в творчестве Джироламо Дентоне (1575—1632) и в XVII в. у таких художников, как Анджело Микеле Колонна (1600—1687), Агостино Мителли (1609—1660) и братья Хаффнер. В XVIII в. она разделилась, с одной стороны, на театральную живопись Фердинандо Биббиены (1657—1743) и его семьи, а с другой — на перспективную живопись Витторио Марии Бигари (1692—1776). Квадратуризм, сыгравший важную роль в декоративной живописи XVIII в. (включая Тьеполо), способствовал освобождению живописи от проблемы перспективы как принципа пространственного построения, своей особой техникой он дополнял живопись. Перспективы Бигари не создают глубокого иллюзорного пространства, а только воображаемое, они скорее занавеси, чем сцена. Намного грандиознее маленьких стаффажных фигурок, архитектурные перспективы, написанные в светлых и холодных тонах, не претендуют на обозначение глубины. Они похожи на прозрачные занавеси, за которыми угадывается как мираж фантастическая архитектура.

Из этой среды серьезных профессионалов выбивается (но не полностью) большой художник Джузеппе Мария Креспи (1665—1747). Его художественная культура имеет глубокие и крепкие корни во всей живописи Эмилии XVII в. Он возрождает наиболее ценное у Лодовико, Рени, Гверчино, двигается вперед по следам Антонио Буррини (1656—1727), усваивает живописную эмоциональность, чувственный мазок Фетти и Маццони. Креспи переоценивает и как бы отфильтровывает столетнюю историю живописи со всеми ее скрытыми достоинствами и истинно религиозными мотивами. Но делает это с иной тонкостью и изяществом, чем Батони в Риме, не преследуя формалистических целей, а движимый высоким нравственным чувством. Это был другой способ критически осмысливать действительность, но все равно он был критическим. Сын Креспи, Луиджи, писал, что отец имел привычку «изучать различные манеры живописи, на некоторых внимательно задерживаться и впитывать

ту, которая ему наиболее подходила, как бы преображаясь в того, кого он копировал». Креспи ищет духовную близость, иногда религиозный отклик и психологическое сродство, особую интуицию в передаче чувств. С каждым новым опытом он как бы стремится их возродить. Движимый религиозными интересами, он ищет возможность вернуть к жизни опыт прошлого, с тем, чтобы ввести его в реальность мира, в жизнь современного ему общества. С молодых лет занимаясь декоративной живописью (которую он скоро бросил), Креспи написал в Болонье фрески на мифологическую тему в Палаццо Пеполи (1691—1692). Кажется, что он задается вопросом, как античные аллегории, перспективная ведута и обычный набор путти, поддерживающих гирлянды, могут существовать рядом с двигающимися, словно живые, фигурами, на одежды и тела которых падает и отражается как бы настоящий дневной свет.

Нельзя, конечно, отрицать того, что сюжет его картины «Праздник в Поджо-а-Кайано» (1709) имеет отношение к живописи «бамбоччанти». Однако вместо любопытства к народному характеру мы видим серьезный интерес к реальной жизни народа. Креспи нравится превращать факты хроники в историю, от хроники возвращаться к факту прожитой жизни. Каким образом он достигает этого? Креспи исключает какую-либо заданность пространства и композиции, следует за непритязательным пейзажем с несколькими чахлыми деревьями, деревянными домишками, оживленным низким и как бы ползущим светом. Как в русло, направляет он в это пространство поток людей и животных: крестьян, торговцев и шарлатанов, коров, овец и ослов. Свет, который освещает все, проходит прихотливый путь, выявляя каждую деталь по-разному, с рефлексами, скользя и внезапно останавливаясь, словно живой и заинтересованный взгляд, который переходит с предмета на предмет, следуя движению мысли, старающейся расшифровать суть увиденного. И в этом заключено новое: живопись, вместо того чтобы поучать, сама стремится понять, картина передает опыт обыденной жизни. Художник не гений и не учитель, он человек, живущий обыкновенной жизнью в определенном месте и времени, но живет он там с кистью и красками в руках. Кистью и красками он передает не только то, что видит, но и движение души, ее порыв, трепет и содрогание, то есть ничего особенного, а только то, что определяет каждодневный ритм жизни.

Дух обыденной жизни глубоко и смиренно религиозен. В серии «Семь таинств» (ок. 1712) Креспи не боится изобразить религиозные понятия без аллегорических переложений, экстатических состояний и ангелов. Он показывает их не в моменты чудесных вмешательств высших сил, а в обыденности городской жизни, жизни квартала или прихода, в той среде, в которой церковь выполняет свою социальную миссию. Его необыкновенный люминизм и горячая вдохновенность мазка передают не только небесное или естественное освещение или живость описания, они словно исходят из глубины потрясенной души; его краски на холсте, его свет и тени сродни тихой смиренной молитве, беззвучно произносимой одними губами.

Интимность живописной манеры Креспи, связь с художественной и религиозной традицией Болоньи ограничивают его влияние на

культуру Просвещения, только Пьяццетта понял новизну искусства Креспи, основанную не на научном рационализме, а на том, что Паскаль называл «esprit de finesse» *. Насколько своевременны были критические

---

* Чутким разумом *(франц.)*.

размышления Креспи, видно из сравнения его с творчеством мантуанца Джузеппе Баццани (1690—1769), которое было основано на близких религиозных побуждениях, но, вместо того чтобы углубить область чувства, художник обратился к чрезвычайно легкой, текучей, почти растворенной из-за вибрации света живописи, как бы пронизанной слезами, томностью и обмороками. Эта живопись не современна, как у Креспи, а только одета по последней моде, оставаясь глубоко консервативной, и все лишь для того, чтобы понравиться и — благодаря Ф. А. Маульперчу — быть хорошо принятой при венском дворе.

Венецианская живопись

Венеция еще больше, чем Неаполь, сохраняет художественное наследие поразительного мастерства Луки Джордано. Солимена и Франческо де Мура приспосабливают и используют его традицию, Себастьяно Риччи (1657—1734) пропагандирует ее и расширяет в сторону большей утонченности, сначала в школе Себастьяно Маццони, а затем в ученой среде Болоньи. Овладев чрезвычайно легким, подвижным мазком, он закрепил традицию Джордано. Изучая Веронезе, он обогатил ее новыми возможностями, используя высокие регистры палитры, и добавил к этому зарубежный опыт, приобретенный им во время работы в Вене и Лондоне. Он был первым в отряде «виртуозов», исполнителей самого высокого уровня, разъезжающих по Европе: Джованни Антонио Пеллегрини (1675—1741), Якопо Амигони (1682—1752), Джованни Баттиста Питони (1687—1767), Антонио Балестра (1666—1740). Последний находился под влиянием римского живописца Маратты, и поэтому его колорит был более спокойным. Менее совершенным, но бесконечно изысканным исполнителем, обладающим скорее стилем солиста, чем дирижера оркестра, был Джованни Антонио Гварди (1699—1760), творчество которого пересекается с творчеством его брата Франческо, последнего великого венецианского пейзажиста. Среди живописцев такого уровня была необходима специализация, но различие между ними было скорее в сюжетах, чем в жанрах. Марко Риччи (1676—1730), работавший вместе со своим дядей Себастьяном, специализировался по созданию «воображаемых» ведут. Лучшим в своем стиле он был обязан знакомству с Маньяско, после которого его пейзажи стали более интенсивными по свету и как бы одухотворены неистовым вдохновением. Микеле Мариески (1710—1744) пишет, напротив, чаще всего подлинные, а не фантастические пейзажи. Тосканец Франческо Цукарелли (1702—1778), работавший с 1730 г. в Венеции, а затем в Лондоне, пропагандирует свой тип идиллического пейзажа. Из портретистов достаточно вспомнить Алессандро Лонги (1733—1813), знаменитого живописца дожей и высших сановников республики, и Розальбу Каррьера (1675—1757), изысканную светскую художницу, работавшую в технике пастели, пышной, как цветная пудра.

В Венеции очень ценилась художественная специализация. Так, Тьеполо был великим декоратором, Каналетто и Гварди — пейзажистами, Пьетро Лонги писал жанровые картины, Розальба Каррьера и Алессандро Лонги были портретистами, хотя «жанровая» живопись повсюду ставилась рангом ниже.

«Противоположностью Себастьяно Риччи, художником равного или даже большего таланта, был Джованни Баттиста Пьяццетта (1683—1754), чье формирование и художественная сущность, чьи идеи были иными, чем у его коллеги. Он не любил путешествий, скорее имел привычки домоседа, был не блестящим виртуозом, а медлительным и спокойным тружеником. В его произведениях нет никакой внешней декоративности, а есть необыкновенная глубина и интенсивность экспрессии. У него нет легкой и вибрирующей цветовой палитры, он возвращается к светотени и пластической форме. В последние годы у него не появилось новых завоеваний, а был только медленный закат творческих сил» (Виттковер).

Знаменательно начало его карьеры. Около 1703 г. он едет в Болонью, где изучает прежде всего Креспи, а в 1711-м снова возвращается в Венецию. Его картина «Святой Иаков, идущий на казнь» (1717) явилась для Венеции произведением революционного значения, прежде всего благодаря простоте композиции, концентрации движения и экспрессии в редком противопоставлении темных и очень светлых пятен. Затем, спустя почти десять лет, в плафоне «Святой Доминик во славе» в церкви Санти-Джованни-э-Паоло, Пьяццетта опирается на фрески Креспи в Палаццо Пеполи: та же крепкая постановка фигур, изображенных с низкой точки зрения, та же свобода в размещении отдельных групп, экспрессивные прорывы белого и черного. Что хотел сказать Пьяццетта своей лаконичной живописью, приводящей в восторг молодых художников, начиная с Тьеполо? Он не предлагал новой формы для нового содержания, а упрощал, как бы обнажал те элементы, из которых состояла его живопись: композиционную структуру, пятна тени и света, цветовую палитру. Проблема, которую он ставит перед живописью, если разобраться, та же, что и у Лодоли в архитектуре,— проблема структуры. Живопись — это своего рода цветовая конструкция, как архитектура — конструкция из камня. Все, что создает эту структуру, составляет основу формы, остальное лишь пустой орнамент. Обязательны и экспрессивные усиления, их не может не быть, так как взгляд выявляет самое существенное. У Пьяццетты нет, как у Креспи, сильно выраженной религиозности, поэтому если утилитарность входит в структурную функциональность архитектуры, то и «тема» входит в структурную функциональность живописи. В самом деле, Пьяццетта подходит с одинаковой серьезностью как к религиозным, так и к светским темам.

В алтаре «Видение Марии святому Филиппо Нери» (1727) видно, что́ имеет в виду Пьяццетта под живописной структурой. В отличие от множества фигур и композиционной разбросанности Риччи и Пеллегрини, он сокращает число главных героев, сжимает пространство точно расположенными живописными пятнами, строит композиции по диагонали. Отсутствие перспективной глубины как бы выталкивает свет вперед, он словно захватывает зрителя ослепительным блеском.

Много позднее, благодаря близости со своим великим учеником

Тьеполо, Пьяццетта изменяет колористическую гамму, делает ее более подвижной и сложной, дифференцируя качество цветовых пятен и усиливая внутреннюю игру рефлексов. Так, в «Экстазе святого Франциска» (1732) распространение цветовых рефлексов идет по диагоналям, расходящимся от центра. Даже если (как в более поздних работах) он располагает рядом пятна очень светлых тонов, соотносящихся по цветовой насыщенности и наполненности светом, то это аналогично соотношению максимально светлого и максимально темного цвета, как в архитектуре тектоническое соотношение между несущими и несомыми элементами должно быть ясно выражено, даже когда речь идет о самых незначительных величинах.

Искусство венецианского пейзажа-ведуты

Искусство венецианского пейзажа-ведуты значительно превосходит границы жанра и включается в ткань просветительской культуры, обращенной к прояснению сути и закономерности мышления. Все, что мы знаем о реальном мире, мы знаем благодаря *представлениям*, которые возникают в сознании, и мы никогда не узнаем, идентичны они реальности или нет (это даже и не проблема, так как каждый последующий опыт познания реальности будет всегда *нашим* представлением). Мы всегда хотим, чтобы эти представления были ясными и позитивными, способными создать не только сугубо индивидуальный опыт, но и основу для общего опыта всего человечества. Сознание рождает представления или образы как в *присутствии*, так и в *отсутствие* объекта: в памяти, представлении, правдоподобном воображении или в фантазии. Разным представлениям соответствуют разные образы. Изобразительное искусство барокко смешало и перепутало их в едином потоке. Для того чтобы контролировать воображение разумом, необходимо отделить результаты деятельности «активного разума», заинтересованного в познании реальности, полного желания приблизиться к ней и познать ее, от праздной деятельности ума, стремящегося отгородиться от реальности и отдалиться от нее. Первый род деятельности требует мастерства, контролируемого разумом, второй выражается с помощью мастерства, не ограниченного ничем. Искусство ведуты, как «экспериментальная» живопись, противостоит, таким образом, даже с точки зрения мастерства, декоративной живописи, достигающей чисто внешнего эффекта.

В этих поисках преуспела пейзажная живопись; уже в XVII в. она разделилась на идеальный и реалистический пейзаж. К первому виду относился пейзаж итальянского и французского классицизма, ко второму — пейзаж голландского эмпиризма. Вначале пейзажная живопись Венеции включала пейзажную ведуту, основанную на фантазии, и реалистическую ведуту. Первый вид был связан с высокими жанрами живописи и воспринимался (даже когда это был чистый пейзаж) как фон или сцена для человеческих поступков, исторических и мифологических событий, изображенных здесь же или подразумеваемых. Реалистическая ведута оставляет в стороне деятельность человека, даже когда в ней и изображены бегло написанные фигуры, которые являются лишь частью художественного пространства, наравне с крышами домов или тумбами на улицах.

Подлинный, документальный пейзаж-ведута получил развитие у Луки Карлевариса (1663—1729), сына математика, влюбленного в эту науку, автора множества пейзажных ведут Венеции. В Риме и в Венеции он встречался с Каспаром ван Виттелем. В своих живописных и гравированных ведутах он остается верен сценографическому принципу, избегает сильных эффектов и использует перспективу как средство координации зрительного впечатления, а не для построения пространственной иллюзии. Он объединяет перспективную и оптическую ведуты, смягчает их соотношение при помощи сгущения прозрачных красок, которые передают плотность атмосферы.

109 Каналетто (1697—1768) критически воспринимает проблему пейзажа, что делает его самым блестящим представителем европейской культуры Просвещения. Будучи сыном театрального живописца, он пошел по пути отца, но, приехав в 1719 г. в Рим, «весь отдался рисованию городских пейзажей с натуры». Первые венецианские ведуты Каналетто относятся к 1722—1723 гг., а в 1730 г. многие его работы уже были куплены представителями избранного английского общества. Вполне естественно, что художник, отражавший дух Просвещения, был сразу же воспринят в стране, где культура Просвещения широко развивалась и распространялась без помех. В 1746 г. он уехал работать в Лондон и только спустя десять лет вернулся в Венецию.

В числе его юношеских работ есть несколько воображаемых пейзажных ведут, написанных широкими пастозными мазками, с обширными пятнами света и тени. Они появились из опыта барочного декоративизма и составили как бы основу живописи Каналетто, от которой, правда, он скоро отказался. В первых реалистических пейзажных ведутах все строго выверено: четкие прямые линии, маленькие мазки и прозрачные краски, чистые цвета без светотеневых смешений. К радикальному пересмотру своей манеры его толкает рационалистическое направление, которое начиная с 1720 г. пыталось привести в равновесие чрезмерную пространственность архитектуры XVII в., что нашло свое теоретическое обоснование у Лодоли. Во всяком случае, это же направление побудило Пьяццетту к изменению своей манеры и к структурным поискам в области композиции. Каналетто не использует абстрактные модели, а стремится упорядочить визуальную культуру, которая, как и культура XVII в., кажется ему жизнестойкой, но слишком перегруженной и хаотичной. Он идет по другому пути, чем Карлеварис. Стремясь придать сценическому пространству картины рациональную правдивость, основанную на иллюзорности, он пользуется геометрическим инструментом перспективы. Сначала он сверяет свое впечатление с тем, что видит через «камеру обскуру» или «камеру света» (camera chiara). Такого рода камеры были известны давно, особенно в театральной декорации, с которой Каналетто был знаком. Ею пользовались для того, чтобы удалить все лишнее, очистить образ от фальши, к которой привыкли глаза и разум в бесконечных ухищрениях барочной перспективы, которая часто служила не для того, чтобы выявить идею, а чтобы затуманить ее. Перспективе как искусству обмана противопоставляется перспектива как метод и мастерство, с помощью которого проверяют визуальные данные.

В первых ведутах перспектива используется и как способ разделения на светлые и темные планы, постепенно свет и тень

перестают играть самостоятельную роль и становятся компонентами цвета, причем краски, нанесенные на холст точным и спокойным мазком, как бы заключают в себе каплю света. Каналетто приходит, таким образом, к строго перспективной и необыкновенно колористической конструкции. Он понимает, что глаз воспринимает отдельные красочные пятна, а перспектива организует это восприятие, поэтому она является и структурой цветового решения. Так ставится с ног на голову не только функция, но и результат перспективы. Это прекрасно объяснил Бранди, который писал, что «перспектива Каналетто создает изображение, которое не отдаляется, а, наоборот, приближается. Точка горизонта не удаляет архитектуру и пейзаж, чтобы они исчезли в неясной дали, а заставляет их выступить из глубины по направлению к зрителю».

Вот почему у него больше, чем в барочной картине, света и цвета. Причем свет не поглощается цветом, а как бы выталкивается наружу и остается во множестве мелких мазков краски, которые покрывают полотно, подтверждая отзыв Бранди о Вермере (хотя мы не знаем, имел ли он возможность непосредственно видеть его произведения). Отзыв, естественно, касался прежде всего английских ведут, которые рассматривались одно время как венецианские, так как отражали результат поисков Каналетто. Большие расстояния читаются сейчас без необходимости рабского использования перспективы для передачи световой вибрации. Ведута кажется продолжением реального пространства, в котором находится зритель, плоскость картины воспринимается как фильтрующая ширма, за которой пространство состоит не из предметов, а из ценностных отношений частей картины. Это не воображаемое пространство, а пространство, увиденное глазами рассудка.

Основная проблема Каналетто получила у Беллотто и Гварди два противоположных толкования, не имеющих к нему непосредственного отношения и преградивших путь развитию его идей. Бернардо Беллотто (1720—1780), племянник и ученик Каналетто, сразу же выделяется своим «уверенным мазком» и вниманием прежде всего «к подлинности света, крепости постройки» (Пиньятти). Он не удовлетворяется ясным и отчетливым восприятием, а стремится уточнить каждую точку изображения, которой соответствует реальность, переданная посредством вариации толщины красочного слоя. Он использует дополнительное освещение, как если бы цвет не имел, не заключал в себе света. Его тяжелый свет не пронизывает предметы, а плотно, как вещество на вещество, ложится на них, тень у него тоже тяжелая и почти черная. Благодаря своей почти физической определенности ведуты Беллотто много больше, чем у Каналетто, обладают способностью документально точно передавать характер местности, будь то город или деревня. Эта черта наиболее ценилась в его творчестве, именно она послужила причиной его успеха при дворах Турина, Дрездена, Вены и Варшавы. Беллотто был более чем пейзажистом, он был в некотором смысле «портретистом» европейских городов.

Современные критики оценивали пейзажи Франческо Гварди (1712—1793) как отступление назад по отношению к творчеству Каналетто, давая тем самым понять, что Гварди *вернулся* к тому изысканному художественному мастерству, которое превзошел научный метод Каналетто. Гварди был виртуозом, как те музыканты XVIII в., которые от

простого исполнения переходят к интерпретации, от интерпретации к вариациям, от вариаций к импровизации, и лишь иногда к истинному творчеству. Два факта влияли на все его творчество. Он начал свою творческую деятельность как жанровый художник вместе с таким виртуозным живописцем, каким был его брат Джованни Антонио, а затем был близок к Тьеполо, своему шурину. В фигуративной живописи (в работах, несомненно ему принадлежащих) он демонстрирует необыкновенную живость и точность мазка, более легкого, чем у Маньяско или у Марко Риччи, заботится о том, чтобы развить цвет, не давая ему заглохнуть, дробя на мириады радужных и блестящих осколков. Пейзажи он начал писать около 1750 г., когда Каналетто был в Лондоне: вначале «фантазии» ("capricci") на манер Марко Риччи, затем виды Венеции, иногда широкие и открытые, с дальним горизонтом, иногда камерные, когда, приглядываясь к «живописной» местности, он выписывает арку двора, мост, старый дом в лагуне. Он охотно оживляет их толпами возбужденных людей, изображая праздники, церемонии, регаты. Ему нравится находить какую-то эмоциональную доминанту, с тем чтобы внезапно распространить ее по всей картине. Здесь художник может блеснуть легкостью своей техники, здесь он ближе всего к живописи Тьеполо. Из одного цветового нюанса он способен вывести всю гамму густых, насыщенных тонов, которые сливаются в единое сияние, часто смягченное тончайшими оттенками перламутра и пронизанное вибрацией и трепетом. Гварди никогда не отрывается от своей основной темы, изображая Венецию даже тогда, когда его ведута по характеру относится к "capricciosa", или фантазии: достаточно того особенного освещения, которое делает картину своеобразным вариантом венецианского пейзажа. В Венеции его интересует и то, что происходит внутри зданий: эффектные приемы и банкеты во дворцах, религиозные обряды в Сан-Марко, встречи в театре. Гварди никогда не удаляется от своего города. Эмоции, которые пробуждают игра света на старой стене или отблеск неба на воде, не являются для него только зрительным впечатлением, они рождают воспоминания, а вместе с ними и чувство пережитого. Поэтому он так любит развалины, покрытые вьющимися растениями и мхом; про него можно сказать, что он художник современных ему руин. Для него, таким образом, существует не просто точный и достоверный пейзаж ("veduta esatta"), а пейзаж как личный опыт, связанный с определенным местом, временем и состоянием души. Здесь мы видим прелюдию романтического пейзажа.

112 Творчество Джованни Баттисты Тьеполо (1696—1770) заканчивает историю великой венецианской и, строго говоря, всей итальянской живописи. Живопись Тьеполо вспыхнула и погасла как блестящее, но мимолетное явление. Она найдет продолжение лишь в работах двух его сыновей, Джан Доменико и Лоренцо. Последний был малозначительным живописцем, первый односторонним интерпретатором отцовского искусства (как Беллотто после Каналетто). Сам Тьеполо после многих триумфов с горечью узнает, что при мадридском дворе ему предпочли такого слабого художника, как Менгс, выразителя новых идей, принадлежавших по большей части другим, например Винкельману. Как видим, это был лишь эпизод в широком и глубоком кризисе, очень скоро сделавшем старым и неинтересным искусство, которое, как и искусство

Тьеполо, казалось когда-то не только современным, но и предвестием будущего. Было бы неправильно считать Тьеполо последним барочным живописцем, который тщетно пытался создать новое искусство, пользуясь старыми идеями. Скорее всего, он проложил дорогу новому искусству, вобрав в себя историческую сущность великой итальянской традиции. Искусство, пришедшее за ним, исходило уже из других, не итальянских предпосылок.

В период формирования Тьеполо как художника у него возникает острокритическое отношение к венецианской художественной ситуации. В его жизни наступил долгий период, в котором его искусство развивается как бы само по себе, изолируясь тем больше, чем выше оно ценится. Очень скоро бросив обучение у Грегорио Ладзарини, художника вполне мастеровитого, но посредственного, Тьеполо следует за нововведениями Пьяццетты и Федерико Бенковича, вернувшихся из Болоньи с новыми идеями Креспи. Между 1715 и 1716 годами он создает свои первые работы (картины из церкви Оспедалетто), которые строятся на основе принципов Пьяццетты: композиция сжата по диагонали, резкие контрасты светотени, ограниченное число действующих лиц. В первых фресковых декоративных циклах (Палаццо Санди, церковь дельи Скальци) он переосмысливает творчество Себастьяно Риччи и его манеру «большого стиля» (“maniera grande”), вновь расширяет пространство, обогащает композицию фигурами, высветляет палитру. Во фресках в Удине (1726—1730), Милане и Бергамо (1731—1732 и 1732—1733) он обращается к определенному историческому источнику—творчеству Паоло Веронезе. Затем Тьеполо создает много значительных работ для разных городов и вилл в Венето, опять возвращается в Милан. С 1750 по 1753 г. он работает вне Италии, в Вюрцбурге, где создает свой шедевр—роспись *резиденции* князя-епископа. В 1762 г. уехал в Мадрид, где и умер спустя восемь лет.

Несмотря на то что искусство Тьеполо кажется таким уверенным, в нем много проблем и противоречий. Разные этапы его формирования (Пьяццетта, Риччи, Веронезе) свидетельствуют о способности художника критически воспринимать различные традиции. Не случайно Альгаротти назвал его «великим знатоком стилей». Характерно его отношение, например, к Веронезе, творчество которого было источником его поисков. Он осваивает и приспосабливает к своим целям многие формальные достижения живописи Веронезе, но вовсе не считает, что тем самым он возвращается к XVI в., повторяет историческое содержание его искусства. Просто-напросто Тьеполо понял (и был прав), что живопись Веронезе *технически* более прогрессивная, чем идущее за ним итальянское искусство, и он пришел для того, чтобы «овладеть» таким совершенным колоритом, какого уже не будет достигнуто, создать такие необъятные пространства, которые не имели бы себе равных. Если не считать мазка, основного достижения мастерства XVII в., формальная проблема, по существу, осталась той же, что и у Веронезе. То было истинное мастерство, обладавшее богатым опытом и основанное на тонком расчете количества света, тесно связанного с цветовыми оттенками: это похоже на музыку, на науку контрапункта и гармонии. Художественное совершенство великих мастеров живописи, их искусство составляет интеллектуальную основу техники живописи, потому что мазок

позволяет дробить тона, извлекая из них живую динамику рефлексов, благодаря чему возникает возможность достичь более высоких оттенков и нюансов цвета, чем у Веронезе.

В круг поисков совершенной техники входит и проблема пространства. Со времени первых декоративных работ Тьеполо к нему присоединяется способный квадратурист Джироламо Менгоцци-Колонна (1688—1772), всегда работавший вместе с ним. Прекрасный знаток перспективы, он готовит для Тьеполо более обширные, глубокие пространства, чем то предписывает теория перспективы, доведенная до совершенства. Тьеполо развивает пространство до предельных границ, затем как бы берет разбег и мчится дальше, уходя далеко вперед, используя только цветовые и светотеневые соотношения. Результатом будет тождество бесконечности пространства с бесконечностью света. Знаменательно, что Тьеполо достигает этого, исходя из знания перспективы, а не из своих эмпирических впечатлений.

То же можно сказать и о движении. Историко-религиозные или мифологические композиции художника наполнены движущимися фигурами, но не с целью изобразить какую-то драму или событие, а для того, чтобы сделать подвижным цвет, «взбудоражить» его, разбить на множество мелких осколков, которые взаимодействуют между собой в игре столкновений и рефлексов. Усиливая движение цвета «по кругу», он получает общий эффект абсолютного и сияющего света, подобно тому как диски с солнечным спектром, вращаясь, дают белый цвет. То же самое можно сказать о сюжетах и темах: история, религия, мифология, аллегории трактованы патетически и с большим вниманием. Однако сразу бросается в глаза, что Тьеполо безразличен к религиозным сюжетам, рассматривает исторические события как бессмысленные рассуждения, смеется над мифологией и развлекается аллегориями. Естественно, что для безграничного пространства и динамичного движения нужны сюжеты, полные важных событий и героев, совершающих значительные поступки. Необходимо, чтобы драма была интересна не сама по себе, а только как повод. Действительно, Тьеполо придает своим композициям театральный драматический эффект, как бы говоря при этом: не принимайте это всерьез, это все театр, смотрите, какие краски, и не нужно думать о сюжете. С театром связана и проблематика барокко. Тьеполо обращается к театру, чтобы пойти дальше. Живопись для него больше чем театр, он хочет только «заниматься живописью», как музыкант хочет только «заниматься музыкой». Если живопись существует вне театра, вне реальности и вымысла, то она в другой реальности, заменяющей природную и историческую реальность. Однако это и не имитация. Тьеполо порывает с традицией рассматривать искусство как мимесис. Он не скрывает того, что его герои просто изображения, и ничего более. Он дает их прозрачными пятнами цвета, через которые можно увидеть поверхность полотна или стены, а поверх них он уверенно накладывает ярко освещенные плотные мазки краски, в которых заметны волокна кисти. В этом заключен и психологический фактор, который показывает, как Тьеполо заимствует, а затем отказывается от типично барочной проблемы, открытой в начале XVII в. Бернини. Нарастающее движение персонажей останавливается в тот самый момент, когда единство цветовых аккордов достигает максимальной световой насыщен-

ности у границ пространства. Фигуры, словно эфемерные создания, готовы мгновенно исчезнуть, но благодаря великолепию красок они притягивают взгляд зрителя. Восприятие, продолжаясь во времени, не дает покоя зрителю, наращивает свою интенсивность, и это нарастание — рассчитанный эффект, подготовленный художником. Чем больше становится световая насыщенность, тем быстрее падает интерес к сюжетной стороне произведения.

В росписи плафона парадной лестницы княжеского дворца в Вюрцбурге условия и продолжительность зрительного спектакля точно определены. Тот, кто поднимается по лестнице, видит, как постепенно за карнизом появляются фигуры, а на границе широкого свободного пространства неба возникает плотная «стена» персонажей, изображенных в движении. Когда движение останавливается, то оптическая иллюзорность фигур разоблачает их призрачность. Тьеполо предчувствовал ту абсурдную фиксацию изображенного движения, которую через несколько лет изучил Лессинг. Он преобразовал барочную психологическую иллюзию, которая притягивала зрителя к картине. Его фигуры не входят в живописную плоскость, а выступают вперед, при этом зритель не втягивается внутрь картинного пространства, а выталкивается из него. Он отталкивается даже психологически, потому что громко рассказанная в картине история несерьезна, а герои, которых художник собирает вместе, одетые в яркие костюмы и под фальшивыми именами королей и королев древности,— лишь ряженые шуты и комедианты. Несмотря на свой внешний вид, его народ не менее «подозрительный», чем демонические монахи и цыгане Маньяско. Об этом нас предупреждает сам автор, часто преувеличивая их значительность в фарсовой манере или расставляя тут и там некие знаки, которые служат указателями для прочтения сюжета в ироническом ключе.

Таким образом, можно выделить два главных движущих момента этоса Тьеполо: воодушевление и ирония. Неясное стихийное воодушевление обращено ко всему, что наполнено светом, цветом, красотой — это восторг, связанный с ощущением свободы, свободы в смысле освобождения от всех предрассудков, суеверий, запретов, цензуры. Ирония или юмор, смягчающие этот восторг, не дают ему превратиться в простодушие и глупость. На этом была основана этика Шефтсбери, ставшая более язвительной в критицизме Вольтера. Тьеполо не был знаком с ними, но в теоретических взглядах этих философов выражались идеальные представления того времени. Для того чтобы эти тенденции могли выжить и получить ясное выражение в живописи, Тьеполо благодаря своему скептицизму по отношению к истории и беспредельному доверию к мастерству должен был вместе с Каналетто включиться в новую культуру Просвещения, а не оставаться в культуре позднего барокко.

Почему, несмотря на то что Каналетто и Тьеполо были «современными» художниками, их творчество заглохло и было неправильно истолковано даже теми, кто провозгласил себя их прямыми наследниками? Потому что начиная с середины века формируются течения, развивающие сенсуализм Просвещения в сторону идеализма, ведущие от Локка к Канту, а неоклассические тенденции, которые противопоставлялись барокко, были в свою очередь прелюдией идеалистической фазы Просвещения.

Как Беллотто делает более приземленными ведуты Каналетто, так и Джан Доменико Тьеполо (1727—1804), правда, с меньшим талантом, утяжеляет и сужает диапазон искусства отца, у которого многие годы работал помощником. Он повторяет его иронические интонации в картинах венецианских нравов — в лучшем, что было им создано. В религиозных произведениях он трансформирует сияние живописи Тьеполо в прямое освещение, возможно заимствуя его из офортов Рембрандта.

Социальный, или, говоря точнее, буржуазный, аспект просветительской культуры отражается в Венеции в работах Пьетро Лонги (1702—1785), рядом с которым хочется назвать имена Гольдони и Гаспаро Гоцци. Он сложился как художник в кругу А. Балестры и начал свою карьеру как декоратор и как живописец алтарных картин. В Болонье Лонги встречался с Креспи. К 1740 г. относятся его первые картины со сценками городской жизни, иногда непосредственно почерпнутые из событий венецианской хроники, как заметки, которые писал Гоцци в «Газетта Венета». Не исключено, что благодаря знакомству с гравюрами Хогарта, которые получили распространение между 1730 и 1740 гг., он создает произведения на «современные моральные сюжеты», а под влиянием его «бесед» обращается к небольшим семейным портретам, писать которые Лонги был большой мастер.

Именно в творчестве Лонги жизненные факты были впервые увидены и отмечены «объективно», то есть без социальных предрассудков или морализующих сентенций. Социальная жизнь как таковая становится предметом живописи, и она предлагает не копировать или интерпретировать ее, а просто-напросто видеть «активным разумом», то есть остро и проницательно. Чтобы между художником и объектом его искусства возникла связь, нужно отбросить всякую условность и предрассудки, исходя из того, что живопись прославляет и делает исторически значимым тот или иной жизненный эпизод или персонаж. Между художником и объектом есть некая близость, которая препятствует отстраненному суждению и возбуждает интерес (а не милосердную любовь или гордое презрение) к ближнему. Именно этот интерес становится основой новой этики, согласно которой человек должен жить активно и быть равным среди равных. Создавая свои картины, Лонги как бы мимоходом, почти невольно, выделяет то, что его больше всего интересует: элегантное красное или голубое платье дамы, обстановку комнаты или, быть может, комнатную собачку. Подобные детали лишний раз доказывают, что из банального анекдота можно создать что-то значительное и что живописное пространство его картин — это пространство, в котором происходит какое-то событие, а не просто решение проблем перспективы, цвета и освещения.

При переходе от сенсуализма ведуты к идеализму неоклассицизма Джованни Баттисты Пиранези (1720—1778) сохраняет добровольную изоляцию. Родом из Мольяно, в области Венето, он с 1740 г. почти все время живет в Риме. По образованию он вышел из пейзажной школы Каналетто, но живописи предпочел гравюру. Он был архитектором, но построил только одну маленькую и великолепную церковь, Санта-Мария дель Приорато. В своих гравюрах он «портретирует» древние памятники, с восхитительной точностью запечатляя находки из раскопок Геркуланума. Он занимается теорией и полемизирует по вопросам архитектуры.

Античность стала объектом науки — археологии. Художнику остается только восхищаться античностью и оплакивать или воскрешать ее в памяти в гравюрах (живопись, цвет — слишком живая для этого реальность), полных печальной, почти погребальной по своим белым и черным краскам гармонии. Санта-Мария дель Приорато кажется сделанной из фрагментов и деталей античной архитектуры, странным образом составленных и произвольно соединенных, как вещи, из которых исчезли древний смысл и истинное предназначение. В этой церкви все как бы глубоко прорезано сильным резцом, можно сказать, «накатано», как в гравюре. Объяснение отношению к античности Пиранези можно найти в его сочинениях об архитектуре. Напрасно современные ему теоретики искали возможность восстановить функциональную ясность античных памятников и структурную чистоту греческого храма — это все только догадки, а реальная жизнь памятника навсегда ушла в прошлое. Античность осталась только в развалинах, в разрушенных фрагментах, капителях, сохранившихся фризах. Они нас волнуют именно потому, что являются знаками истории, которая прошла свой круг и исчезла: природа, обвивая их вьющимися растениями или разрушая с помощью воды и солнца, поглотила их и растворила в себе. Античные руины мы видим такими, какие они есть,— разрушенными, но оживленными светом. Следовательно, не только в теории, но и в *зрительном* ощущении и в воображении можно опять вернуть чувство античности. Пиранези не согласен с теоретиками, которые видят в античности только некую «идеальную» Грецию, в которой все было просто и рационально. Не из чувства национальной солидарности защищает художник Рим, а из глубокого чувства истории, почерпнутого из работ Джамбаттисты Вико, как доказал Кальвези. Как грандиозный фрагмент жизни, прожитой человечеством, история оживает вновь с помощью воображения, как, например, в «Темницах» (1745 и 1760—1761), или в мечтах, как в «Каприччи», или заставляя говорить руины, как и в «Римских древностях» (1761), или в противопоставлении ее современной жизни, как в видах Рима. В его работах сменяются документальность, воображение и анализ, ностальгия и вдохновение. Они создают драматическую альтернативу олимпийской теории античности Винкельмана и предвосхищают будущее, когда Давид увидит в античности пример нравственного подражания, а не только эстетический образец.

Скульптура XVIII века

Основные проблемы художественной культуры XVIII в. прослеживаются в основном в живописи и архитектуре. Скульптура остается скованной старой традицией или тяготеет к декоративности и изящной виртуозности мастерства.

В Риме в начале века классическая традиция, начатая А. Альгарди и Ф. Дюкенуа, продолжилась в работах Филиппо делла Валле (1697—1768) и в творчестве Камилло Рускони (1658—1728), автора памятника Григорию XIII в соборе святого Петра и статуй апостолов для интерьера переделанной Борромини базилики Сан-Джованни ин Латерано, в которых ощущается влияние Маратты. Традиции Бернини, но с более легковесной живописностью, возрождал Пьетро Браччи (1700—1773),

автор надгробия Собескому в соборе святого Петра и одной из статуй на мосту Сант-Анджело.

В Неаполе в Капелле Сансеверо Саммартино и Куэроло соперничают в бессодержательной виртуозности, создавая фигуры, закутанные в вуали, покрывала или завернутые в рыбачьи сети.

В Палермо, однако, живет блестящий скульптор сеттеченто Джакомо Серпотта (1656—1732), автор стукковых украшений в Оратории ди Санта-Дзита (1688—1718), в церкви Сан-Лоренцо (1699—1707), в Розарио (ок. 1715). Техника стукко легко поддается импровизации и создает мягкие, почти шелковистые эффекты света. Он часто использует стукко в горельефах, которые включаются им как отдельные сценки в орнаментальную композицию, отчего получаются очень живые сценические эффекты, а чистота народного духа соседствует с высочайшей изысканностью. Даже отдельные статуи — святые или аллегорические фигуры в современных костюмах — кажутся персонажами «маленького» театра, перенесенными на воображаемую сцену. Захваченный возможностями техники стукко, Серпотта рассматривает ее как процесс художественного вымысла не меньше, чем исполнения. Одним словом, он самый счастливый импровизатор в скульптуре сеттеченто.

В Венеции скульпторы не сидели без работы, так как архитектура нуждалась в деталях из мрамора, дающих сильные живописные эффекты. Для вилл требовалась более грубая садовая скульптура, чтобы светотень сохраняла свою ценность даже при ярком свете открытого пространства. Процветающее искусство создания резной мебели иногда привлекало известных скульпторов, таких, как Брустолон. Скульпторы Бонацца, Маркьори, Маринали работают на границе искусства и ремесла, деля свое время между увлечением и профессией. Одинока только фигура Джан Мария Морлетра (1699—1781), как бы соперничавшего с современной ему живописью не только в плане тематики, но и в плане художественного совершенства. Формальное совершенство, основанное на живости моделировки, превосходно удается ему в эскизах, но теряется в больших статуях.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
НЕОКЛАССИЦИЗМ

Неоклассицизм нельзя считать простым восстановлением классики, скорее всего это осознание невозможности возвращения классики как истории, это чувство меланхолии, восприятия настоящего как пустоты. Античность — это наука, археология, или это идеал, философия. Искусство выбирает философию, и поэтому античность может быть эстетикой, как у А. Кановы, или этикой, как у Ж. Л. Давида. Науке античность может дать немного — только археологию, воспринимающую искусство как историческое свидетельство, но не способную выработать идеал. Неоклассицизм не основан на историзме, поэтому он так широко распространился по всем странам Европы, вызвав повсеместный кризис национальных традиций. Отказ от просветительского антиисторизма, провозгласившего идею постоянного прогресса, показал абсурдность этой идеи, основанной на том, что прошлое всегда менее прогрессивно. Скептицизм присущ и историческому идеализму, основанному на мысли об историческом регрессе, непрерывности процесса упадка настоящего, то есть восходящего позитивизма и материализма эпохи индустриализма. Эта проблема имеет также и другой аспект. Путь от эмпиризма к идеализму — это и путь от признания бесконечных возможностей к утверждению необходимости, долга: проблема долга и категория императива возникают с появлением философии Канта. Как в этико-политическом плане признается *необходимость* свободы индивидуума, так и в эстетическом признается *необходимость* в искусстве. Как всегда, свобода содержит большую, а не меньшую дисциплину ума. Художник должен заниматься искусством и только искусством, он отказывается от мира экономики и буржуазного духа, так как техника уже осквернена индустрией. Художник более не связывает определенный художественный замысел с мастерством, сурово отказываясь от вымысла (так как пользуется образцами), он ассимилирует творческий процесс с философией, с чистым умозрением.

Двумя основными центрами неоклассицизма в Европе были Рим и Париж, а двумя самыми главными его представителями были А. Канова и Ж. Л. Давид. С Кановой в неоклассицизм пришел эстетический идеал в чистом виде, существующий вне истории. Давид придал настоящему — Революции и Империи — значение образца, равного Древнему Риму

времен республики. И в первом и во втором случае искусство выступает как результат возвышения истории, отказавшись от антиисторизма сеттеченто. В своей сущности европейский неоклассицизм проявляется как поэтика возвышенного в противовес поэтике «художественности», типичной для эмпиризма XVIII в. и рококо.

Градостроительство и архитектура неоклассицизма

Результат архитектурных теорий эпохи Просвещения, изложенных и повторенных во многих трактатах конца XVIII в., можно сжато определить следующим образом: размах градостроительства при полном отсутствии архитектурных шедевров. Возможно, наше суждение покажется поверхностным. Действительно, были архитекторы, которые не хотели создавать шедевры. Архитектура для них не была выражением и утверждением некой концепции мира, религиозных или политических идеалов. Ее задача — служить обществу. Этой задаче с необходимостью подчиняется строительство, декорум, типология. Так как жизнь общества меняется очень быстро, то необходимо соответствовать новым требованиям и новыми типами зданий, то есть строить не только церковь или дворец, а жилой дом среднего достатка, больницу, школу, музей, порт, рынок и так далее.

От здания-памятника приходят к зданию, выражающему определенную социальную функцию, единство таких функций создает городской организм, а его устройство — это координация этих функций. Так как социальная координация основана на принципах разумности, то градостроительные планы становятся более рациональными, то есть следуют четким прямоугольным или радиальным геометрическим схемам, которые состоят из широких и прямых улиц, больших квадратных или круглых в плане площадей. Идея взаимосвязи человеческого общества и природы выражается в городе во введении широких зон зелени, чаще всего парков возле дворцов или садов бывших монастырей, ставших государственными после революции.

Сведение архитектуры только до выполнения градостроительных задач влечет за собой упрощение и типизацию ее форм. Художником, одним из первых выступившим с решительным намерением упростить традиционные типы зданий, был ломбардец Джакомо Кваренги (1744—1817). В небольшой церкви Санта-Сколастика в Субиако он добивается блестящих пропорций, использует тип барочных продольных церквей, превращая традиционные боковые капеллы в подобие раковин, помещенных между пилястрами, коробовый свод способствует созданию яркого и ровного освещения в интерьере.

Линию Кваренги, уехавшего в Россию в 1779 г. (где были созданы его лучшие работы), продолжил венецианец Антонио Сельва (1751—1819), ученик палладианца Теманцы и большой друг Кановы. Предвосхищающие классицизм работы Палладио, которые Сельва изучил по изданным в XVIII в. таблицам, он очищает, геометризирует и упрощает. Слегка выступающие объемы здания четко прорисовываются на белых плоскостях стен, как в театре «Ла Фениче» в Венеции, который своим ясным прямоугольником фасада разбивает живописную ткань маленькой площади и окружающих ее улочек. Планы Сельвы всегда

отличаются функциональной и математической ясностью. Маленькая церковь Сан-Маурицио, фасад которой со световыми окнами оживляется только барельефами на фронтоне и стене, являет собой ясную красоту математической формулы.

Если для Сельвы общественным центром является театр, то для Джузеппе Яппелли (1783—1852) это кафе. Он размещает кафе «Педрокки» в центре Падуи и приспосабливает его план к задачам комфорта и удобства места дружеских встреч. Большое распространение при убранстве кафе получает декор помпейского стиля, соответствующий еще одной функциональной задаче подобных мест светских встреч — быть элегантным. Очевидно, что Яппелли по природе своего таланта был эклектиком: вернувшись из Англии в 1836 г., он переносит в Италию моду на неоготику и на сады английского стиля. Для него, как и для эклектиков второй половины века, классика — это такой же стиль, как всякий другой.

В Ломбардии можно выделить два периода: первый связан со временем правления Марии Терезии, второй — с наполеоновскими завоеваниями. Представителем первого периода был Джузеппе Пьермарини (1734—1808). Ученик Ванвителли, он, как и учитель, имел пристрастие к большим и гладким поверхностям стен с изящным расположением архитектурных деталей, модулирующих изысканные светотени, был увлечен техническими, практическими и градостроительными вопросами. В Милане он построил Палаццо Реале, театр «Ла Скала» (1778), благороднейшее Палаццо Бельджойозо, привел в порядок улицы, площади и сады. В Лоди Пьермарини построил больницу (1792), а в Монце — Виллу Реале. С ним был связан, испытывая также и французское влияние, Леопольдо Поллак (1751—1806), автор проекта Виллы Реале в Милане. Применение единой типологии и системы украшения зданий (даже на более низком уровне) было облегчено распространением таблиц типов зданий и древних орнаментов, изданных и составленных Джокондо Альбертолли (1742—1839).

Архитектура второго периода смогла придать Милану внушительность столицы Ломбардско-Венецианского королевства и была многим обязана теориям и проектам градостроительных реформ Джованни Антолини (1754—1842). Так, он подсказал перенесение городского центра с площади Дуомо, сжатой старыми кварталами узких улиц, в более открытую зону Кастелло Сфорцеско, который оставался отгороженным от центра огромной круглой площадью Форо Бонапарте. Проект Антолини, хотя он и не был выполнен, был развит Луиджи Каньолой (1762—1833), который также ориентировался в сторону этой важной в градостроительном отношении зоны. Как архитектор, Каньола основывался на подражании античности, а на практике обратился к имитации римских памятников на французский манер, что видно в Арке Мира (1807), повторяющей французские образцы. Пьермарини стремился сделать Милан «модным» городом, Каньола хотел как бы одеть его в мундир.

Во время правления Мюрата (1808—1815) в Неаполе по примеру Милана обрамляют площадь перед королевским дворцом широким полукругом колонн. В Турине работает Бонсиньоре, в Генуе — Барабино, и даже в маленьких городах официальное градостроительство Империи

отличается урбанистическими новациями, сохраняющими свою силу даже после реставрации старых правящих домов.

Совсем другой характер имеют в Риме постройки Джузеппе Валадье (1762—1839). Он лучший архитектор того времени, но он далек от каких-либо идеологических или социальных преобразований. С одинаковым профессиональным рвением он служит папе и Римской республике, а в этом политическом квиетизме он является как бы антиподом Винченцо Монти. Таков он и в плане искусства: превосходный чистый стилист, но без особых амбиций на создание бессмертных творений. Для него высший смысл творчества состоит в достижении отточенной формы и совершенного вкуса. Он объявил себя учеником Витрувия и Палладио и действительно обладал темпераментом исследователя. Однако прежде всего он архитектор-практик и большую часть своего времени тратит на добросовестные реставрационные работы, градостроительные преобразования, наблюдение за строительством. Он обладал слишком большим вкусом и чувством пропорции, чтобы не понимать, что Рим в своей основе — барочный город, поэтому он ограничивался в основном сокращением излишеств и ложной живописности. Когда он занимался приведением в порядок Пьяцца дель Пополо, то был озабочен не достижением грандиозных эффектов, а стремлением увязать с помощью лестничных маршей и красивых проспектов архитектурные и природные элементы (Пинчо). В многочисленных и своевременных вмешательствах в решения градостроительных проблем он тонко улавливал папский и буржуазный дух современного ему Рима. Его главным идеалом является спокойное и выверенное равновесие, без напыщенности и вульгарности. Это заметно в
111 его фасаде церкви Сан-Рокко (который, по всей видимости, и был его шедевром), где он превосходно сочетает, соединяя друг с другом, центральную, повышенную часть, со сдвоенными каннелюрованными колоннами и два более низких и широких боковых крыла.

Неоклассическая скульптура

Антонио Канова (1757—1822) — последний итальянский художник общеевропейского значения. Сын бедных родителей из окрестностей Венеции, он очень молодым был послан в Венецию изучать скульптуру. Его первые работы относятся к 1773 г., но только в 1779 г. он создал свою первую значительную скульптурную группу «Дедал и Икар». В том же году он едет в Рим изучать античное искусство. Между 1782 и 1787 гг. он создал надгробие Клименту XIV в церкви Санти-Апостоли, за которым
115 сразу же последовало надгробие Клименту XIII в соборе святого Петра. Тогда же он создает и множество статуй и рельефов, которые наилучшим образом отражали характер его интерпретации и способа прочтения античности, которые можно сравнить с поэтическими произведениями Ипполито Пиндемонте и В. Монти. В 1802 году его вызвал в Париж Наполеон, который хотел сделать его своим официальным скульптором. В работах Кановы того времени нет и тени «красноречия» и лести по отношению к императору. Канова руководствуется только одним идеалом, идеалом искусства, для кого бы он ни работал — для Наполеона, папы или императора Австрии. Европейская слава, которую он завоевал, позволила ему после падения Наполеона вести переговоры и добиться

возвращения произведений искусства, вывезенных из Италии французами. В Поссаньо, где он родился, он построил большую круглую в плане церковь, в которой сумел соединить в цилиндрическом объеме церкви и портике пронаоса два высочайших образца классической архитектуры — Пантеон и Парфенон.

Сегодняшние критики считают, продолжая традиции романтизма, искусство Кановы плохим и неудачным даже в рамках неоклассицизма. Они считают его холодным, заумным и вымученным скульптором. Однако Канова стремился к тому, чтобы долг преобладал над чувством. Сохранились его эскизы (bozzetti), в которых видна живописная непосредственность его таланта. А это значит, что Канова мог бы стать великолепным скульптором типа Джан Марии Морлетры, если бы он не был сбит с толку неоклассическими идеями Винкельмана и следованием этому эрудиту в области античности. Тут-то и коренится главная ошибка критики. Подражание античности было у Кановы вовсе не винкельмановского плана, и он не был сбит с толку неоклассическим вкусом, так как уже обладал сложившимся дарованием. Такой занятый и добросовестный художник, как Канова, естественно, вызывал споры своими произведениями, которые он выносил на суд только законченными, не показывая подготовительных стадий работы. Его эскизы представляют наибольший интерес и обладают более высоким качеством, поэтому их надо рассматривать во взаимосвязи, а не в противоречии с законченными произведениями. И если лепка bozzetti импульсивна, неровна, почти неистова в контрастах света и тени, а законченная скульптура превосходно отполирована, с тонко рассчитанной светотенью, то понятно, что художник не только в состоянии создать выразительную пластику bozzetti, но превзойти и преобразить пластические возможности эскиза в законченной скульптуре. Так как его bozzetti обладают огромной выразительной силой, то для него они и есть та видимая реальность, которую он хочет превзойти и преобразить, но не уничтожить. И если мы хотим понять его скульптуру, то должны восстановить весь творческий процесс. Возьмем, к примеру, надгробие Климента XIV, первое, что он выполнил после того, как изучал античную скульптуру в Риме и Неаполе. Легко заметить, что здесь, как потом и в надгробии Климента XIII Реццонико (1787—1792), Канова исходил из типа надгробного монумента Бернини, а не из типа античного мавзолея или классической стелы. Он не собирался свести к порядку и симметрии динамику Бернини, поэтому в его надгробии нет симметрии, а есть направленное движение от аллегорической фигуры Кротости, сидящей справа внизу, к стоящей фигуре Умеренности слева, от нее движение направлено вверх и в центр, к фигуре папы. Чтобы проследить за движением, намеченным художником, взгляд должен изменять свое направление — сначала подняться, затем свернуть и проникнуть в небольшую, но ясно выраженную глубину гробницы с чередующимися планами от постамента до фигур. Гробницу венчает фигура папы, опирающегося на спинку трона, с протянутой вперед благословляющей рукой, которая почти выходит за границы идеального пространства гробницы, чисто условно замыкающего пределы фигурной группы с помощью геометрической гармонии скрещивающихся линий диагоналей. Подняться, повернуть, углубиться — это «возвышающий» путь от жизни к смерти, которая уходит, отвернувшись от жизни,

вступает в иное измерение без времени и пространства, в то измерение, на которое в надгробии указывают открытая дверь (первое, что видишь) в основании монумента и жест папы, не столько благословляющий, сколько приветствующий. Символизм? Если бы это не звучало скандально, можно было бы сказать, что искусство не имеет символического значения, но у Кановы оно всегда есть. К подобному, точно рассчитанному мотиву надгробного памятника Канова будет возвращаться неоднократно. Этот мотив будет варьироваться в его надгробиях, часто занимая неглубокое пространство и почти сливаясь со стеной, но всегда отделенный словно незримой преградой или всего лишь чертой, за которой — смерть и могила. Вспомним, что отправной точкой для скульптора были надгробия Бернини, созданные специально для того, чтобы возбудить воображение зрителя и воздействовать на его чувства. Канова не столько приводит надгробия Бернини в равновесие, сколько сводит его типологию к самому существенному, не столько к волнующему, сколько к ясному и отчетливому. Так же и чувства, которые у Бернини вызывали бурный порыв и воображение, здесь возвышаются, очищаются в своей сущности и становятся чувствами осознанными или нравственными, созерцательными. Процесс формирования зрительного, эмоционального восприятия, связан с прояснением различия и уяснением сущности видимых явлений, он фиксирует четко разделенные свет и тени, замечает зримую пустоту проема двери, сфумато под саркофагом, легчайшую кисею полутени на сером мраморе основания, видит уплотненный свет на драпировке сидящей фигуры, слегка касающейся облегающего покрывала стоящей фигуры, неясный и рассеянный в складках одежды папы. С точки зрения чувственного восприятия эти три плана пространственного построения, так четко отделенные друг от друга, соответствуют, вопреки явной аллегоричности фигур, надежде, чувству вечности и печали, что означает прощание, призыв или возвращение.

Bozzetti — это путь, причем необходимый, к достижению зрительной концентрации и патетики. Конечно, они не имеют ничего общего с тем почти растворенным в свете и в воздухе, летящим моделированием поверхности, какое мы видим в творчестве Морлетры и венецианских скульпторов XVIII в. Наоборот, лепка bozzetti у Кановы глубоко контрастная, рваная, как бы состоящая из интенсивно освещенных маленьких выступающих плоскостей и глубоких, почти черных впадин. Такая лепка не растворяет поверхность, а как бы создает пластическую форму изнутри, как если бы изнутри, а не извне шел свет, при этом восприятие зависит не от изменения условий, а от силы, с которой форма воздействует на зрительное восприятие. Форма реальной вещи так мало его занимала, что он добивался более сильного светового эффекта, чем это было нужно, исходя из природы материала. То есть bozzetto создает не фигуру, погруженную в пространство, а как бы фрагмент видимого и затвердевшего пространства в совокупности пятен светлого и темного, таким, какое оно есть, включающим фигуру и составляющим с ней единое целое. Бесполезно стараться отделить фигуру от окружающего пространства, с которым она слита: в «восприятии» нет ничего постоянного, его условия изменчивы, как изменчиво соотношение структуры и образа, объекта и пространства. В целом это имеет много общего с теорией «радикального эмпиризма» Джорджа Беркли, одного из столпов

философии Просвещения, и если нельзя утверждать, что Канове была известна его теория — хотя в Риме он мог встречаться с теми, кто был с ней хорошо знаком, например с Фюссли,— то очевидно, что он всегда осознавал проблему единства изображения. Одно из постоянных и выдающихся качеств его произведений, даже в том случае, когда они были скованы ориентацией на античные образцы,— это точность дистан- 114
ции, которая так нравится зрителю, его восприятия фигуры и пространства как единого целого, как неизменной формы, основанной на его собственном и неизменном отношении к природной реальности. С любой точки зрения, при любом освещении ее *ценность,* а, следовательно, и значение всегда будут одними и теми же. Однако в радикальном эмпиризме скрыт и потенциальный идеализм, так как если все заключено в «восприятии» и нет ничего вне его, то идеал или божественное начало находятся в восприятии и неотделимы от него. Только в дальнейшем развитии восприятия и при его сублимации можно достигнуть идеала. Поэтому видимая ценность bozzetto переходит, сублимируясь, в совершенство законченной работы.

Это можно лучше понять, если мы сделаем шаг назад и затем опять вперед, обратившись к скульптурной группе «Дедал и Икар» 1779 г. и к надгробию эрцгерцогини Марии Кристины в Вене, над которым Канова работал с 1798 по 1805 г., продолжая и развивая эскизы невыполненного надгробия Тициану. Молодой Канова колебался между живописью и скульптурой: его картины показывают полное неприятие принципов Тьеполо и Гварди и стремление вернуться к манере XVI в. (как архитекторы обращаются к Палладио, немного «исправив» его). Однако он делает выбор в пользу скульптуры как наиболее пригодной к структурным поискам. Группа «Дедал и Икар» строится на противоположности двух больших зон светлого и темного: светлая зона — это фигура мальчика, несколько выступающая вперед и немного повернутая вправо; согнутая, как бы входящая, фигура старика образует темную зону. В этом случае художник имел перед собой две возможности: углубить понимание жизненного правдоподобия (что он пытался показать в лице Дедала) или пойти по пути идеализации. Он выбрал путь идеализации. Канова строит две фигуры как две противолежащие, но касающиеся по вертикальной оси кривые линии и добивается, таким образом, равновесия и нужных пропорций, а не только создает контраст света и тени.

В Риме процесс идеализации обретает у него большую определенность. Тот же Канова уже говорит не о «художественном замысле», а о «высочайшем исполнении». Он не мог отбросить поэтику «возвышенного», лучшие представители которой были в постоянном контакте с Римом (от А. Л. Бари и Фюссли до А. Карстенса). Он пробует использовать ее в группе «Геркулес и Лика», во многих своих эскизах и рисунках. Уроженец Венето и католик, он не может полностью принять ту концепцию прекрасного, которая допускает ужасное и страшное или враждебное божественности и природе, что приводит человека к одиночеству и бунту, как Филоктета у Софокла. Для него возвышение проходит без драмы отказа (протестантского) от природы, и настоящий классицизм для него — это не Скопас (или Микеланджело), а «прекрасная природа» и «настоящая плоть» («vera carne») Фидия и Праксителя, «естественная» языческая любовь, которая, возвышаясь, развивается в «идеальную»

любовь христианства («Покрывая тончайшей вуалью Амура, обнаженного в Греции и Риме, он отдает его в руки небесной Венеры»,— сказал позднее Фосколо о Петрарке, являвшемся литературной параллелью Кановы). Но между «настоящей плотью» Фидия и «истинной духовностью» христианства есть середина — отречение, отчужденность, смерть. Зрелый Канова, как и зрелый Уго Фосколо,— оба были увлечены темой гробниц (надгробие Марии Кристине было открыто в 1805 г., а поэма «Гробницы» Фосколо вышла в 1807 г.). В венском памятнике символом смерти и могилы стала пирамида (недавние открытия Шампольона как раз положили начало археологии Древнего Египта); асимметричная, с тяжелым и медленным ритмом композиция — и печальное, медленное шествие к темному порогу смерти: сначала дети, молодые женщины, так как смерть любит юных и красивых, а замыкает шествие старик, тщетно призывающий смерть (как слепой нищий у Фосколо). В надгробии нет ничего, кроме возведения реальности до уровня символа, привнесения идеи смерти в жизнь. В этом и состоит идеалистический классицизм Кановы. Сама классика привлекает его, потому что она мертва и силы страстей, которые когда-то придавали ей, как и истории, драматичность (античность как драма была любимой идеей Фюссли), почти незаметны с той «правильной дистанции», которая позволяет видеть их с абсолютной ясностью.

У Кановы этот аспект почти романтический, что так отдаляет его от Давида и приближает к другому французскому художнику, Жану Огюсту Доменику Энгру, который именно в эти годы, начиная с 1806-го, созидал в Риме свою собственную классическую культуру, не без глубокого влияния Кановы.

Из многих подражателей и последователей Кановы в общем перечне можно упомянуть только двоих. Датчанин Бертель Торвальдсен (1768—1844), ученик Карстенса, был одним из наиболее пылких поборников поэтики «возвышенного». Он не пошел по пути Карстенса в его фанатическом подражании Микеланджело, а с помощью Кановы изучил античность, но часто интерпретировал ее совсем иначе, чем это делал Канова, строго следуя теории пропорций, абстрактному принципу порядка и симметрии. Он использует этот принцип даже в том случае, когда в надгробии Пию VII в соборе святого Петра приспосабливает к симметричной архитектуре ритмическую композицию надгробных монументов Кановы.

Лоренцо Бартолини (1777—1850), учившийся в Париже у Давида, не имел с Кановой непосредственных контактов, но его творчество, без сомнения, способствовало развитию наиболее сентиментальных черт его поэтики и, таким образом, связало его с течением пуризма, близкого к романтизму.

Неоклассическая живопись

Увлечение проблемами колорита, характерное для XVIII в., ясно выражается прежде всего в живописи и только косвенно в скульптуре; неоклассический вкус заметен прежде всего в скульптуре и лишь косвенно и слабо в живописи.

Плафоны Виллы Боргезе являются примером своеобразной

антологии слабой декоративной и идиллической живописи, которую итальянцы и работавшие в Италии иностранцы использовали, подражая Батони и Менгсу в последней четверти XVIII в. в Риме. Приезд в Рим Жака Луи Давида (1748—1825) и изумление, вызванное показом его огромного полотна «Клятва Горациев» (1784), не имели каких-либо немедленных и важных последствий. Давид утверждал, что, не имея примеров античной живописи, художники должны совершенствоваться, изучая классическую скульптуру, и действительно, в своей картине он стремится придать написанным фигурам неподвижность, весомость и устойчивость мрамора, хотя в композиции он ориентировался на французский классицизм XVII в., на Пуссена.

Советам Давида значительно позже, уже после его отъезда из Рима, последует Винченцо Камуччини (1771—1844). Он отдавал себе отчет в том, что суровый и критический дух принадлежит иной, не современной ему, живописи, и поэтому решительно связал свое творчество с великой исторической живописью XVII в., с ее массами, полными движения, с резкими переходами от света к тени, с просторными архитектурными фонами. Классицизм Пуссена опирался на разум и моральную непреклонность, которые и заставили Давида обратиться к гражданским и политическим добродетелям, отразить их в идеалах Революции. Камуччини, у которого не было таких идеалов, находит в итальянском сейченто, на искусство которого он опирался, моральную основу только в творчестве Караваджо, освобождаясь от пылкой риторики Ланфранко или Пьетро да Кортоны. Действительно, его рисунки более значительны, чем картины, так как в них есть та острота, которая утрачивается в громоздких и перенасыщенных композициях. Он намеренно схематизирует, как бы обнажает структуру сильных светотеневых контрастов: придает четкую форму предметам, чтобы передавать свет и тени без постепенных переходов. Это логический предел поэтики «возвышенного», та намеренная суровость, тот лаконизм языка, пусть и упрощенного, который ориентировался на стиль Тацита, но смог лишь походить на поэзию Витторио Альфьери, но без ее гнева. В некотором смысле это барокко, ставшее из уважения к разуму прямолинейным, а не криволинейным. Возможно, скептически настроенный Канова имел в виду Камуччини, когда говорил о «прямолинейном стиле», который вновь проявился в любопытных рисунках Фортунато Дуранти (1787—1863). Что Рим не та земля, на которой может вырасти дерево свободы, понимали, помимо Камуччини, художники «архитектурного» происхождения, такие, как Либорио Коччетти и Феличе Джани (1758—1823), первые из тех, кто стал упрощать (или, как тогда говорили, «багателизировать») классические темы, опуская их до вкусов среднего обывателя, создавая, иногда с вдохновением и всегда с легкостью, «пиршества богов» для столовой, «Зевса и Юнону» для спальни и, возможно, «Рождение Венеры» для ванной комнаты. Гораздо меньше владел этим искусством Бартоломео Пинелли (1781—1835), знаменитый, но не очень хороший гравер, который искал потомков античных героев среди простолюдинов в затибрских кабачках, сочетая риторику древнеримского характера с современным римским фольклором.

Как в неоклассицистической скульптуре в лице Кановы был свой Фосколо, так и в живописи в лице Аппиани был свой Джузеппе Парини,

но без просветительской иронии его поэмы «День». Парини всегда тяготел к живописи. Именно он выбирал мифологические сюжеты для картин, находящихся во дворцах и виллах королей и высшей ломбардской знати конца XVIII в. Парини был строгим и любимым вдохновителем всего искусства (от архитектуры до ремесла) ломбардского неоклассицизма времен Марии Терезии, особенно живописи, претерпевшей сильное влияние Корреджо и новых идей, к которым приобщались в Риме в кругу Менгса. Даже флорентиец Джулиано Трабаллези (1728—1812), единственный, в ком сохранилась некоторая широта Маратты и Кортоны, испытал незначительное влияние классицизма Парини и Менгса, когда выполнял работы в Королевском дворце в Милане.

Друг Парини Андреа Аппиани (1754—1817) — самый прославленный живописец итальянского неоклассицизма. Ученик Трабаллези, он был столь же широких взглядов, был скорее поклонником Возрождения, чем неоклассицистом, прекрасно знал Рафаэля, Корреджо, Джулио Романо. Вызывают восхищение его фрески в куполе церкви Санта-Мария прессо Сан Челсо (1795), выполненные как бы на одном дыхании, но лишенные какой бы то ни было оригинальности. Фрески понравились Наполеону, и он сделал его своим придворным живописцем. Однако как художник Аппиани не имел успеха. Его простодушная, аллегорическая риторика превращается в лесть и официальное прославление. Достаточно
116 сравнить «Солнечную колесницу» (1800) с «Триумфом Наполеона» (1808), чтобы заметить, что в первой фреске есть лишь некоторая высокопарность и символизм, воспевающие прогресс и зарождающийся век. Ее риторика искренняя и вдохновенная, она заставляет вспомнить Парини и Мелькиорре Чезаротти («О ты, сияющее и круглое/Как щит моих отцов, о Солнце/ Откуда идут твои лучи? Из какого источника/ Ты добываешь свой свет? Выйди/ В своей величественной красе...»). Это легкое и почти «рекламное» произведение «эпохи Просвещения», оно живописно убедительно, особенно четверка коней, выступающих за пределы картинной плоскости на фоне сияющего солнечного диска. Не случайно эта фреска смогла спустя почти сто лет заинтересовать Превиатти. В «Триумфе Наполеона» восседающий на троне император словно поднят на подносе крылатыми «служанками», его окружает множество парящих под аркой со знаками зодиака фигур. Все вместе производит впечатление оглушающей и одиозной риторики, а живопись напоминает окрашенный свинец. Наполеон, «которого Давид изобразил как властителя истории, здесь представлен Юпитером, триумфально восседающим на троне Олимпа» (Лаваньино). Ужасная живопись была дурным знаком истории: как сверху, с «возвышенным» идеалом Кановы, так и снизу, с сюртучной лестью Аппиани, Италия ставилась, и на долгие годы, вне истории.

ГЛАВА ПЯТАЯ
РОМАНТИЗМ

От романтизма к футуризму

Рассчитывая свести искусство к философии искусства, неоклассицизм подчинил одним и тем же образцам всю художественную культуру Европы, оставив в стороне национальные традиции и «школы». Идеология, на которую он опирался, была универсальной идеологией Революции и Империи. С упадком этой идеологии, под натиском реакции историческая модель в искусстве переживает кризис, переходит в риторику и академический конформизм. Новаторские поиски романтизма в творчестве его величайшего представителя Эжена Делакруа (1798—1863) полемически противостоят серой официальности академизма. Романтики рассматривали историю не как сторонние наблюдатели, а видели в ней жизненный опыт, который нужно пережить в гуще социальных, религиозных и политических событий своего времени. В истории наконец видят не гениальное творение героя или власть отвлеченных, вечных принципов, а выражение чувств и жизни народов, их мучительные усилия в освобождение от гнета сильных мира сего и достижении свободы. Делакруа черпает исторические мотивы картин не в «классических» источниках, не у Рафаэля, а у Микеланджело, художника, который гениально передал чувство смерти и утраты, у Рубенса, наиболее сильно выразившего в живописи ощущение полноты жизни; жизнь и смерть — это два понятия, на которых возводится романтическая концепция искусства, которая подчиняет (даже реальность и природу) моральному императиву Канта человеческое существование.

В историческом развитии романтизма итальянская живопись занимает второстепенное, периферийное место. Итальянской культуре, существовавшей в разделенной и в большей части зависимой стране, было трудно осознать единство национального «этоса». Идеал свободы (идеальная вершина прошлого века) был услышан немногими и был сурово подавлен правителями. Свобода не могла стать побуждающим фактором в созидании современного искусства в стране, в которой новая индустриальная техника и новые способы производства, ставшие основными средствами социальной перестройки и нового взгляда на историческое предназначение народа, установились значительно позже и развивались медленнее, чем где-либо. На протяжении всего столетия в Италии наиболее интересные художественные явления возникали как критика

академического конформизма и были более или менее непосредственно связаны с политическими движениями за единство и независимость нации, добиваясь, намеренно или нет, возможности заставить страну равняться на наиболее передовые государства Европы. Но именно возникновение, непредвиденное и неизбежное, сугубо итальянских проблем в тот самый момент, когда вперед выступают важнейшие европейские события, ограничивает в искусстве, как и в политике, значение вклада Италии: 1848 г., когда начались войны за независимость страны,— это год, когда во Франции и в Германии обостряются сильнейшие противоречия между капиталом и трудом, определившие всю современную историю Европы.

Нельзя считать итальянское искусство XIX в. последним, склоняющимся к закату, этапом существования национальной традиции, которую исчерпал полностью неоклассицизм. Даже когда, параллельно мощным процессам во французском искусстве, которое взяло на себя миссию лидера в европейской художественной культуре, итальянское искусство попыталось восстановить злободневную проблему утраченных ценностей, ему не удалось преодолеть границы узких провинциальных горизонтов, и эти границы будут существовать до тех пор, пока в начале XX в. не вызовут бурное сопротивление со стороны *футуристического движения,* благодаря которому Италия решительно войдет в европейскую культурную общность. Принимая это во внимание, в XIX в. необходимо изучать (что и будет сделано) только наиболее жизнеспособные течения итальянского искусства. Мы ограничимся указанием на его самые значительные факты, находящиеся в связи и стремящиеся к прямым контактам или к созвучию с французским искусством. Сфера влияния французского искусства не всегда оставалась одинаковой, уменьшаясь там, где затрагивались политические идеи, с помощью которых Италия завоевала достоинство и значение европейской нации.

Эти две тенденции, противоположные только внешне, составляли внутреннюю диалектику итальянского искусства: это поиски исторических и национальных движущих сил и попытки соединить их с актуальными общеевропейскими проблемами, выдвигаемыми французским искусством. Признаки кризиса «национальной» традиции легко улавливаются в творчестве Лоренцо Бартолини (1777—1850), скульптора, который после обучения у Давида в Париже решительно отказался от *идеальных* образцов, для того чтобы найти в историческом прошлом, и особенно в тосканском искусстве XV в., ту передовую культуру, которая привела бы к истине. Так, римское течение *«пуристов»,* непосредственно связанное с искусством немецких и австрийских «назарейцев», выражающих идеи мистического направления немецкого идеализма, питалось иллюзиями возможного возрождения живописи Перуджино и молодого Рафаэля, а также того религиозного чувства, которое было традиционно связано с итальянским искусством, предшествующим классическому Возрождению. Признанным главой итальянской живописи романтизма стал венецианский художник Франческо Айес (1791—1882), повторяющий схемы французской и английской исторической живописи, имитирующий «национальное» содержание (например, «Сицилийская вечерня») и ищущий возможность оживить академический рисунок цветовыми акцентами, робко заимствованными у Тициана. Ломбардец Пиччо (1808—1873) итальянизирует

художественную расплывчатость позднего австрийского рококо, заново пересмотрев ломбардскую традицию, в особенности искусство Корреджо. По его следам шли художники-романтики «ломбардской скапильятуры» (scapigliatura — богема), такие, как Даниеле Ранцони (1843—1889) и Транквилло Кремона (1837—1878), пробующие приблизиться к цветовому и световому ви́дению импрессионистов, не отдавая отчета в том, что импрессионизм возник не из растворения традиционной живописной формы в светотеневом сфумато или колористическом сиянии, а на основе новой структуры изображения. Значительно дальше пошел в своих поисках скульптор Джузеппе Градини (1843—1894), который как бы разрушает пластическую форму, с тем чтобы восстановить ее вновь, но уже в зависимости от перепадов света, значительно повысив ее эмоциональность. В Пьемонте Антонио Фонтанези (1818—1882) не скрывает своей зависимости от пейзажей Коро и Добиньи, но активизирует камерный и сентиментальный характер их живописи. Неаполь был городом, наиболее открытым для европейских влияний. Так, Джиачинто Джиганте (1806—1876) более, чем Филиппо Палицци (1818—1899), был близок к реалистическому искусству французских «барбизонцев». Однако Джиганте в своих пейзажах не смог до конца отойти от перспективно-сценографического построения традиционной ведуты Ванвителли, а анималист Палицци не преодолел границы анималистического жанра, получившего блестящее развитие в живописи Неаполя XVII—XVIII вв.

Более противоречивым было творчество Доменико Морелли, который из-за ложно истолкованной национальной гордости считал завоевания современной живописи, с которой он, без сомнения, был знаком, лишь формальными приемами, нужными для оживления традиционных исторических сюжетов и для придания им большей эмоциональности. Более чутким был Джузеппе Де Ниттис (1846—1884), который понимал, что столицей современного искусства стал Париж. Переехав в этот город, он примкнул к импрессионизму, но не освободился от того, чтобы не изображать пикантные эпизоды, превращая неаполитанский фольклор в парижский.

Из художественных течений итальянского искусства XIX в. наиболее значительным и конструктивным был «маккьяйолизм», возникший во Флоренции в середине века. Это направление возникло как антитеза академической приверженности к «исторической картине» и было связано с национальным движением Рисорджименто. Узкие границы школы преодолели в своих своеобразных и ярких поисках такие глубокие художники, как Джованни Фаттори (1825—1908), Сильвестро Лега (1826—1895), Рафаэль Сарнези (1838—1866), Вито Д'Анкона (1825—1884), Одоардо Боррани (1833—1905) и другие, часто работавшие совместно. Они смогли освободиться от предрассудков и колебаний, угнетавших итальянское искусство того времени. Маккьяйоли сознавали свои художественные устремления, защищая их в теории и в открытой и мужественной критике (Чечони, Мартелли, Синьорини). Теория «пятна» (macchia — пятно) хронологически предшествует теории импрессионистов и в некоторых аспектах приближается к ним. Утверждение, что художник должен выражать только то, что воспринимает глаз, то есть цветовые пятна, свет и тени, приводило к признанию того, что творчество художника не должно быть развращено предрассудками культуры, а

полем его деятельности может быть только современная ему реальность. Хотя была объявлена ориентация на реализм, тем не менее оставалась проблема художественного языка, который бы без искажения передавал ощущение, возникшее при прямом и непосредственном столкновении с реальностью. Подобное желание нравственной определенности и ясности
119 заметно в творчестве лидера этой группы Джованни Фаттори (1825—1908), которое толкало его на поиски формального языка, способного передавать реальность с необыкновенной правдивостью, в традиционной тосканской живописи. *Рисунок* (disegno) Фаттори не академический, а более неопределенный и уклончивый, как в тосканском изобразительном искусстве XV в., то есть рисунок, способный определить и запечатлеть реальность. Но остается и воспоминание об античной структуре, которая придает значительность настоящему. Именно поэтому маккьяйоли никогда не приходят к полной идентификации себя с объектом. Перед лицом реальности они сохраняют положение свидетелей и рассказчиков. Как показывают забавные военные истории Фаттори, его интерес к эпизоду и факту хроники, к определенному событию способствует тому, что художники этой школы отвлекаются от проблем чистой изобразительности.

Искусство маккьяйоли включает в себя и желание сделать художественный язык живописи живым и способным передать смысл обыденной действительности. Целью последних ломбардских художников
118 XIX в. Г. Превиати (1852—1920) и Дж. Сегантини (1858—1899) было создать программно оформленный *современный* язык (а именно *дивизионизм,* близкий к *пуантилизму* Сёра и французскому неоимпрессионизму)—для выражения традиционного, или буквального, или символического содержания; *«стиль модерн»* как программа, выбранная и введенная в действие, был препятствием, которое мешало их живописи стать действительно современной. Живопись *модерна* (это заметно также по псевдонаучному характеру техники дивизионизма) была более доступной, чем возвращение к античному языку, что пытались сделать маккьяйоли. Вне сомнения, Фаттори был более значительным мастером, чем Превиати. Тем не менее после Фаттори направление маккьяйоли быстро исчерпало себя и превратилось в тосканский провинциализм, в то время как из дивизионизма Превиати вышли такие художники, как Джакомо Балла (1871—1958), Умберто Боччони (1882—1916), Карло Карра (1881—1966) и Джино Северини (1883—1966), бывшие в первых рядах футуристического авангарда, который в 1910 г. определяется как первое современное итальянское художественное направление общеевропейского уровня.

120 Скульптор Мерардо Россо (1858—1928) был единственным итальянским художником, который вместо робких попыток примкнуть к новому искусству продемонстрировал истинно современное мышление. Он сформировался в Милане под влиянием Гранди и ломбардской «Скапильятуры», а также в Париже в кругу Родена. Он открыл в скульптуре возможность непосредственного отражения реальности, которую импрессионизм открыл в живописи. Но здесь нет простого изменения техники: Россо ищет единства фигуры и ее окружения, разрывает замкнутую оболочку формы, воспринятую как фрагмент пространства, в котором присутствие человека осознается и осязается в трепете материи.

Творчество Россо и дивизионизм Превиати — вот два отправных пункта футуристического авангарда, в частности Боччони.

Архитектура второй половины XIX в. показывает, как, достигнув единства, морально ленивая Италия уверовала, что все социальные проблемы разрешены и что теперь самое важное — это ревностно подавлять, стирать из памяти идеологические и народные истоки Рисорджименто. Ущербной эклектической смеси «исторических стилей» официальной архитектуры, неисправимо изуродовавшей древние итальянские города, противостоял модерн, который готовил итальянской культуре выход на европейскую арену. Стилистика модерна появляется в постройках Д'Аронко (1857—1932) и Эрнесто Базиле (1857—1932), хотя и со многими компромиссами, с явным привкусом искусства «Арт Нуво» («Art Nouveau»), распространившегося в Европе на переломе веков. Возникает и более позитивный, основанный на технических достижениях модерн, с поисками новых структурных решений, нацеленный на объединение архитектуры с современной индустриальной технологией и заинтересованный в использовании новых материалов: бетона и металла. В одном ряду стоит неуклюжий памятник Виктору Эммануилу II в Риме, в котором Дж. Саккони (1854—1905) переводит в папье-маше «римский дух» фальшивых амбиций и расхожих предрассудков современного ему итальянского общества, Галерея Виктора Эммануила II Дж. Менгони (1829—1877) в Милане, «Моле Антонеллиана» в Турине и купол церкви Сан-Гауденцио в Новаре А. Антонелли (1798—1888) — свидетельства прединдустриальной культуры на пути к прогрессу. Эти конструкции напоминают первые автомобили, в которых механические функции не нашли еще адекватной формальной структуры и пока что ассоциируются со старым типом конного экипажа, но постепенно создание автомобиля становится более необходимым, чем новое изобретение колеса.

К сожалению, итальянская архитектура первой половины нашего века, за некоторыми исключениями, появлению которых грубо препятствовала официальная культура, следовала именно этому изобретению колеса, и ее самые жизнестойкие течения, как и в других областях искусства, угасли с началом первой мировой войны, в том числе и прогрессивная волна футуристического авангарда. Только после второй, более трагической войны удалось наверстать упущенное время и уверенно включиться уже не только в европейскую, но и в мировую культуру.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Искусство — это опыт, который художник должен сам пережить в муках.

Джулио Карло Арган

Итальянский историк искусства, философ, художественный критик и общественный деятель Джулио Карло Арган — общепризнанный авторитет не только у себя в стране, но и далеко за ее пределами. Основные его труды переведены на европейские языки, он успешно сотрудничает с международными издательствами. Благодаря незаурядному дарованию исследователя, редкой научной интуиции в соединении с блистательным мастерством критика Арган по праву занимает одно из ведущих мест в современном искусствознании. Перевод его трехтомной «Истории итальянского искусства» (ныне выходит на русском языке в двух томах без сокращения объема) дает советскому читателю прекрасную возможность познакомиться с творчеством Аргана и по достоинству оценить его талант ученого и педагога.

Джулио Карло Арган родился 17 мая 1909 г. в Турине. Здесь же, в Турине, он закончил университет по кафедре истории искусства (1930—1931), где учился у Лионелло Вентури, дружбу с которым сохранил на всю жизнь [1]. Круг научных интересов Аргана определился во время его стажировки в Римском университете (1931—1933), где он был ассистентом у Пьетро Тоэски. Аргану повезло, судьба свела его с наиболее яркими и значительными фигурами итальянской критической школы того времени, в тесном научном общении с которыми сформировался его талант ученого [2]. Не случайно основными научными пристрастиями Аргана станут на многие годы средние века, эпоха Возрождения, архитектура барокко и современное искусство [3]. В каждой из этих областей он проявил себя как оригинальный мыслитель, однако ярче всего его индивидуальность раскрылась в работах по искусству и архитектуре XX века [4].

Современное искусство воспринимается им не изолированно, а в тесном взаимодействии с общим состоянием мировой, главным образом европейской, цивилизации, с развитием общества и прогрессом науки, при этом подчас полемически заостряется проблема взаимоотношения искусства и общества, творческой индивидуальности и диктата массового

вкуса. Будучи одним из наиболее авторитетных историков и теоретиков архитектуры и дизайна, Арган написал несколько фундаментальных исследований и целый ряд больших и малых монографий, эссе, вступительных статей к каталогам современных архитекторов, графиков и дизайнеров. Среди его наиболее значительных трудов нельзя не назвать книги о Брунеллески, Браманте, Борромини и Гропиусе, теоретические исследования, посвященные истории и теории градостроительства[5].

Научная карьера Аргана нерасторжимо связана с его педагогической деятельностью. Сначала доцент, а затем профессор кафедры истории искусства Римского университета, которую он возглавлял с 1959 по 1980 г., сменив на этом посту своего учителя Л. Вентури, Арган читал лекции по истории средневекового искусства и Возрождения, истории и теории архитектуры, современному искусству, которое понимается и трактуется им чрезвычайно широко. Многие его научные труды возникли как продолжение курсов или как дополнение к ним, а его непосредственное и самое активное участие в реальном художественном процессе способствовало постоянному обновлению курсов и семинаров[6].

Параллельно с научной и педагогической деятельностью Арган занимает ряд государственных должностей, сначала инспектора городских музеев и галерей (1939), а затем, до 1955 г.,—генерального директора Государственных музеев и галерей. В 1976—1979 гг. он был мэром города Рима (как независимый кандидат от КП Италии), а с 1980 г.—членом сената. Остается только поражаться энергии и творческой активности Аргана. Помимо всех своих многочисленных обязанностей и дел, он является основателем и издателем популярного в Италии журнала «Storia dell'arte review» и соиздателем «L'arte review», членом многих академий: Академии деи Линчеи и Академии святого Луки в Риме, Академии наук в Турине, Академии наук и литературы в Палермо и Академии Клементина в Болонье. Заслуги Аргана в области художественной критики и искусствознания были отмечены премией Фельтринелли, а в области теории и истории архитектуры—премией Улиса.

«История итальянского искусства» представляет собой краткий лекционный курс, мало чем напоминающий обычные учебники с их неизменным набором традиционных вводных обзоров, со стандартной суммой безликих фактов, с расхожими, часто далекими от существа предмета характеристиками и сбалансированным, одинаково скучным и педантичным распределением фактов и общих мест по главам. Арган воспринимал свою «Историю итальянского искусства» как руководство к действию, как толчок к самостоятельному изучению материала, а не как «блок» готовых истин. Он стремился увлечь читателя, пробудить в нем живое восприятие и заставить включиться в самый процесс эстетического постижения художественного образа. Его лексика часто трудна и непривычна, а характер изложения ориентирован на общую эрудицию читателя, его хотя бы минимальные знания истории искусства. Восприятие текста требует определенных усилий и активного соучастия, в

противном случае леность мысли будет наказана тем, что аналитическая сторона изложения, то есть именно то, что составляет наиболее сильную сторону таланта Аргана, гибкость и широта его эрудиции останутся непонятыми. «История итальянского искусства» Аргана насыщена именами, фактами, точными, выразительными и емкими характеристиками отдельных произведений и явлений искусства. Однако при всем обилии и разнообразии имен, дат, названий не возникает ощущения пестроты и дробности, настолько органична общая структура изложения. В организации исторического и художественного материала Арган демонстрирует незаурядное мастерство обобщения, последовательно возводя здание объединяющей все стройной концепции, которой так часто не хватает современному искусствознанию, потонувшему в бесконечном потоке все возрастающей информации и неисчерпаемости ее интерпретации.

Как лекционный курс «История итальянского искусства» обладает строгой логикой изложения с четко проставленными смысловыми акцентами, с объединяющей разные исторические периоды сквозной идеей самоценности и самодостаточности искусства. Арган неоднократно и в разных вариантах возвращается к такой важной для него мысли о том, что «искусство через своих крупнейших представителей участвует в процессе преобразования культуры, состоящем в общих чертах в нелегком переходе от замкнутых систем схоластической мысли к гибкой методологии, находящейся в постоянном развитии, от истин, установленных раз и навсегда, к постоянному поиску и сомнению, от подчинения авторнтетам к конфликтности», видя в этом процессе определяющую логику художественной эволюции от средних веков к нашему времени. Основные разделы своей «Истории итальянского искусства» он строит в соответствии с определенными этапами этой эволюции, уделяя внимание главным образом переходным периодам от античности к средним векам, от средних веков к Возрождению, от Ренессанса к барокко, в чем проявилась общая направленность его концепции. Основополагающие идеи, лежащие в основе книги Аргана и его концептуальных положений, столь существенных для прояснения взглядов автора на предмет искусства, отражают некоторые принципиальные для современного искусствознания моменты, без уяснения которых многие рассуждения Аргана останутся не вполне понятными.

Научные взгляды Аргана, основные принципы его осмысления предмета и философии искусства в контексте культуры сформировались к середине 1930-х гг., а период его становления как ученого совпал с небывалым подъемом исторической мысли и искусствознания, в котором Италия не составляла исключения. Более того, итальянская научная школа, имея богатейшее поле деятельности и небывалые возможности для приложения сил, именно в это время переживает период чрезвычайно интенсивного развития, насыщенного открытиями расцвета научной мысли, когда приводились в систему новые и пересматривались старые атрибуции, выдвигались смелые гипотезы, требующие научной оценки,

вырабатывались принципиально новые подходы к пониманию старых проблем, то есть в муках сомнений и в столкновении полярных позиций рождались основные принципы искусствознания XX в.

Своеобразной «зоной открытий» и пробным камнем итальянского искусствознания тех лет стала эпоха, предшествующая Возрождению,— дученто и особенно треченто, а также само Возрождение. С подъемом медиевистики, вообще характерным для исторической науки начала века, возникла насущная потребность «развести мосты», найти отправные точки и методологические принципы, которые позволили бы выявить художественную автономность каждой из эпох. Разработанная в конце XIX в. теория стилей Г. Вёльфлина часто вступала в противоречие с исторической эмпирией; детальное изучение памятников и разрешение сложных проблем атрибуции, отсюда вытекающих, нуждалось в обобщении, толкало к поиску иных критериев, помимо чисто формальных. Поиски критериев стимулировали повышенный интерес к вопросам художественной теории и критики, к философии искусства и проблемам эстетики[7].

Склонность к теории, сближающая историю искусства с философией культуры и литературоведением, имела в Италии давние традиции в философии истории и искусства Джамбаттисты Вико (1668—1744), неогегельянстве историка литературы Франческо де Санктиса (1817—1883) и особенно в идеалистической эстетике Бенедетто Кроче (1860—1952).

Поскольку влияние Б. Кроче и его эстетики определило очень многое как в научной методологии Л. Вентури, так и в подходе к анализу искусства Аргана, позволим себе кратко определить его основные позиции.

Будучи основоположником «этико-политической» школы в итальянской историографии, Кроче выдвигает как основные проблему интуиции, постигающей мир в его неповторимом своеобразии, и философию истории, в частном познающей универсальные законы бытия. В области художественной теории определяющей стала разработанная Кроче философия интуиции, так как именно интуиция находит наиболее последовательное воплощение в бесконечном многообразии произведений искусства[8]. История искусства для Кроче — не логический процесс или некая стройная, последовательно прогрессирующая эволюция, а история «чистой формы», или «объективного» стиля, или содержания, или мастерства (в смысле умения, техники). Основу любого произведения искусства составляют индивидуальность художника и форма (или язык выражения), мастерство, в смысле техники исполнения, и идея, выраженная через содержание художественного образа. По существу, Кроче отказывается от идеи исторического прогресса, не в смысле его содержания, а лишь в значении формы, считая, что не может быть связи между, например, Джотто и Мазаччо, Микеланджело и Тьеполо; каждый художник ставит перед собой определенные задачи и самостоятельно их разрешает, руководствуясь только своей интуицией. История искусства

превращается в имманентный процесс, слагаемый из индивидуальных, не связанных между собой стилей.

Гораздо большее влияние на современное искусствознание оказали не абстрактные схемы Кроче, а его методология, основанная на объединении эстетического суждения, исторического изучения и критического анализа художественной индивидуальности. Не без влияния Кроче и его статей, большая часть которых была опубликована в журналах «Critica» (с 1903) и особенно в «Quaderni della critica» (с 1944), возрастает интерес к целому ряду проблем, ставших основными в искусствознании середины нашего века и нашедших свое выражение во многих работах Аргана, в том числе и в «Истории итальянского искусства». К числу таких узловых вопросов относятся поиски соответствия или несоответствия индивидуального стиля художника стилю эпохи, связь индивидуального стиля с общим развитием культуры, формирование художественной теории и критики, наконец, соотношение философии истории и философии интуиции, то есть постижение сущности искусства через формы самого искусства, через раскрытие и осмысление внутренних, структурных закономерностей его эволюции.

Потребность в общей идиоме, которую можно было бы применить к разным эпохам, стилям и национальным культурам, толкает исследователей по пути поиска некоего общего языка, обусловленного временем, местом и привычками, определяющего «стиль эпохи» и вместе с тем своеобразие индивидуального стиля отдельного художника[9]. Все больший вес приобретает выдвинутая еще на рубеже веков теория об эмпирической, феноменологической, исторически предопределенной природе художественных ценностей (вспомним отдельные абзацы в книгах Аргана, особенно во втором томе!), не зависящей от иных причин, кроме собственных (У. Моррис, Э. Кассирер).

Если феноменологическая школа оценивала природу искусства исходя из его философской сущности и общих категорий культуры, то формальное искусствознание, развивая методологию Вёльфлина, столь же последовательно рассматривало историю искусства как развитие «чистой формы», ставя ее изучение в зависимость от технического прогресса, роста знаний и мастерства, в зависимость от сопутствующих причин: от магии, религии, верований и культов. Стиль приравнивается к мастерству, техническому совершенству формы, но при этом не утрачивает связи с другими искусствами (например, музыкой, театром, литературой и пр.) и даже с социальным бытованием искусства. Дальше всего формальная школа продвинулась в изучении архитектуры, формы которой получают новые определения, основанные на таких категориях, как пространство, время, пластическая выразительность объемов, ритм, тектоника, то есть вырабатывается принципиально новая лексика формального анализа, которой активно пользуются до сих пор, в том числе и Арган.

Пытаясь примирить оба принципа, Л. Вентури, а за ним Арган

выбирают золотую середину, в одинаковой мере владея мастерством глубокого философского анализа и точностью формального метода, в критическом осмыслении постигающего язык произведений искусства.

Еще одной важнейшей составляющей методологии Аргана, помимо философии искусства и формального метода, стала иконология, вернее, истолкование искусства с точки зрения его содержания, путем изучения символической, эмблематической и общекультурной его сущности, с привлечением политического, литературного, религиозного, социального опыта эпохи [10]. Главными центрами «духовного» осмысления искусства стали Варбургская (Э. Пановский) и Венская (М. Дворжак) школы, оказавшие большое влияние на содержание и метод современного анализа художественных явлений.

Обращаясь к «Истории итальянского искусства», мы видим, насколько органично, естественно для своего научного темперамента, насколько творчески воспринял Арган различные стороны современного искусствознания, внеся в его развитие и свою лепту. В «Истории итальянского искусства» он стремится как можно яснее показать движение художественной эволюции от античности до нашего времени, представить историю итальянской художественной культуры как целостный процесс, в котором угадываются связи между прошлым и будущим, между современностью и традицией. Арган не тонет в подробностях и не увлекается деталями, жертвуя ими во имя главных проблем и художественных целей той или иной эпохи, увиденных как бы в далекой перспективе. Его изложение предельно сконцентрировано вокруг основных мастеров, таких, например, как Джотто, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Донателло, Брунеллески, Альберти (примеры можно продолжить по всем эпохам), творчество которых оценивается и как самостоятельное явление искусства, и как выражение магистральной линии в эволюции стиля. При этом великие мастера не существуют в изоляции, их окружают предшественники и последователи. Признавая преемственность художественных принципов и идей, Арган, однако, сохраняет значение и самоценность творческой индивидуальности, считая, что каждое историческое явление должно оцениваться с точки зрения собственной значимости, а не только в связи с другими. Проблемы эволюции и самодостаточности искусства смыкаются с целым рядом других проблем, важнейшей из которых будет проблема стиля, как она трактовалась в итальянской науке.

Арган понимает стиль не только как единство формы или языка искусства, то есть его морфологии и синтаксиса, но и как единство всех художественных проявлений вообще, включая сюда искусство, быт, общественную жизнь и политику, природу естественную и преображенную, городскую и природную среду, то есть все, что окружает человека и что формирует мир его идей.

С проблемой стиля смыкаются как проблема формы, так и вопросы более общего порядка, например сущность искусства и понима-

ние решаемых им задач, отношение к прошлому опыту, прежде всего к античности, и обновление формы; наконец, это соотношение философии интуиции и реального опыта, как и многое другое.

По мнению Аргана, первостепенное значение в формировании европейской цивилизации, помимо философии интуиции, имела философия истории, осознание себя частью истории, коррекция своего времени опытом прошлого. Не случайно Арган писал, что человечество «привязано к истории и что это одновременно источник его страдания и спасения, как в христианском мученичестве». Более того, он считает, что в конечном итоге искусство есть не что иное, как «выявление отношения к жизни, а процесс его реализации<...>, его вспомогательная роль в достижении конечной цели духовного спасения представляются не менее важными, чем сам предмет художественного воплощения».

Вполне в традициях современного искусствознания Арган противопоставляет концепцию искусства как способа объективного познания и ви́дения мира и концепцию искусства как субъективного выражения индивидуального душевного состояния. Аргану ближе вторая концепция, которая отвечает и запросам искусства нашего времени. Он считает, что «искусство, независимое от объективной реальности и стремящееся выразить идею, сложившуюся в сознании художника, является искусством, направленным на познание скорее субъекта, чем объекта, а потому оно оказывается близко современным эстетическим понятиям». Арган во многом не совсем привычно для нас пользуется категориями традиционной эстетики, еще со времен Аристотеля прибегавшей к таким понятиям, как пафос и этос в их противоположных значениях, мимесис, катарсис и драма в их расширительном понимании. Особую роль он отводит классике во внеисторическом значении этого понятия. Он считает, что категория классики в равной мере применима как к античности, так и к средним векам, Возрождению, барокко, к искусству XVIII и начала XIX в. В каждый из этих периодов классика наделяется своим исторически обновленным содержанием и формальным значением. Имея в виду искусство Возрождения и последующих веков, в том числе и неоклассицизм, Арган пишет, что в том случае, если «античность понимается не как набор готовых образцов для подражания, а как историческое осознание прошлого и его неизбежной связи с настоящим, то нет ничего удивительного в том, что у каждого художника имеется собственный идеал античности, который по-своему отражается в поэтических образах разных художников». Так, неоклассицизм XVIII в. Арган понимает как проявление просветительской культуры в ее очень широком понимании и в плане философии, общественной мысли, и в плане искусства. С его точки зрения, неоклассицизм следует понимать не просто как «восстановление классики, а скорее всего как осознание невозможности возвращения классики как истории, как чувство меланхолии, восприятие настоящего как пустоты».

В анализе формы Арган опирается на три основные категории:

пространство, свет в его отношении к объему и цвету и пластика. Цвет выступает в его анализе или как компонент формы, или как компонент света, а пространство формируется за счет соотношения пластических объемов в их взаимодействии со светом. Важнейшей категорией оценки художественной формы является у Аргана свет, понимаемый им как элемент формы и содержания. Он использует категорию света для характеристики выразительных возможностей скульптурной формы, для анализа пространственных, световоздушных, колористических отношений в живописи, считая, что свет поставлен также «в зависимость от повествования: словно луч фонаря, скользит он по поверхности фигур. выхватывая или сглаживая те или иные подробности». Возводя свет в одну из основных категорий анализа, Арган активно использует его и для анализа архитектуры, где он выступает наравне с пространством и объемом в их взаимодействии с природной или городской средой. Арган трактует архитектурное пространство как соотношение пластических объемов, выявленных светом, а не как тектоническое соотношение сил. В этой связи большое значение приобретает у него характеристика стены как светового экрана или как ограничительной мембраны между естественным пространством и пространством архитектурным.

Мы остановились лишь на некоторых проблемах, которые в той или иной степени нашли отражение в «Истории итальянского искусства» Аргана, критическая мысль которого постоянно побуждает к размышлениям и анализу. Именно эта потребность к размышлениям и к расширению представлений о прочитанном, к движению вперед по пути познания и составляет главную особенность и ценность книг Аргана. В его трудах нашли отражение не только художественные процессы прошлого, но и проблемы сегодняшнего дня в их историческом преломлении. Восприятие искусства в контексте той или иной эпохи, в единстве и многообразии его проявлений позволяет глубже осознать собственное место в едином процессе мировой эволюции.

В заключение хотелось бы сделать несколько общих замечаний. В оправдание отдельных возможных неточностей в тексте необходимо отметить, что перевод Аргана исключительно трудная задача, не только из-за широкого использования им специальной лексики и философских понятий, но главным образом из-за своеобразия его мышления и логики рассуждений. Надо отдать должное переводчику, он прекрасно справился с этой задачей. Датировки художественных произведений оставлены в тексте Аргана без изменений, а в списке иллюстраций даны общепринятые датировки с указанием местонахождения произведений.

И последнее. Перевод «Истории итальянского искусства» Аргана — это, несомненно, большое событие не только сегодняшнего дня, так как приобщение к общечеловеческим достижениям гуманитарного знания даст свои плоды позднее, когда войдет в жизнь поколение, воспитанное на мировом культурном опыте.

В. Д. Дажина

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В память о своем учителе и друге Арган написал небольшую статью: Lionello Venturi (1885—1961). Roma, 1961.

[2] В русле общих для Вентури и Тоэски интересов к проблемам средних веков и предвозрождения Арган написал свои первые работы: Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento. 1934; L'architettura protocristiana, preromanica e romanica. Bari, 1978 (1-е изд. 1937); L'architettura italica del ducento e trecento. Bari, 1978 (1-е изд. 1937).

[3] Fra Angelico. Génève, 1955; L'architettura barocca in Italia. Mil., 1957; Botticelli: biographical and critical study. N.Y., 1957; Il primo rinascimento: esempi di metodologia per una lettura critica dell'opera d'arte. Roma, 1966; Renaissance painting (2000 years of world painting, v. 3). N.Y., 1968; The Renaissance. L., 1969; Michelangelo Merisi da Caravaggio. Firenze, 1971; Leonardo: la pittura. Firenze, 1977; Immagine e persuasione: saggi sul barocco. Mil., 1986.

[4] Gropius und das Bauhaus. Rowohlt. 1962 (1-е изд. 1951); La scultura di Picasso. Venezia, 1953; Pier L. Nervi. Mil., 1955; Arturo Martini. Köln — Berlin, 1956; G. Braque. Mil., 1957; Salvezza e caduta nell'arte moderna. Mil., 1964; Progetto e destino. Mil., 1965; L'arte moderna 1770—1970. Firenze, 1970; Studi sul surrealismo. Roma, 1977; Die Kunst des 20 Jahrhunderts 1880—1940. Berlin, 1977.

[5] Borromini. Verona, 1952; Brunelleschi. Mil., 1955; Studi e note dal Bramante al Canova. Roma, 1970 (1-е изд. 1955); The Renaissance city. L., 1969; Storia dell arte come storia della citta. Roma, 1983.

[6] См., например: L'architettura barocca in Italia. Mil., 1957; L'architettura barocca in Italia. Appunti delle lezioni tenute durante l'anno

accademico 1959—1960 dal prof. M. Bonicatti. Roma, 1960; La pittura dell'illuminismo in Inghilterra (da Reynolds a Constable). Roma, 1965 (lezioni); Esempi di critica sulle tecniche artistiche... Roma, 1967; L'arte, la critica e la storia. Roma, 1971; Guida alla storia dell'arte. Firenze, 1974; Neoclassicismo, romanticismo, realismo... Mil., 197-.

[7] Так, в 1929 г. Вентури издает «Pretesti di critica», а немногим позднее свой фундаментальный труд по проблемам художественной теории и критики, получившей всемирное признание: The History of art criticism (L., 1936, итал. изд.—1945, 1948). Первая работа Аргана также была посвящена ренессансной художественной теории: Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento. 1934.

[8] Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. М., 1920.

[9] Еще в 1926 г. Вентури попытался выделить этот «общий язык» из понимания вкуса, сделав его той независимой идиомой, которая применима к разным проявлениям культуры разных исторических эпох. L. Venturi. Il gusto dei primitivi. 1926.

[10] Так, Арган в своих книгах, посвященных творчеству Фра Анджелико и С. Боттичелли, связывает искусство этих художников с духовной жизнью, политическими, религиозными и философскими идеями времени: Fra Angelico. Génève, 1955; Botticelli: biographical and critical study. N.Y., 1957.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ К 1-му ТОМУ

1
«Парижанка». Фрагмент росписи дворца в Кносе. XVI в. до н. э. Национальный музей, Гераклейон.

2
Львиные ворота в Микенах. 2-я половина XIV в. до н. э.

3
Поликлет. Театр в Эпидавре. 340-е гг. до н. э.

4
Храм Посейдона в Песто. Около 460-х гг. до н. э.

5
Курос из Мелоса. Мрамор. Середина VI в. до н. э. Национальный музей, Афины.

6
Антенор. Кора. Мрамор. 530-е гг. до н. э. Национальный музей, Афины.

7
Стрелок из лука. Фрагмент восточного фронтона храма Афины Афайи в Эгине. Мрамор. Конец VI—V вв. до н. э. Глиптотека, Мюнхен.

8
Дельфийский возничий. Бронза. Около 470 г. до н. э. Музей, Дельфы.

9
Поликлет. Дорифор. Мрамор. Римская копия с бронзового оригинала. 450—440-е гг. до н. э. Национальный музей, Неаполь.

10
Мирон. Дискобол. Мрамор. Римская копия с бронзового оригинала. Середина V в. до н. э. Национальный римский музей, Рим.

11
Аполлон. Битва кентавров с лапифами. Статуи западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. Около 460-х гг. до н. э.

12
Битва кентавров с лапифами.

13
Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—438 гг. до н. э. Акрополь, Афины.

14
Фидий (?). Гестия, Диона, Афродита. Статуи с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. 438—432 гг. до н. э. Британский музей, Лондон.

15
Алкамен. Эрехтейон. Портик кариатид. Мрамор. 421—409 гг. до н. э. Акрополь, Афины.

16
Скопас. Амазономахия. Фрагмент рельефа Галикарнасского мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э. Британский музей, Лондон.

17
Алтарь Зевса и Афины из Пергама. Гигантомахия. Фрагмент рельефа. Мрамор. Около 180—159 гг. до н. э. Государственные музеи; Античное собрание, Берлин.

18
Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом на руках. Статуя храма Геры в Олимпии. Мрамор. Около 340 г. до н. э. Музей, Олимпия.

19
Лисипп. Апоксиомен. Мрамор. Римская копия с бронзового оригинала. IV в. до н. э. Ватиканские музей и галерея, Рим.

20
Агесандр. Венера Мелосская. Мрамор. II в. до н. э. Лувр, Париж.

21
Мастер Ахилла. Аттическая чернофигурная амфора. Глина. Около 440 г. до н. э. Ватиканские музей и галерея, Рим.

22
Мастер Ниобид. Аттический краснофигурный кратер. Около 460 г. до н. э. Глина. Национальный музей, Агридженто.

23
Этрусский саркофаг. Терракота. Фрагмент. 2-я половина VII в. до н. э. Музей Виллы Джулия, Рим.

24
Оратор (Авл Метелл?). Бронза. II—I вв. до н. э. Археологический музей, Флоренция.

25
История Трои. Фрагмент росписи гробницы. 530—520-е гг. до н. э. Национальный музей, Тарквиния.

26
Химера из Ареццо. Бронза V—IV вв. до н. э. Археологический музей, Флоренция.

27
Арка Константина в Риме. IV в. до н. э.

28
Аполлодор из Дамаска. Рынок Траяна на римском Форуме. Между 108—117 гг.

29
Амфитеатр Флавиев (Колизей) в Риме. 75—80 гг.

30
Аполлодор из Дамаска. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефной ленты. 111—114 гг.

31
Морской театр на вилле Адриана в Тиволи. 120—138 гг.

32
Пантеон. 120—138 гг. Рим.

33
Конная статуя императора Марка Аврелия на площади Капитолия в Риме. Бронза. 161—180 гг.

34
Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. Интерьер. Около 440-х гг.

35
Мозаики главного нефа церкви Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне. VI в.

36
Император Юстиниан со свитой. Фрагмент мозаики церкви Сан-Витале в Равенне. 526—547 гг.

37
Интерьер церкви Сан-Витале в Равенне. Середина VI в.

38
Мозаики апсиды церкви Сант-Аполлинаре ин Классе в Равенне. VI—VII вв.

39
Базилика Сант-Амброджо в Милане. 824—859 гг.

40
Ланфранко. Собор в Модене. XI—XIII вв.

41
Собор Сан-Марко в Венеции. Интерьер. Начало строительства 829—832 гг.

42
Баптистерий Сан-Джованни во Флоренции. Освящен в 1059 г.

43
Бускето. Собор в Пизе. Интерьер. 1063—1118 гг.

44
Мастер Николао. Рельефы портала церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне. XII в.

45
Христос Пантократор. Мозаика купола Мартораны в Палермо. 1146—1151 гг.

46
Собор в Сиене. Начат в XII в. Основное строительство в 1284—1299 гг., по проекту Джованни Пизано.

47
Интерьер собора в Сиене.

48
Собор Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. Интерьер. Начат по проекту Арнольфо ди Камбио в 1296 г.

49
Церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции. Интерьер. Около 1278—1360 гг.

50
Нервюрные своды одного из нефов Миланского собора. Начало строительства с 1386 г. Архитекторы Андреа и Филиппино дельи Органи, Симоне Орсениго, Марко Фризоне и др.

51
Дворец дожей в Венеции. Основное строительство в XIV—XV вв.

52
Палаццо Публико в Сиене. 1297—1310 гг.

53
Палаццо делла Синьория во Флоренции. Начато по проекту Арнольфо ди Камбио в 1298 г.

54
Никколо Пизано. Кафедра баптистерия в Пизе. 1260 г.

55
Никколо Пизано. Аллегория силы. Фрагмент скульптурного украшения кафедры баптистерия в Пизе. 1260 г.

56
Фонте Маджоре в Перудже. Окончен в 1278 г. Архитектор Фра Бевиньяте, скульпторы Никколо и Джованни Пизано.

57
Джованни Пизано. Кафедра собора в Пизе. 1302—1310 гг.

58
Арнольфо ди Камбио. Поклонение волхвов. Рельефная группа в крипте церкви Санта-Мария Маджоре в Риме. XIII в.

59
Пьетро Каваллини. Фрагмент фрески «Страшный суд» в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере в Риме. Около 1293 г.

60
Чимабуэ. Мадонна. Около 1285 г. Галерея Уффици, Флоренция.

61
Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна Ручеллаи. 1285 г. Галерея Уффици, Флоренция.

62
Дуччо ди Буонинсенья. Алтарь «Маэста». 1308—1311 гг. Музей собора, Сиена.

63
Дуччо ди Буонинсенья. Въезд в Иерусалим. Фрагмент оборотной стороны алтаря «Маэста». 1308—1311 гг. Музей собора, Сиена.

64
Мастер святого Франциска (Джотто?). Чудо с источником. Фреска Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. После 1292 г.

65
Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска в Капелле Скровеньи в Падуе. Около 1306—1307 гг.

66
Джотто. Оплакивание Христа. Фреска Капеллы Скровеньи в Падуе. Около 1306—1307 гг.

67
Джотто. Смерть святого Франциска. Фреска капеллы Барди в церкви Санта-Кроче во Флоренции. 1320-е гг.

68
Джотто. Мадонна на троне. 1310—1320 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

69
Симоне Мартини. Маэста. Фреска в Зале Маппамон-

до в Палаццо Публико в Сиене. 1328 г.

70
Симоне Мартини. Гвидориччо да Фольяно. Фреска в Зале Маппамондо в Палаццо Публико в Сиене. 1328 г.

71
Симоне Мартини. Святой Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского. Около 1317 г. Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь.

72
Пьетро Лоренцетти. Снятие с креста. Фреска Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. 1325—1329 гг. и после 1340 г.

73
Амброджо Лоренцетти. Последствия Доброго правления. Фрагмент фрески «Аллегория Доброго и Злого правления» в Зале девяти Палаццо Публико в Сиене. 1337—1339 гг.

74
Мазо ди Банко. Чудо святого Сильвестра с драконом. Фреска капеллы Барди ди Вернио церкви Санта-Кроче во Флоренции. Конец 1330-х гг.

75
Антонио Пизанелло. Святой Георгий и принцесса. Фрагмент росписи в церкви Санта-Анастазия в Вероне. 1433—1438 гг.

76
Альтикьеро и его мастерская. Казнь святого Георгия. Фреска оратории Сан-Джорджо в Падуе. 1384 г.

77
Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов. 1423 г. Галерея Уффици, Флоренция.

78
Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре. 1420—1436 гг. Флоренция.

79
Филиппо Брунеллески. Фрагмент интерьера Капеллы Пацци во Флоренции. С 1429 г.; скульптурный декор — Лука делла Роббиа и Филиппо Брунеллески.

80
Филиппо Брунеллески. Интерьер церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Строительство с 1421 г.

81
Мазаччо. Мадонна с младенцем. Центральная часть полиптиха из церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе. 1426 г. Национальная галерея, Лондон.

82
Мазаччо. Святой Петр раздает милостыню бедным и больным. Фреска капеллы Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. 1427—1428 гг.

83
Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. 1427—1428 гг.

84
Донателло. Пир Ирода. Рельеф купели баптистерия в Сиене. Бронза, позолота. 1423—1427 гг.

85
Донателло. Благовещение. Табернакль церкви Санта-Кроче во Флоренции. Терракота, известняк. Около 1435 г.

86
Донателло. Конный памятник кондотьеру Гаттамелате. Бронза. 1443—1453 гг. Площадь Санто в Падуе.

87
Якопо делла Кверча. Сотворение Евы. Рельеф портала собора Сан-Петронио в Болонье. Камень. 1425—1438 гг.

88
Лоренцо Гиберти. Жертвоприношение Исаака. Рельеф Восточных («Райских») дверей баптистерия во Флоренции. Бронза, позолота. 1424—1452 гг.

89
Фра Бьято Анджелико. Снятие с креста. Около 1438—1440 гг. Музей Сан-Марко, Флоренция.

90
Фра Беато Анджелико. Благовещение. Фреска в

монастыре Сан-Марко во Флоренции. 1438—1446/50 гг.

91
Леон Баттиста Альберти. Фасад церкви Сан-Франческо в Римини. 1450—1461 гг.

92
Леон Баттиста Альберти. Палаццо Ручеллаи во Флоренции. Около 1446—1451 гг.

93
Леон Баттиста Альберти. Церковь Сант-Андреа в Мантуе. Проект около 1470 г.

94
Бернардо Росселлино. Надгробие Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Мрамор. Около 1445/46—1449/50 гг.

95
Антонио Росселлино. Надгробие кардинала Португальского в церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции. Мрамор. 1461—1466 гг.

96
Паоло Уччелло. Никколо да Толентино в битве при Сан-Романо. 1456 г. Национальная галерея, Лондон.

97
Фра Филиппо Липпи. Коронование Марии. 1444 г. Галерея Уффици, Флоренция.

98
Доменико Венециано. Алтарь святой Лучии. Около 1445 г. Галерея Уффици, Флоренция.

99
Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Фреска. 1447—1449 гг. Музей Сант-Аполлония, Флоренция.

100
Беноццо Гоццоли. Шествие волхвов. Фреска в капелле Медичи в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. 1459—1461 гг.

101
Пьеро делла Франческа. Крещение Христа. 1450—1455 гг. Национальная галерея, Лондон.

102
Пьеро делла Франческа. Посещение царицей Савской царя Соломона. Фреска в хоре церкви Сан-Франческо в Ареццо. 1452—1466 гг.

103
Пьеро делла Франческа. Битва Константина с Максенцием. Фреска в хоре церкви Сан-Франческо в Ареццо. 1452—1466 гг.

104
Антонио Поллайоло. Гробница папы Иннокентия VIII в соборе святого Петра в Риме. Бронза. 1492—1498 гг.

105
Андреа дель Верроккьо. Конный памятник кондотьеру Б. Коллеони в Венеции. Бронза. 1479—1496 гг.

106
Андреа дель Верроккьо. Давид. Бронза. 1473—1475 гг. Национальный музей, Флоренция.

107
Сандро Боттичелли. Весна. Около 1477—1478 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

108
Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Около 1483—1484 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

109
Сандро Боттичелли. Мистическое рождество. 1501 г. Национальная галерея, Лондон.

110
Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481 г. Галерея Уффици, Флоренция.

111
Лука Синьорелли. Страшный суд. Фрагмент росписи в капелле Мадонна Сан-Брицио в соборе в Орвьето. 1499—1504 гг.

112
Бернардо Пинтуриккьо. Эней Сильвий у короля Шотландии. Фрагмент росписи библиотеки Пикколомини в Сиенском соборе. 1503—1508 гг.

113
Франческо дель Косса. Занятия женщин. Фрагмент росписи Зала месяцев в Палаццо Скифанойя. Окончен в 1470—1471 гг.

114
Козимо Тура. Пьета. Около 1472 г. Музей Коррер, Венеция.

115
Андреа Мантенья. Встреча кардинала Франческо Гонзаги в Мантуе. Фрагмент росписи Камеры дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе. Около 1465—1474 гг.

116
Андреа Мантенья. Роспись свода Камеры дельи Спози в Палаццо Дукале в Мантуе. Около 1465—1474 гг.

117
Андреа Мантенья. Алтарь Сан-Дзено. 1456—1459 гг. Церковь Сан-Дзено Маджоре в Вероне.

118
Антонелло да Мессина. Святой Иероним в келье. Около 1465 или 1474 гг. Национальная галерея, Лондон.

119
Джованни Беллини. Святая аллегория. Около 1488 г. Галерея Уффици, Флоренция.

120
Джованни Беллини. Коронование Марии. Около 1473—1475 гг. Городской музей, Пезаро.

121
Витторе Карпаччо. История святой Урсулы: приезд английских послов к королю Бретани. Около 1495—1498 гг. Галерея Академии, Венеция.

122
Витторе Карпаччо. История святой Урсулы: сон святой Урсулы. 1490—1495 гг. Галерея Академии, Венеция.

123
Пьетро Ломбардо. Церковь Санта-Мария деи Мираколи в Венеции. Около 1481—1489 гг.

124
Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Роспись в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане. 1495—1497 гг.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ КО 2-му ТОМУ

1
Микеланджело. Битва кентавров. Мрамор. Около 1492 г. Каса Буонарроти. Флоренция.

2
Микеланджело. Пьета. Мрамор. Около 1497—1498 гг. Собор святого Петра, Рим.

3
Микеланджело. Давид. Мрамор. 1501—1504 гг. Галерея Академии художеств, Флоренция.

4
Микеланджело. Святое семейство (т. н. «Мадонна Дони»). 1504—1505 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

5
Леонардо да Винчи. Джоконда. Около 1503 г. Лувр, Париж.

6
Рафаэль. Портрет Маддалены Дони. Около 1505 г. Галерея Питти, Флоренция.

7
Рафаэль. Обручение Марии. 1504 г. Пинакотека Брера, Милан.

8
Рафаэль. Мадонна со щегленком. 1507 г. Галерея Уффици, Флоренция.

9
Рафаэль. Положение во гроб. 1507 г. Музей и галерея Боргезе, Рим.

10
Браманте. Церковь Санта-Мария прессо Сан-Сатиро. 1480—1485 гг. Милан.

11
Браманте. Темпьетто. Монастырь Сан-Пьетро ин Монторио. 1502 г. Рим.

12
Рафаэль. Афинская школа. Фреска в станце делла Сеньятура. 1509—1511 гг. Папский дворец в Ватикане, Рим.

13
Рафаэль. Изгнание Элиодора из храма. Фреска в станце д'Элиодоро. 1511—1514 гг. Папский дворец в Ватикане, Рим.

14
Рафаэль. Месса в Больсене. Фреска в станце д'Элиодоро. 1511—1514 гг. Папский дворец в Ватикане, Рим.

15
Рафаэль. Бальдассаре Кастильоне. 1516 г. Лувр, Париж.

16
Микеланджело. Грехопадение. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы. 1508—1512 гг. Ватикан, Рим.

17
Микеланджело. Персидская сивилла. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы. 1508—1512 гг. Ватикан, Рим.

18
Микеланджело. Роспись свода Сикстинской капеллы. 1508—1512 гг. Ватикан, Рим.

19
Микеланджело. Восставший раб. Мрамор. 1513—1516 гг. Лувр, Париж.

20
Микеланджело. Капелла Медичи церкви Сан-Лоренцо. Интерьер. 1520—1534 гг. Флоренция.

21
Микеланджело. Читальный зал библиотеки Лауренциана. 1524 г. Церковь Сан-Лоренцо, Флоренция.

22
Микеланджело. Страшный суд. 1536—1541 гг. Фреска алтарной стены Сикстинской капеллы. Ватикан, Рим.

23
Микеланджело. Пьета Ронданини. 1555—1564 гг. Музей старинного искусства, Милан.

24
Микеланджело. Распятие апостола Петра. Фреска в Капелле Паолина. 1542—1550 гг. Ватикан, Рим.

25
Микеланджело. Купол собора святого Петра в Риме. (В 1582—1593 гг.— Дж. делла Порта).

26
Площадь Капитолия в Риме. С 1546 г.— Микеланджело.

27
Рафаэль. Преображение. 1519—1520 гг. Ватиканская пинакотека, Рим.

28
Джулио Романо. Победа Константина. Фреска в Зале Константина. 1520—1524 гг. Папский дворец в Ватикане, Рим.

29
Себастьяно дель Пьомбо. Воскрешение Лазаря. 1519 г. Национальная галерея, Лондон.

30
Якопо Сансовино. Вакх. Мрамор. 1518 г. Национальный музей, Флоренция.

31
Джулио Романо. Палаццо дель Те. 1525—1534 гг. Мантуя.

32
Антонио да Сангалло Старший. Церковь Мадонна ди Сан-Бьяджо близ Монтепульчано. 1518—1543 гг.

33
Бальдассаре Перуцци. Палаццо Массимо алле колонне. 1536 г., Рим.

34
Джорджоне. Три философа. Художественно-исторический музей, Вена.

35
Джорджоне. Гроза. Галерея Академии, Венеция.

36
Тициан. Любовь земная и любовь небесная. Около 1515—1516 гг. Музей и галерея Боргезе, Рим.

37
Тициан. Вознесение Марии. 1516—1518 гг. Церковь Санта-Мария Глориоза деи Фрари.

38
Корреджо. Роспись свода в монастыре Сан-Паоло в Парме. Между 1517—1520 гг.

39
Корреджо. Вознесение Марии. Роспись купола собора в Парме. 1526—1530 гг.

40
Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534—1540 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

41
Андреа дель Сарто. Мадонна с гарпиями. 1517 г. Галерея Уффици, Флоренция.

42
Якопо Понтормо. Аллегория осени. Фреска люнета парадного зала виллы Медичи в Поджо а'Кайано. 1519—1520 гг.

43
Якопо Понтормо. Снятие с креста. 1526—1528 гг. Церковь Санта-Феличита, Флоренция.

44
Россо Фьорентино. Снятие с креста. 1521 г. Коммунальная пинакотека, Вольтерра.

45
Доменико Беккафуми.

Стигматизация святой Екатерины. Около 1513—1515 гг. Национальная пинакотека, Сиена.

46
Аньоло Бронзино. Портрет Уголино Мартелли. 1535 г. Городской музей, Берлин.

47
Тициан. Мадонна семейства Пезаро. 1526 г. Церковь Санта-Мария Глориоза деи Фрари. Венеция.

48
Тициан. Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545—1546 гг. Национальные музей и галерея Каподимонте, Неаполь.

49
Тициан. Коронование Христа терновым венцом. 1570 г. Старая пинакотека, Мюнхен.

50
Лоренцо Лотто. Мадонна со святыми. 1521 г. Церковь Сан-Бернардо, Бергамо.

51
Лоренцо Лотто. Благовещение. 1528 г. Церковь Санта-Мария сопра Мерканти, Реканати.

52
Порденоне. Алтарь Сан-Лоренцо. 1530 г. Галерея Академии, Венеция.

53
Джироламо Савольдо. Товия и ангел. 1540 г. Галерея Боргезе, Рим.

54
Якопо Тинторетто. Чудо святого Марка. 1548 г. Галерея Академии, Венеция.

55
Якопо Тинторетто. Нахождение тела святого Марка. 1562—1566 г. Пинакотека Брера, Милан.

56
Якопо Тинторетто. Тайная вечеря. 1592—1594 гг. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция.

57
Паоло Веронезе. Пир в доме Левия. 1573 г. Галерея Академии, Венеция.

58
Паоло Веронезе. Пейзаж. Фреска в вилле Барборо-Вольпи. Мазер близ Виченцы. Около 1565 г.

59
Якопо Бассано. Отдых на пути в Египет. Около 1541 г. Пинакотека Амброзина, Милан.

60
Андреа Палладио. Базилика в Виченце. 1549—1614 гг.

61
Якопо Сансовино. Библиотека Сан-Марко. 1536—1564 гг. Венеция.

62
Андреа Палладио. Вилла Ротонда. 1551—1567 гг. Виченца.

63
Андреа Палладио. Вилла Барбаро-Вольпи. Мазер близ Виченцы. 1560—1570-е гг.

64
Андреа Палладио. Иль Реденторе. 1592 г. Венеция.

65
Джорджо Вазари. Здания Уффици во Флоренции. 1560 г.

66
Баччо Бандинелли. Два пророка. Мрамор. 1547 г. Собор Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция.

67
Джамболонья. Добродетель, побеждающая порок. Мрамор. 1565 г. Национальный музей, Флоренция.

68
Бенвенуто Челлини. Персей. Бронза. 1545—1554 гг. Лоджия деи Ланци, Флоренция.

69
Федерико Бароччи. Снятие с креста. 1568—1569 гг. Собор, Перуджа.

70
Виньола. Церковь Иль Джезу в Риме. 1568—1584 гг.

71
Аннибале Карраччи. Положение во гроб. Около 1603—1604 гг. Галерея Дориа-Памфили, Рим.

72
Аннибале Карраччи. Роспись свода Галереи Фарнезе в Палаццо Фарнезе в Риме. 1597—1604 гг.

73
Карло Мадерно. Церковь Санта-Сусанна в Риме. 1596—1603 гг.

74
Микеланджело да Караваджо. Вакх с бокалом вина. Около 1592—1593 гг. Галерея Уффици, Флоренция.

75
Микеланджело да Караваджо. Призвание апостола Матфея. 1597—1599 гг. Капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме.

76
Микеланджело да Караваджо. Распятие святого Петра. 1600—1601 гг. Капелла Черази в церкви Санта-Мария дель Пополо в Риме.

77
Микеланджело да Караваджо. Погребение святой Лучии. 1608 г. Церковь Санта-Лучия, Сиракузы.

78
Орацио Джентилески. Давид с головой Голиафа. Около 1610 г. Галерея Спада, Рим.

79
Гверчино. Аврора. Фреска в Казино виллы Лудовизи в Риме. 1621 г.

80
Гвидо Рени. Избиение младенцев. 1612 г. Национальная пинакотека, Болонья.

81
Лоренцо Бернини. Аполлон и Дафна. Мрамор. 1622—1625 гг. Галерея Боргезе, Рим.

82
Лоренцо Бернини. Колоннада площади перед собором святого Петра. Рим.

83
Лоренцо Бернини. Балдахин. Бронза. 1624—1633 гг. Собор святого Петра в Риме.

84
Лоренцо Бернини. Экстаз святой Терезы. Мрамор. 1644—1652 гг. Капелла Корнаро церкви Санта-Мария делла Виттория в Риме.

85
Лоренцо Бернини. Фонтан четырех рек на Пьяцца Навона в Риме. 1648—1651 гг.

86
Франческо Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме. 1634—1667 гг.

87
Франческо Борромини. Купол церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме.

88
Франческо Борромини. Церковь Сант-Иво алла Сапиенца. 1642—1660 гг. Рим.

89
Карло Райнальди. Лоренцо Бернини, Доменико Фонтана. Церкви Санта-Мария ин Монте-Санто и Санта-Мария деи Миракули на Пьяцца дель Пополо в Риме. Строительство начато в 1662 г.

90
Джован Баттиста Гаулли. Триумф имени Христа. 1676—1679 гг. Церковь Иль Джезу в Риме.

91
Пьетро да Кортона. Триумф божественного провидения. Фреска плафона главного зала в Палаццо Барберини в Риме. 1633—1639 гг.

92
Лука Джордано. Триумф божественного правосудия. Роспись свода капеллы Тезоро в церкви Сан-Мартино в Неаполе. 1704 гг.

93
Сальватор Роза. Пейзаж с философами. 1645 г. Галерея Питти, Флоренция.

94
Бернардо Строцци. Святой Лаврентий, раздающий милостыню. 1630—1644 гг. Церковь Сан-Никколо Толентино, Венеция.

95
Доменико Фетти. Потерянная драхма. 1620 г. Галерея Питти, Флоренция.

96
Бальдассаре Лонгена. Церковь Санта-Мария делла Салуте. 1631—1681 гг. Венеция.

97
Гварино Гварини. Палаццо Кариньяно. 1679—1683 гг. Турин.

98
Филиппо Ювара. Базилика монастыря Суперга близ Турина. 1715—1731 гг.

99
Алеҫсандро Галилеи. Фасад базилики Сан-Джованни ин Латерано в Риме. 1735 г.

100
Фердинандо Фуга. Главный фасад церкви Санта-Мария Маджоре в Риме. 1743 г.

101
Луиджи Ванвителли. Лестница в Палаццо Реале в Казерте близ Неаполя. С 1752 г.

102
Никколо Сальви. Фонтан Треви в Риме. 1732 г.

103
Франческо Солимена. Мучение святого Джустиниани. Около 1715 г. Национальные музей и галереи Каподимонте, Неаполь.

104
Гаспаре Траверси. Ранен-
ный. Около 1752 г. Галерея Академии, Венеция.

105
Помпео Батони Портрет Джона Стейпла. 1773 г. Музей Рима, Рим.

106
Джузеппе Мария Креспи. Избиение младенцев. 1706 г. Галерея Уффици, Флоренция.

107
Алессандро Маньяско Трапеза цыган. 1710 г. Галерея Уффици, Флоренция.

108
Джованни Баттиста Пьяцетта. Мученичество апостола Иакова. 1717 г. Церковь Сан-Стаэ, Венеция.

109
Антонио Каналетто. Вид на Большой канал между Палаццо Бембо и Палаццо Вендрамин Калерджи. 1730—1731 гг. Аббатство Уоберн, коллекция лорда Бедфорда.

110
Бернардо Беллотто. Античный мост через реку По. 1745 г. Галерея Сабауда, Турин.

111
Джузеппе Валадье. Церковь Сан-Рокко в Риме. Фасад — конец XVIII в.

112
Джованни Баттиста Тьеполо. Антоний и Клеопатра. Росписи Палаццо Лабиа в Венеции. 1747—1750 гг.

113
Франческо Гварди. Площадь Сан-Марко. 1780-е гг. Национальная галерея, Лондон.

114
Антонио Канова. Паолина Боргезе в образе Венеры. 1805—1807 гг. Галерея Боргезе, Рим.

115
Антонио Канова. Гробница папы Климента XIII в соборе святого Петра. Мрамор. 1783—1792 гг. Рим.

116
Андреа Аппиани. Колесница солнца. 1800 г. Пинакотека Брера, Милан.

117
Сильвестро Лега. После обеда. 1865 г. Пинакотека Брера, Милан.

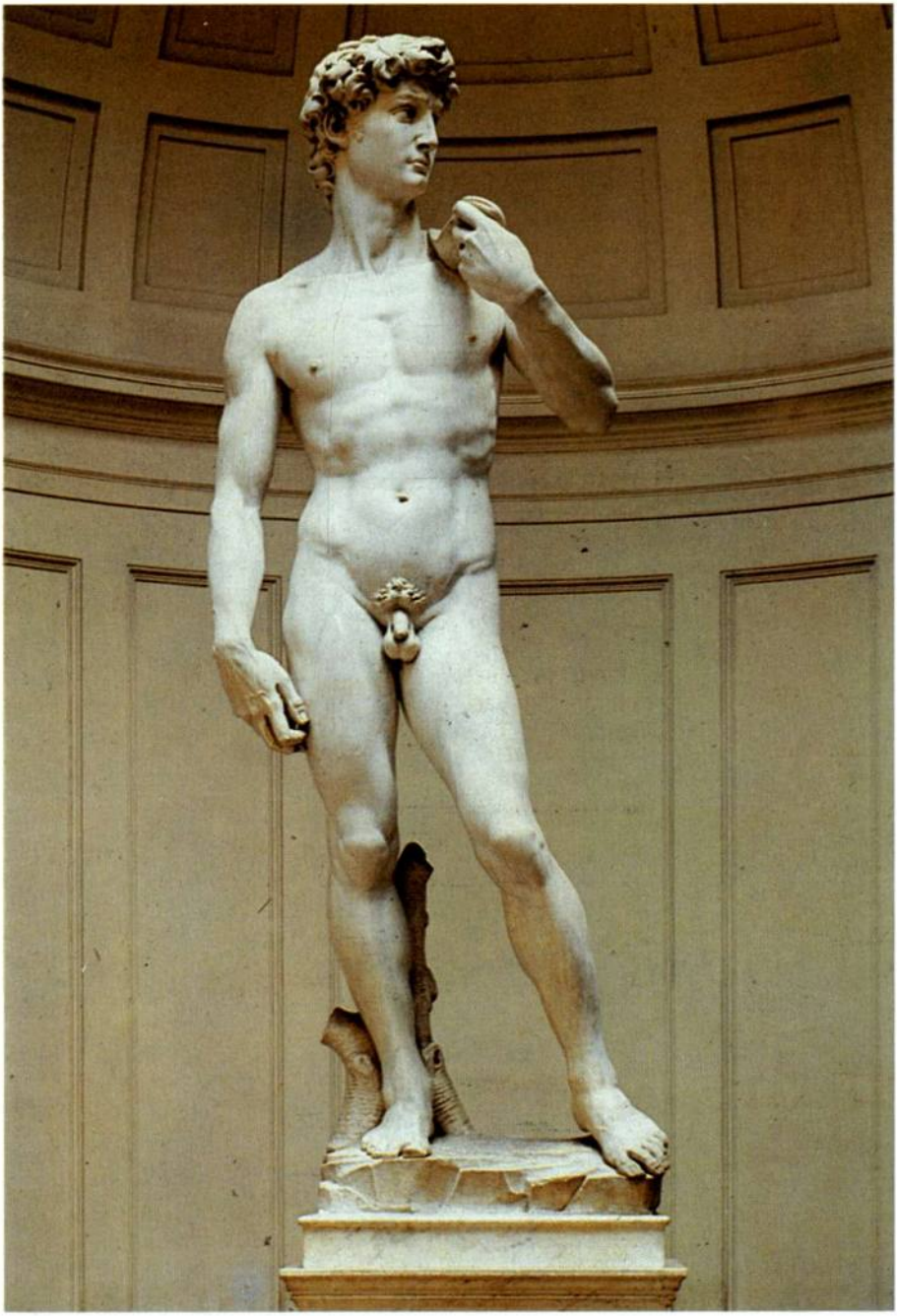
118
Джованни Сегантини. Любовь — источник жизни 1896 г. Галерея современного искусства, Милан.

119
Джованни Фаттори. Навес в купальне Пальмьери. 1866 г. Галерея современного искусства, Флоренция.

120
Медардо Россо. Золотой век. 1886 г. Национальная галерея современного искусства, Рим.

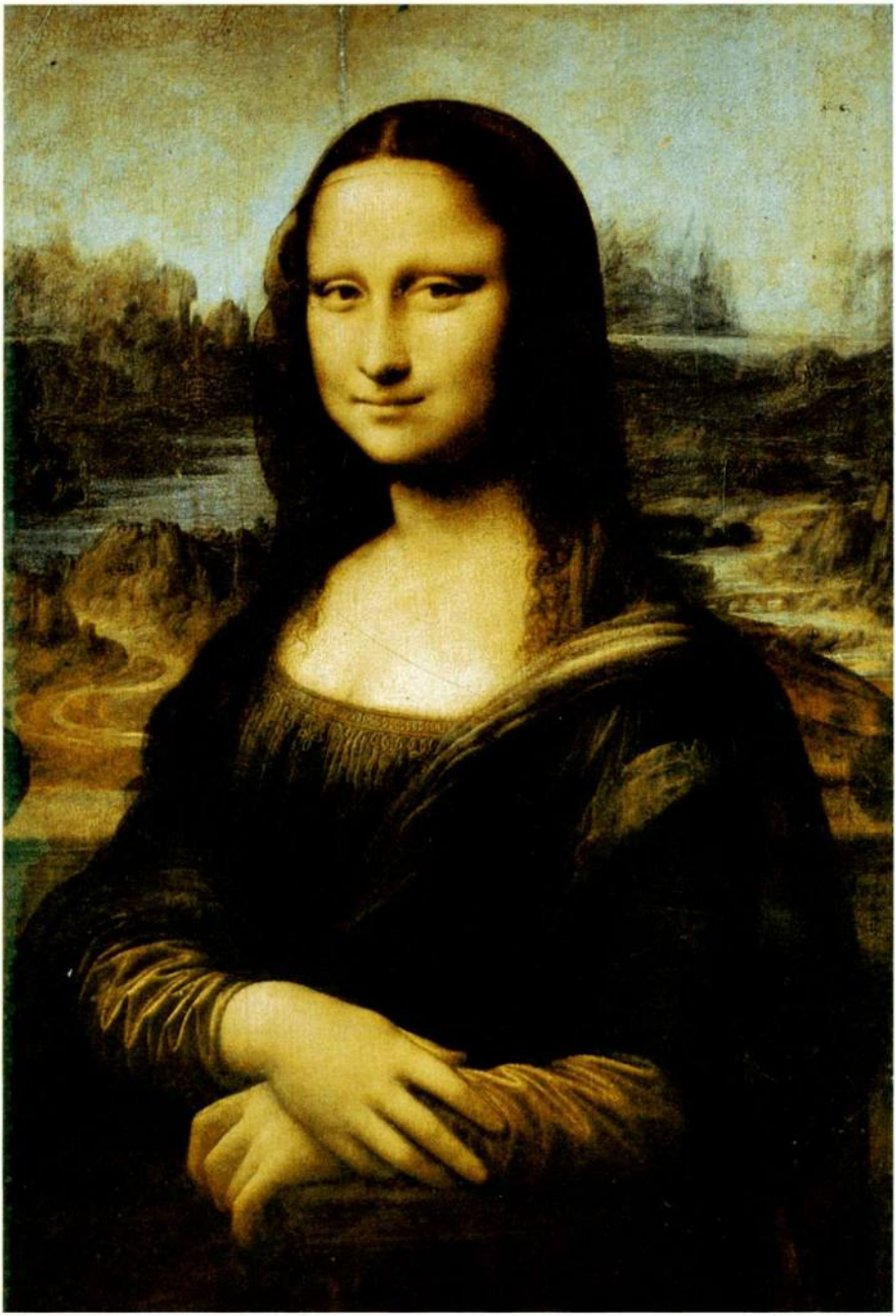
1
Микеланджело. Битва кентавров.
Около 1492 г.

2
Микеланджело. Пьета. Около
1497—1498 гг.



3
Микеланджело. Давид. 1501—1504 гг.

4
Микеланджело. Святое семейство (т. н. «Мадонна Дони»). 1504—1505 гг.



5
Леонардо да Винчи. Джоконда.
Около 1503 г.

6
Рафаэль. Портрет Маддалены Дони. Около 1505 г.

7
Рафаэль. Обручение Марии. 1504 г.

8
Рафаэль. Мадонна со щегленком.
1507 г.

9
Рафаэль. Положение во гроб.
1507 г.

10
Браманте. Церковь Санта-Мария
прессо Сан-Сатиро. 1480—1485 гг.
Милан.

11
Браманте. Темпьетто. Монастырь
Сан-Пьетро ин Монторио. 1502 г.

12
Рафаэль. Афинская школа. Фреска в станце делла Сеньятура. 1509—1511 гг.

13
Рафаэль. Изгнание Элиодора из храма. Фреска в станце д'Элиодоро. 1511—1514 гг.

14

Рафаэль. Месса в Больсене. Фреска
в станце д'Элиодоро. 1511—1514 гг.

15
Рафаэль. Бальдассаре Кастильоне.
1516 г.

16
Микеланджело. Грехопадение. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы. 1508—1512 гг.

17
Микеланджело. Персидская сивилла. Фрагмент росписи свода Сикстинской капеллы. 1508—1512 гг.

18
Микеланджело. Роспись свода Сикстинской капеллы. 1508—1512 гг.

19
Микеланджело. Восставший раб.
1513—1516 гг.

20
Микеланджело. Капелла Медичи церкви Сан-Лоренцо. Интерьер. 1520—1534 гг.

21
Микеланджело. Читальный зал библиотеки Лауренциана. 1524 г. Церковь Сан-Лоренцо, Флоренция.

22
Микеланджело. Страшный суд. 1536—1541 гг. Фреска алтарной стены Сикстинской капеллы.

23
Микеланджело. Пьета Ронданини.
1555—1564 гг.

24
Микеланджело. Распятие апостола Петра. Фреска в Капелле Паолина. 1542—1550 гг.

25
Микеланджело. Купол собора святого Петра в Риме. (В 1582—1593 гг.— Дж. делла Порта.)

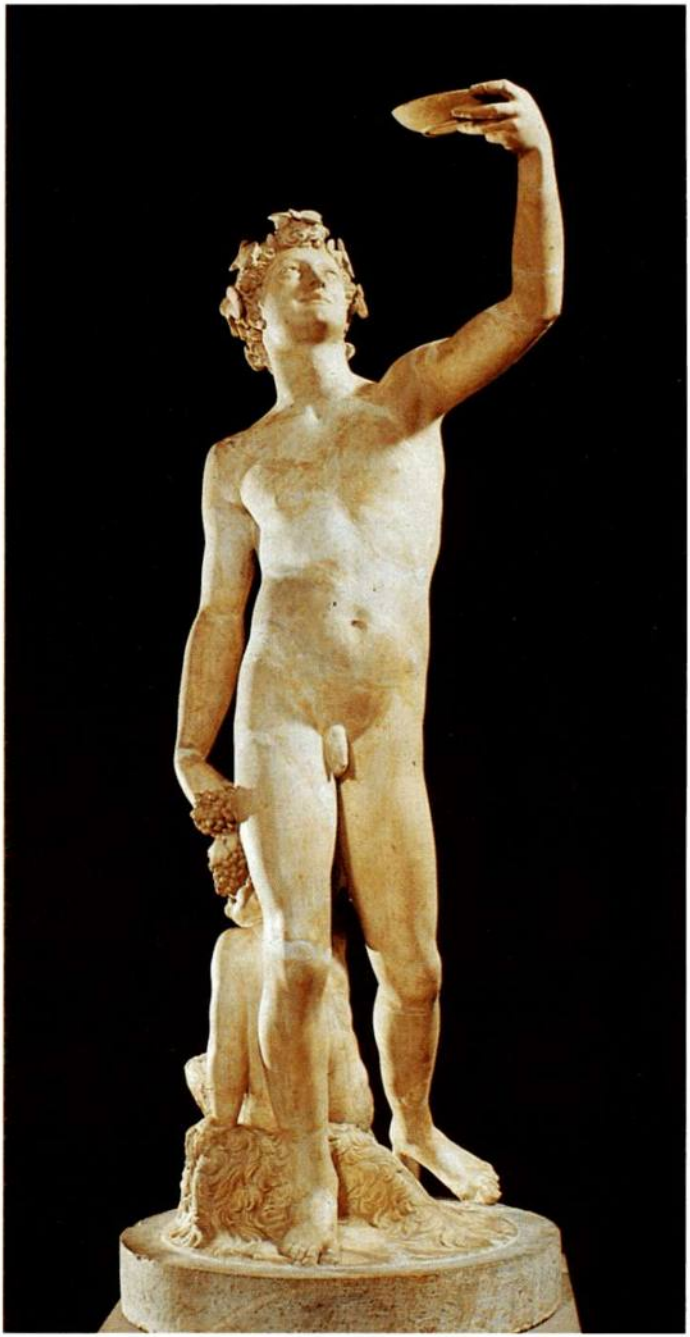
26
Площадь Капитолия в Риме. С 1546 г.— Микеланджело.

27
Рафаэль. Преображение. 1519—1520 гг.

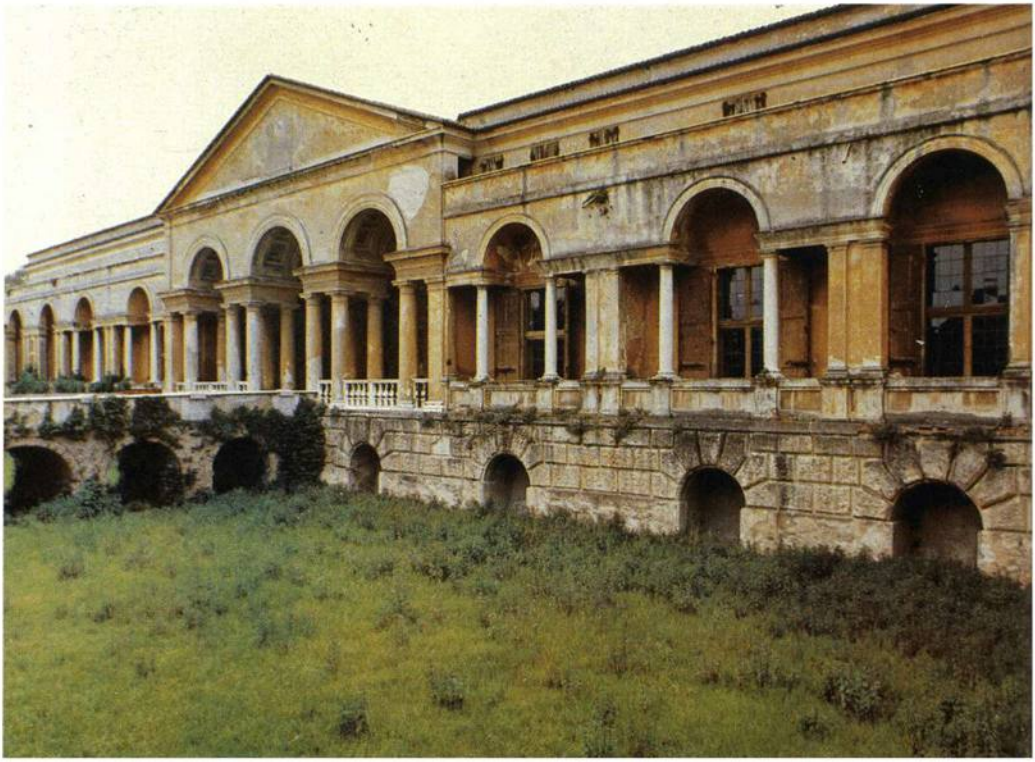
28

Джулио Романо. Победа Константина. Фреска в Зале Константина. 1520—1524 гг. Папский дворец в Ватикане, Рим.

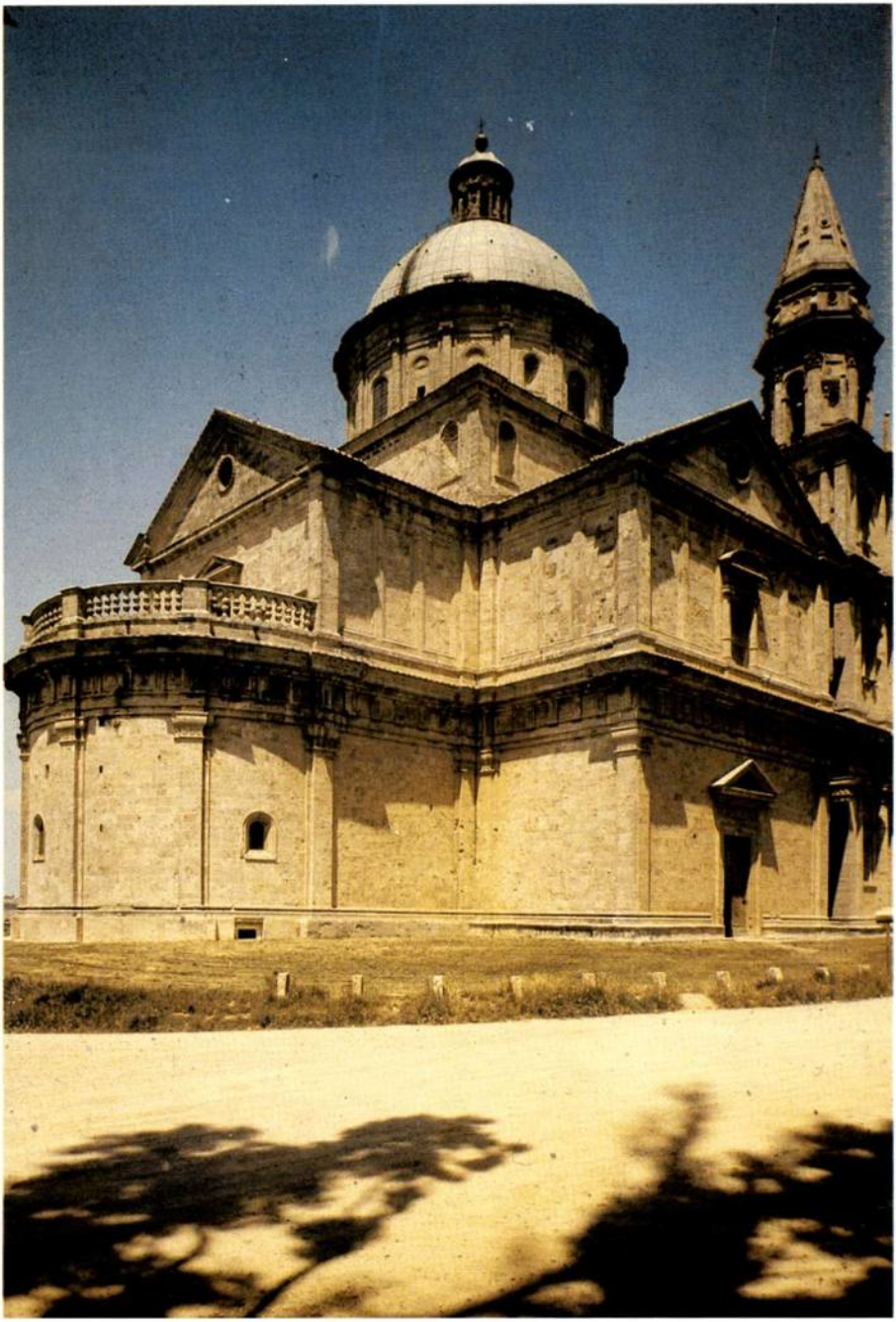
29
Себастьяно дель Пьомбо. Воскрешение Лазаря. 1519 г.



30
Якопо Сансовино. Вакх. 1518 г.



31
Джулио Романо. Палаццо дель Те.
1525—1534 гг.



32
Антонио да Сангалло Старший.
Церковь Мадонна ди Сан-Бьяджо
близ Монтепульчано. 1518—1543 гг.

33
Бальдассаре Перуцци. Вилла Фарнезина. 1511 г. Рим.

34
Джорджоне. Три философа.

35
Джорджоне. Гроза.

36
Тициан. Любовь земная и любовь небесная. Около 1515—1516 гг.

37
Тициан. Вознесение Марии. 1516—
1518 гг.

38
Корреджо. Роспись свода в монастыре Сан-Паоло в Парме. Между 1517—1520 гг.

39
Корреджо. Вознесение Марии. Роспись купола собора в Парме. 1526—1530 гг.

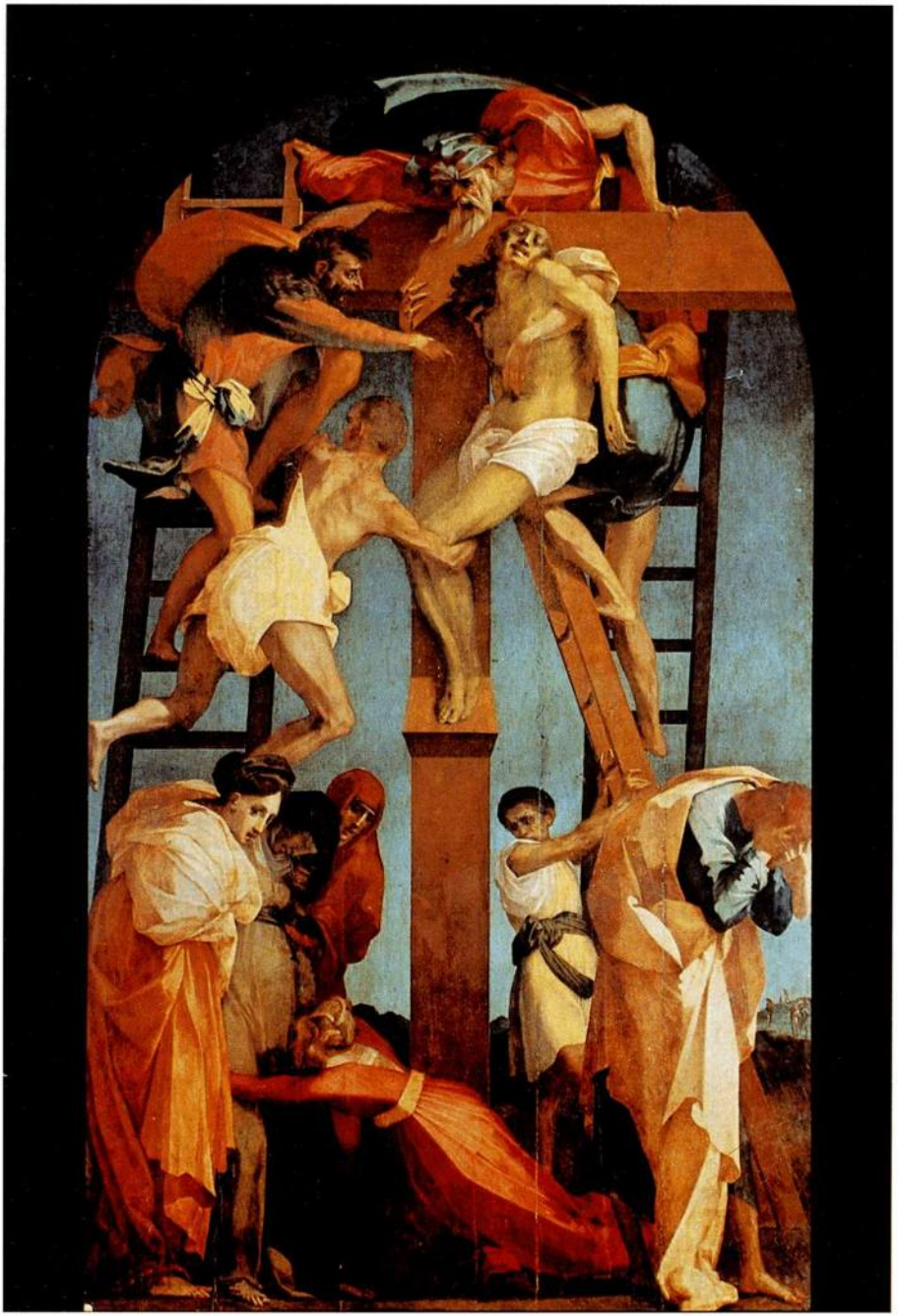
40
Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534—1540 гг.

41
Андреа дель Сарто. Мадонна с гарпиями. 1517 г.

42

Якопо Понтормо. Аллегория осени. Фреска люнета парадного зала виллы Медичи в Поджо а'Кайано. 1519—1520 гг.

43
Якопо Понтормо. Снятие с креста.
1526—1528 г.



44
Россо Фьорентино. Снятие с креста.
1521 г.

45
Доменико Беккафуми. Стигматизация святой Екатерины. Около 1513—1515 г.

46
Аньоло Бронзино. Портрет Уголино Мартелли. 1535 г.

47
Тициан. Мадонна семейства Пезаро.
1526 г.

48
Тициан. Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545—1546 гг.

49
Тициан. Коронование Христа терновым венцом. 1570 г.

50
Лоренцо Лотто. Мадонна со святыми. 1521 г.

51
Лоренцо Лотто. Благовещение.
1528 г.

52
Порденоне. Алтарь Сан-Лоренцо.
1530 г.

53
Джироламо Савольдо. Товия и ангел. 1540 г.

54
Якопо Тинторетто. Чудо святого Марка. 1548 г.

55
Якопо Тинторетто. Нахождение тела святого Марка. 1562—1566 гг.

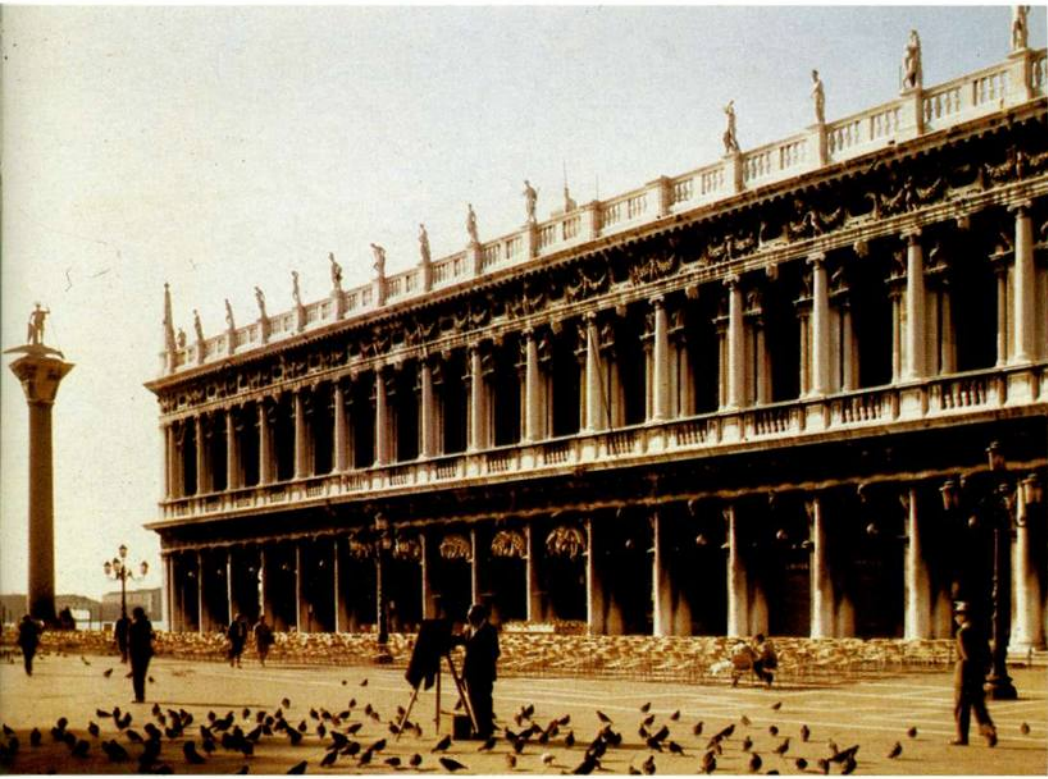
56
Якопо Тинторетто. Тайная вечеря.
1592—1594 гг.

57
Паоло Веронезе. Пир в доме Левия.
1573 г.

58
Паоло Веронезе. Пейзаж. Вилла в Мазере близ Виченцы. Около 1565 г.

59
Якопо Бассано. Отдых на пути в Египет. Около 1541 г.

60
Андреа Палладио. Базилика в Виченце. 1549—1614 гг.

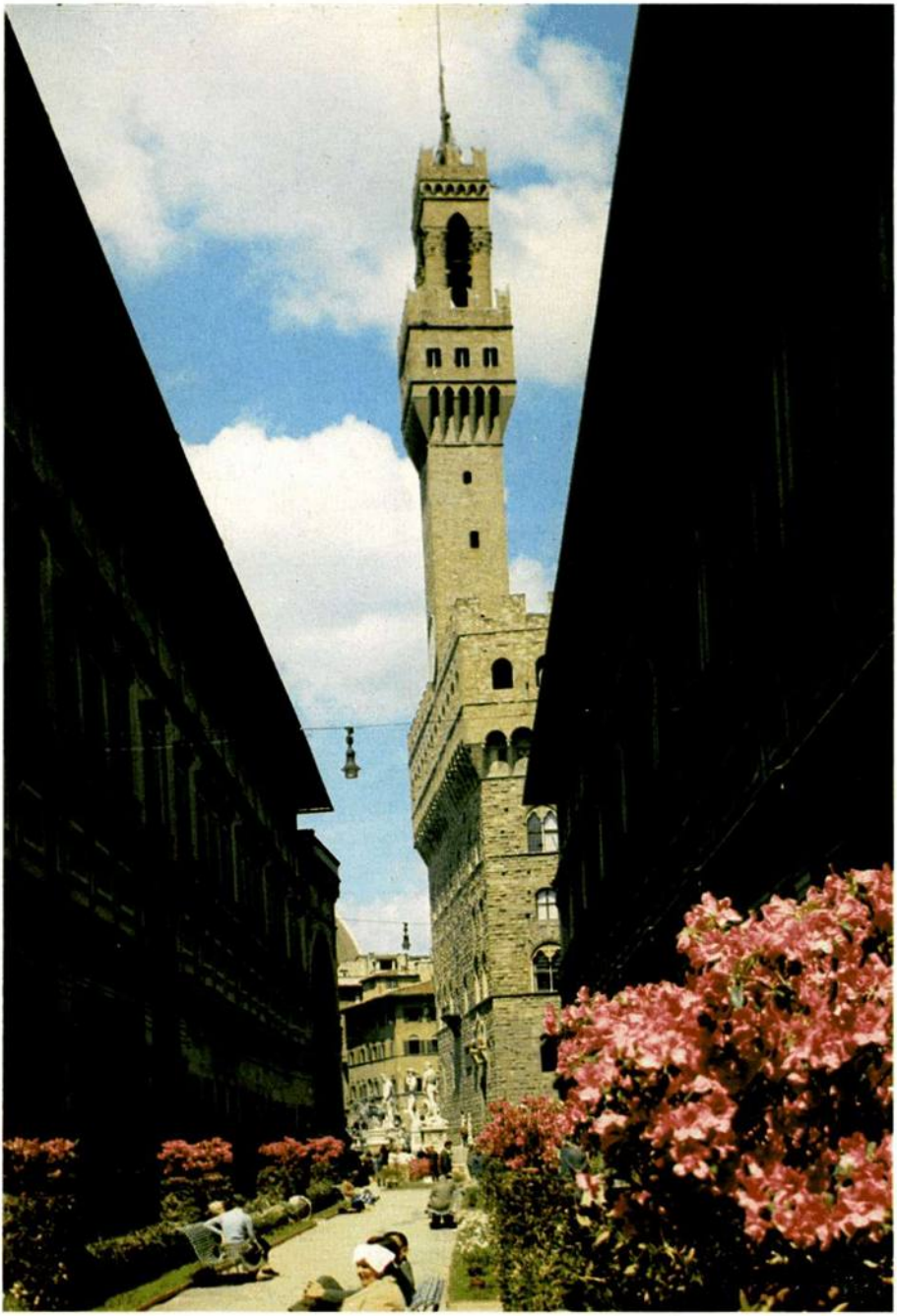


61
Якопо Сансовино. Библиотека Сан-Марко. 1536—1564 гг.

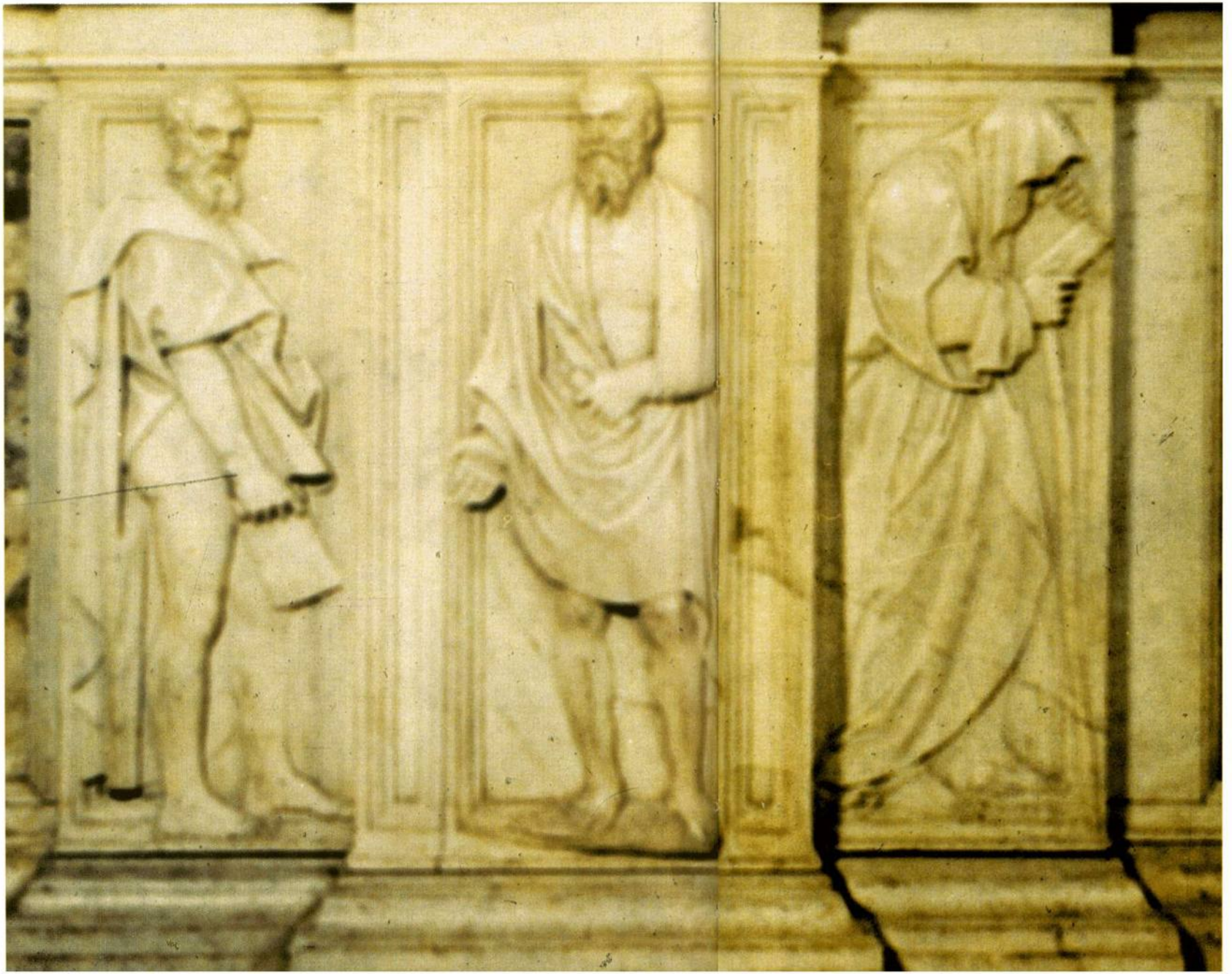
62
Андреа Палладио. Вилла Ротонда.
1551—1567 гг. Виченца.

63
Андреа Палладио. Вилла Барбаро-Вольпи. Мазер близ Виченцы. 1560—1570-е гг.

64
Андреа Палладио. Иль Реденторе.
1592 г. Венеция.

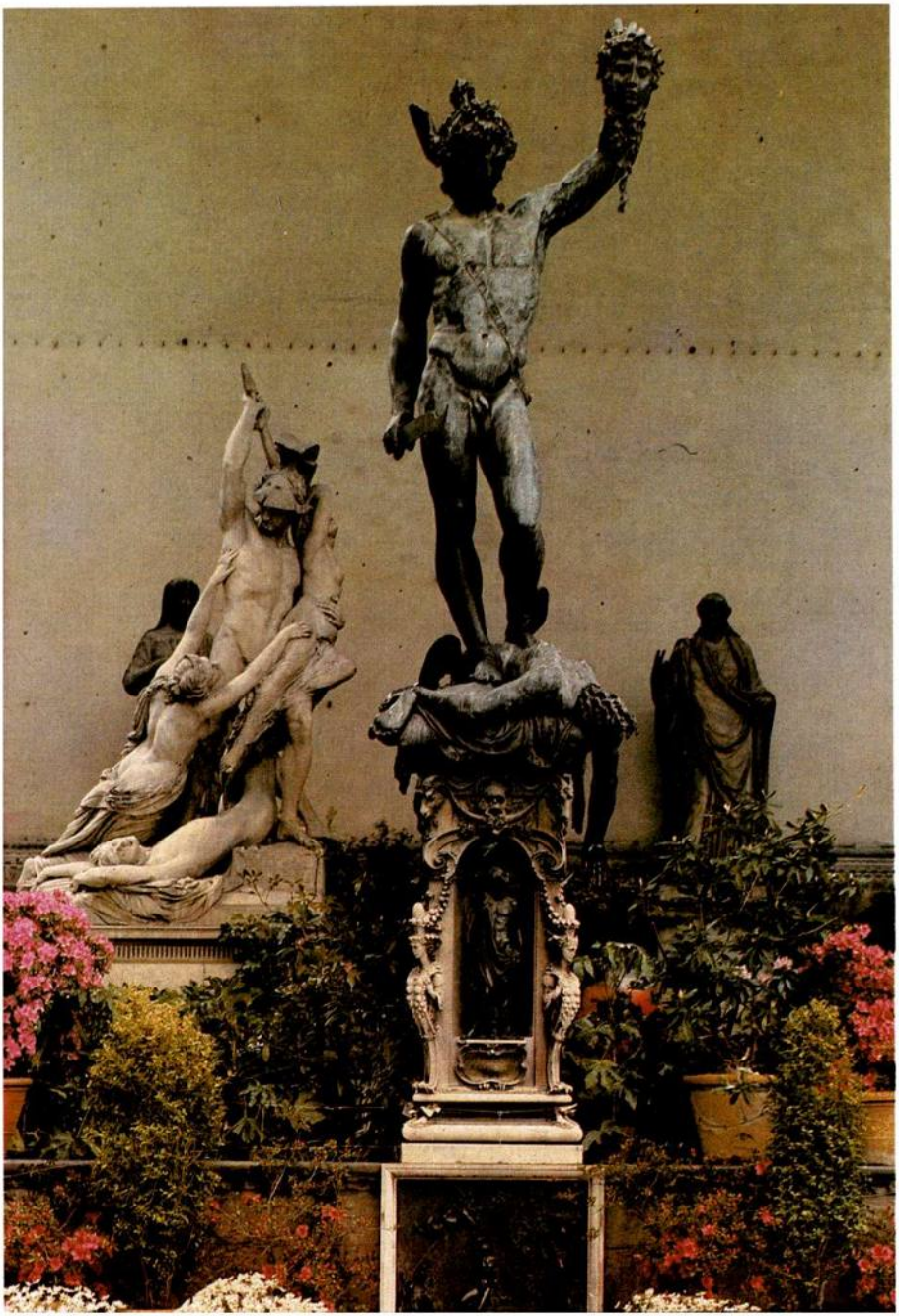


65
Джорджо Вазари. Здания Уффици во Флоренции. 1560 г.

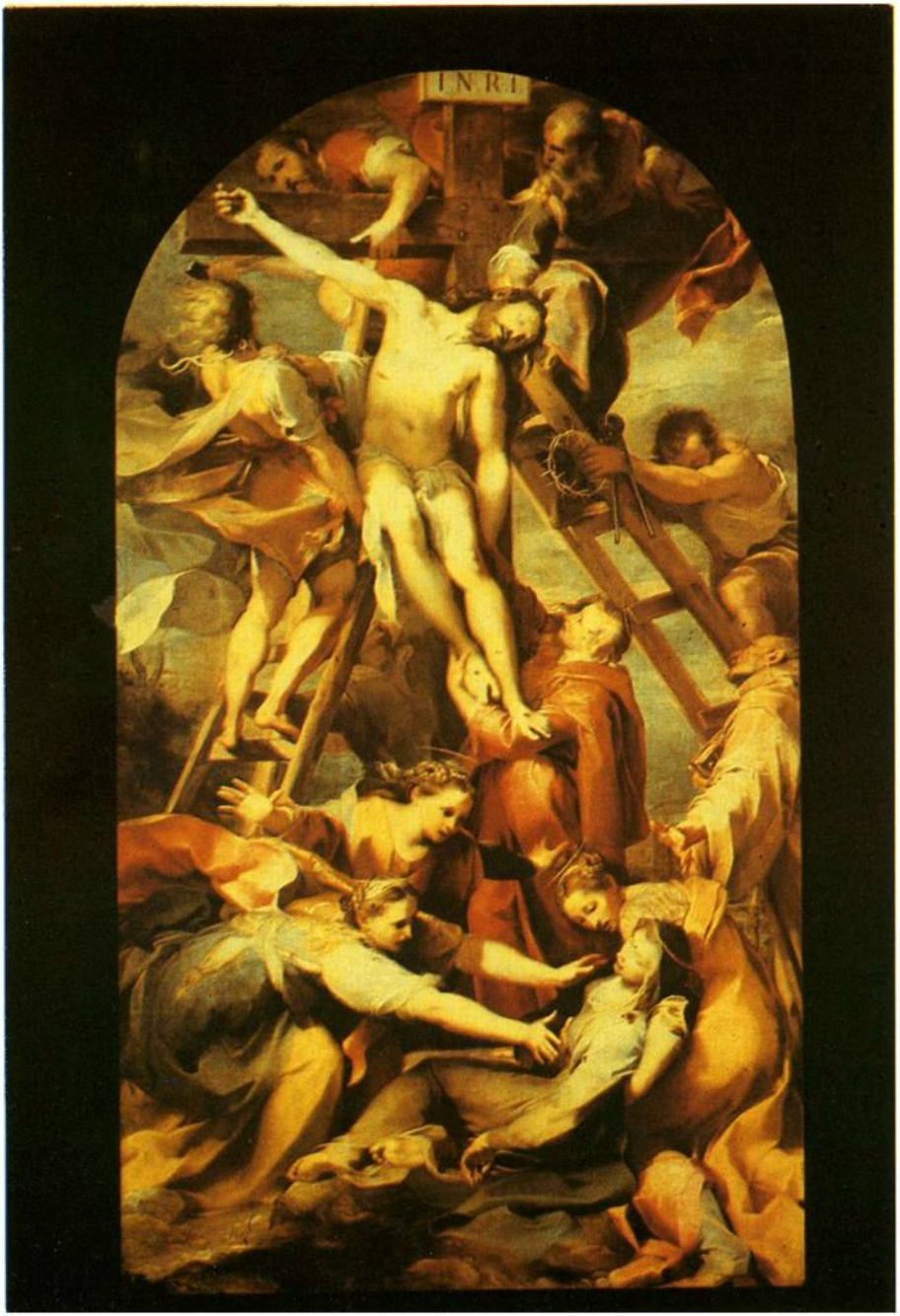


66
Баччо Бандинелли.
1547 г.

67
Джамболонья. Добродетель, побеждающая порок. 1565 г.



68
Бенвенуто Челлини. Персей. 1545—1554 гг.



69
Федерико Бароччи. Снятие с креста. 1568—1569 гг.

70
Виньола. Церковь Иль Джезу в Риме. 1568—1584 гг.

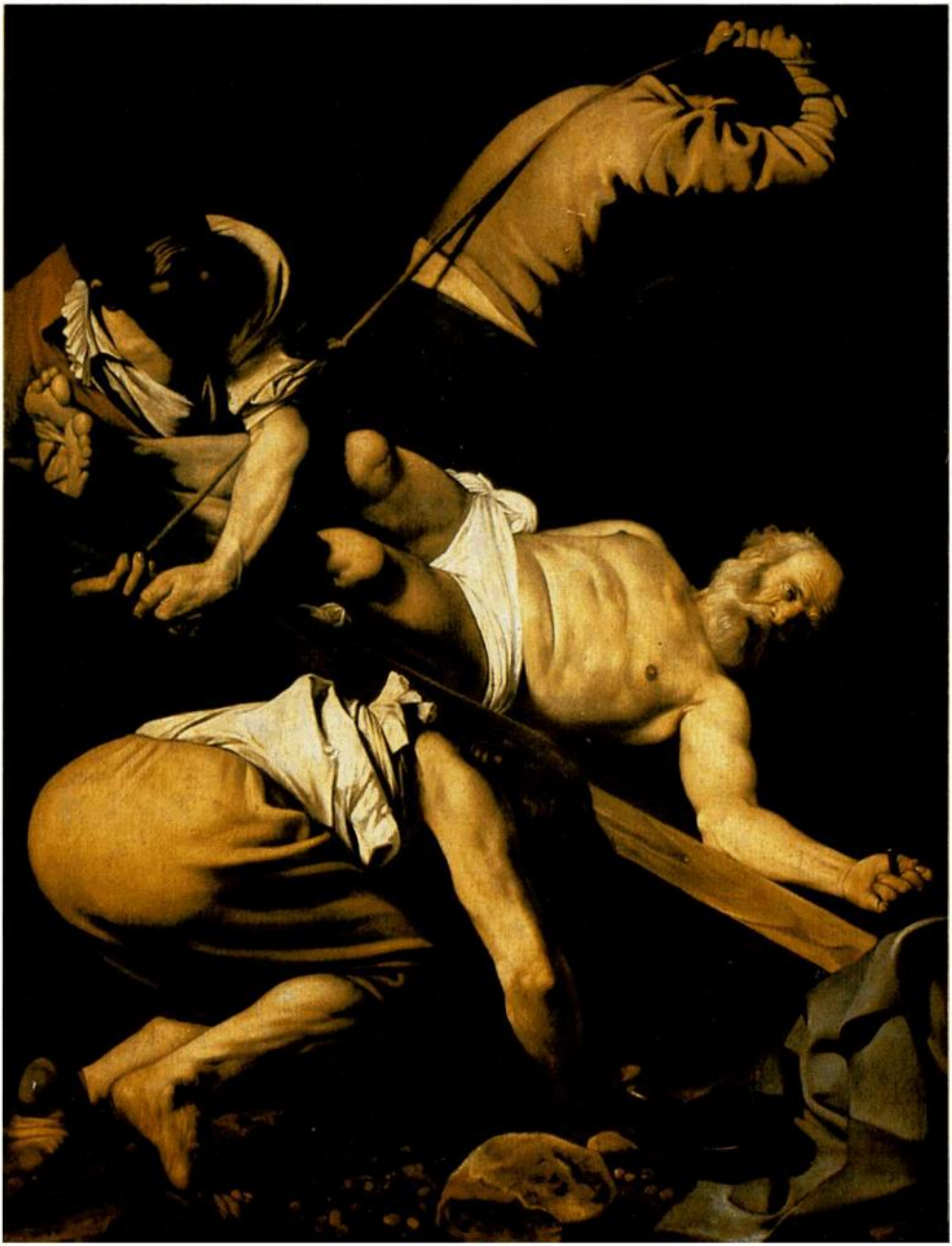
71
Аннибале Карраччи. Положение во гроб. Около 1603—1604 гг.

72
Аннибале Карраччи. Роспись свода Галереи Фарнезе в Палаццо Фарнезе в Риме. 1597—1604 гг.

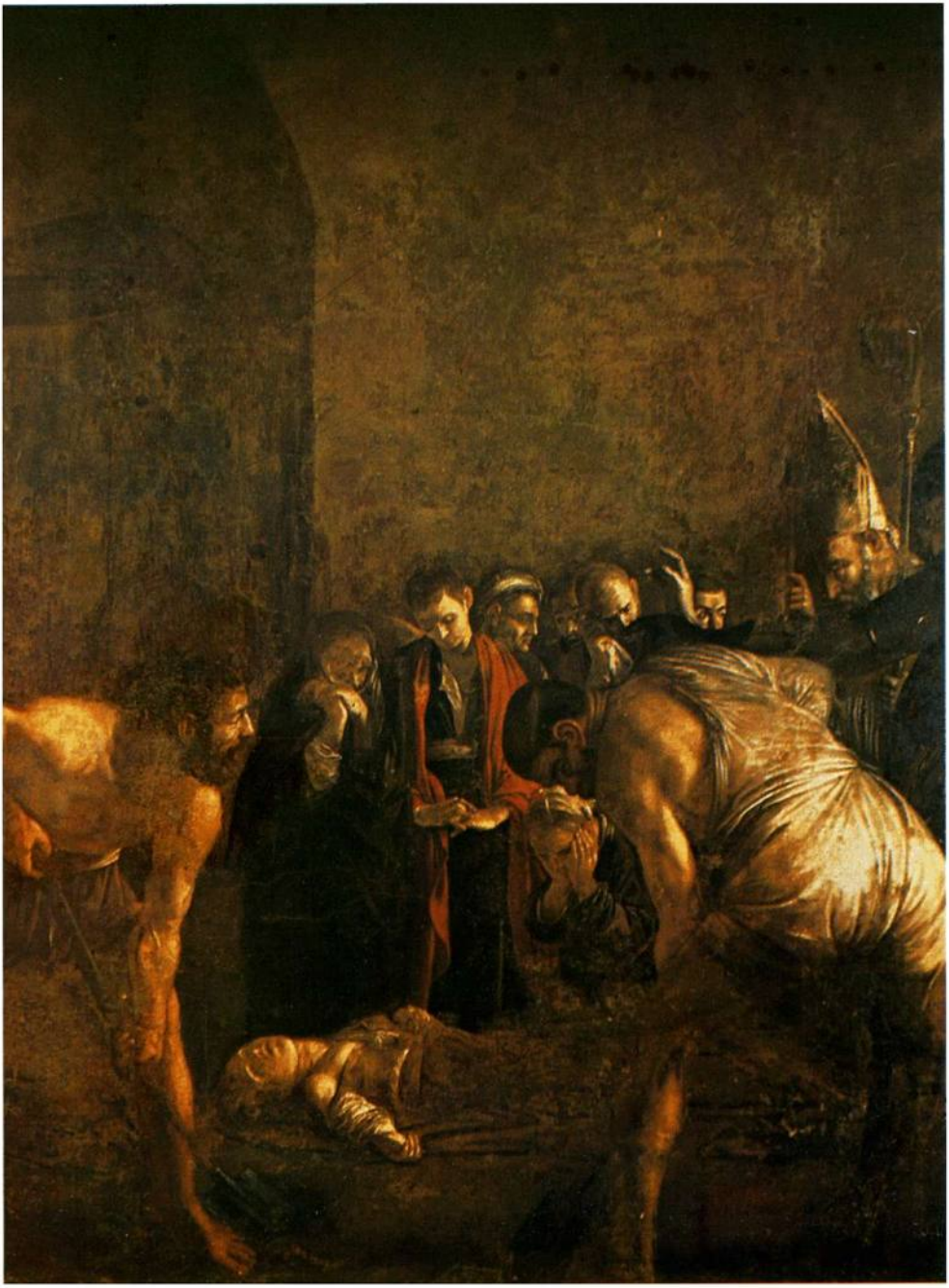
73
Карло Мадерно. Церковь Санта-Сусанна в Риме. 1596—1603 гг.

74
Микеланджело да Караваджо. Вакх с бокалом вина. Около 1592—1593 гг.

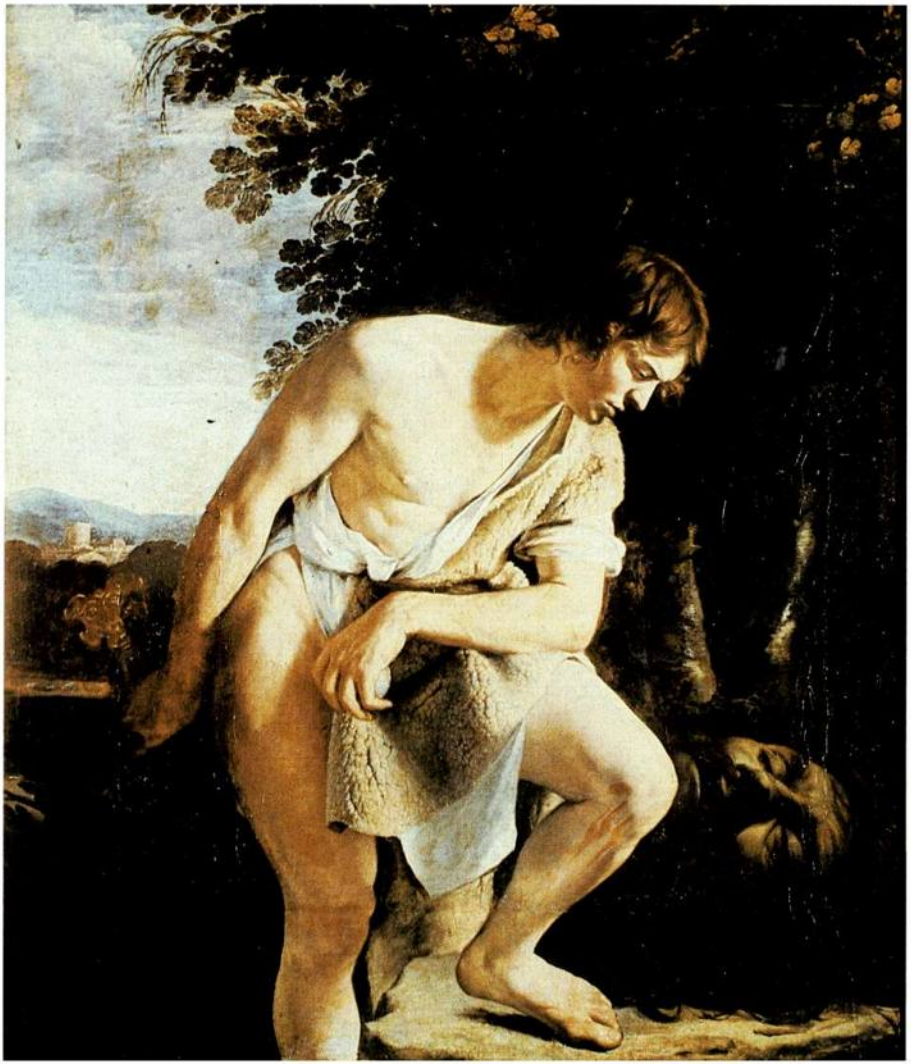
75
Микеланджело да Караваджо.
Призвание апостола Матфея.
1597—1599 гг.



76
Микеланджело да Караваджо. Распятие святого Петра. 1600—1601 гг.



77
Микеланджело да Караваджо. Погребение святой Лучии. 1608 г.



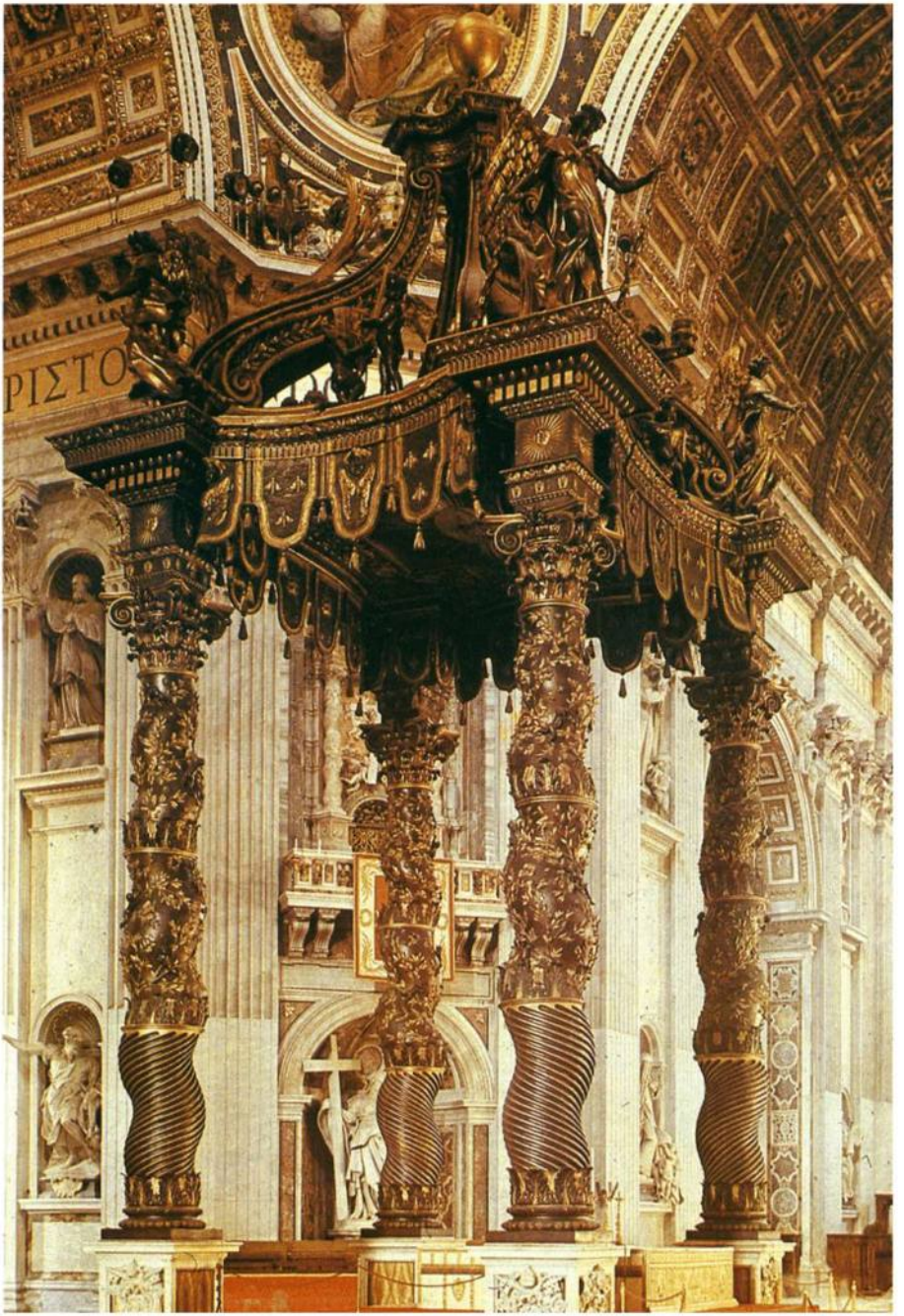
78
Орацио Джентилески. Давид с головой Голиафа. Около 1610 г.

79
Гверчино. Аврора. Фреска в Казино
виллы Лудовизи в Риме. 1621 г.

80
Гвидо Рени. Избиение младенцев.
1612 г.

81
Лоренцо Бернини. Аполлон и Дафна. 1622—1625 гг.

82
Лоренцо Бернини. Колоннада площади перед собором святого Петра. Рим.

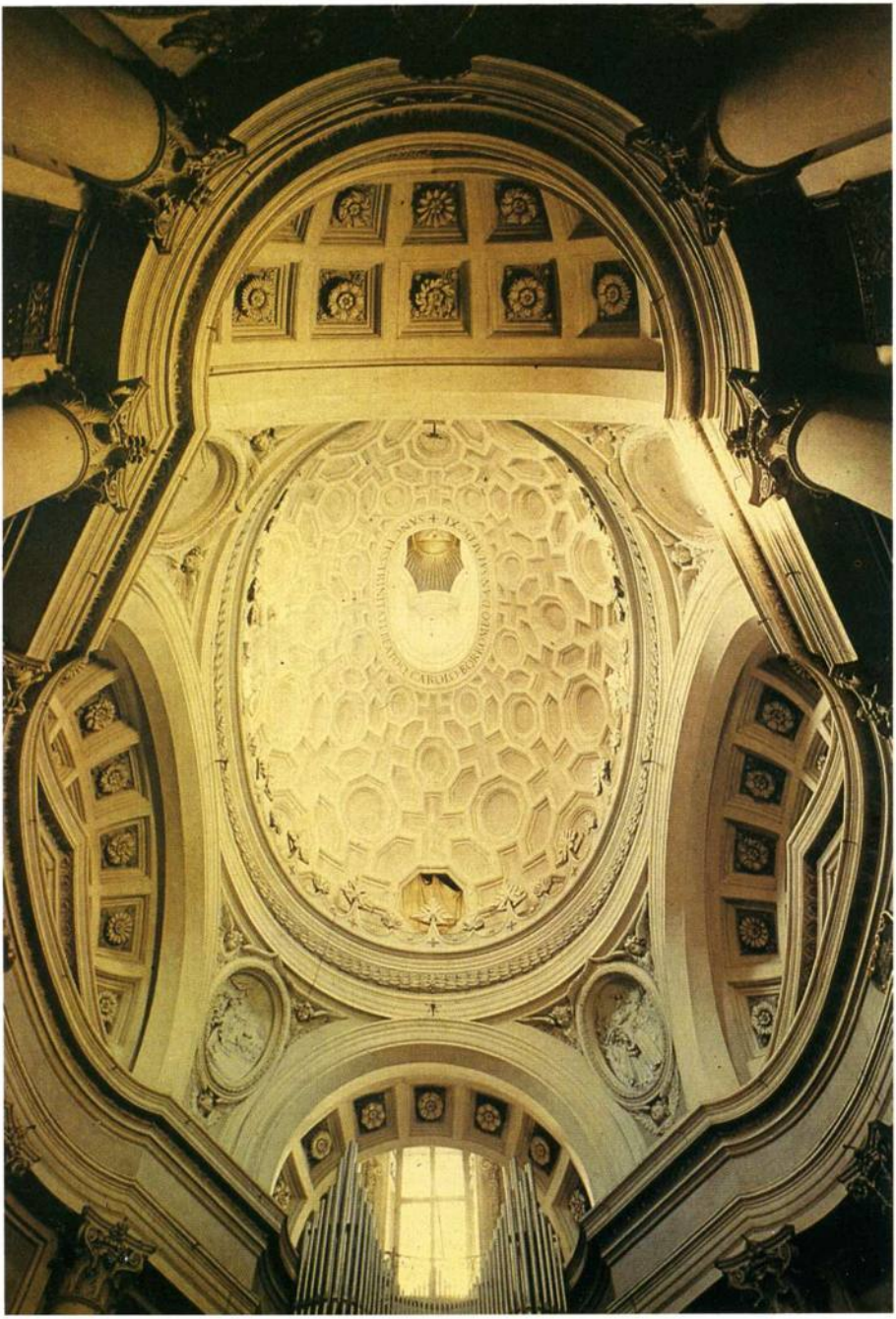


83
Лоренцо Бернини. Балдахин. 1624—1633 гг.

84
Лоренцо Бернини. Экстаз святой Терезы. 1644—1652 гг.

85
Лоренцо Бернини. Фонтан четырех рек на Пьяцца Навона в Риме. 1648—1651 гг.

86
Франческо Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме. 1634—1667 гг.



87
Франческо Борромини. Купол
церкви Сан-Карло алле Куатро
Фонтане в Риме.

88
Франческо Борромини. Церковь Сант-Иво алла Сапиенца. 1642—1660 гг. Рим.

89

Карло Райнальди, Лоренцо Бернини, Доменико Фонтана. Церкви Санта-Мария ин Монте-Санто и Санта-Мария деи Мираколи на Пьяцца дель Пополо в Риме. Строительство начато в 1662 г.

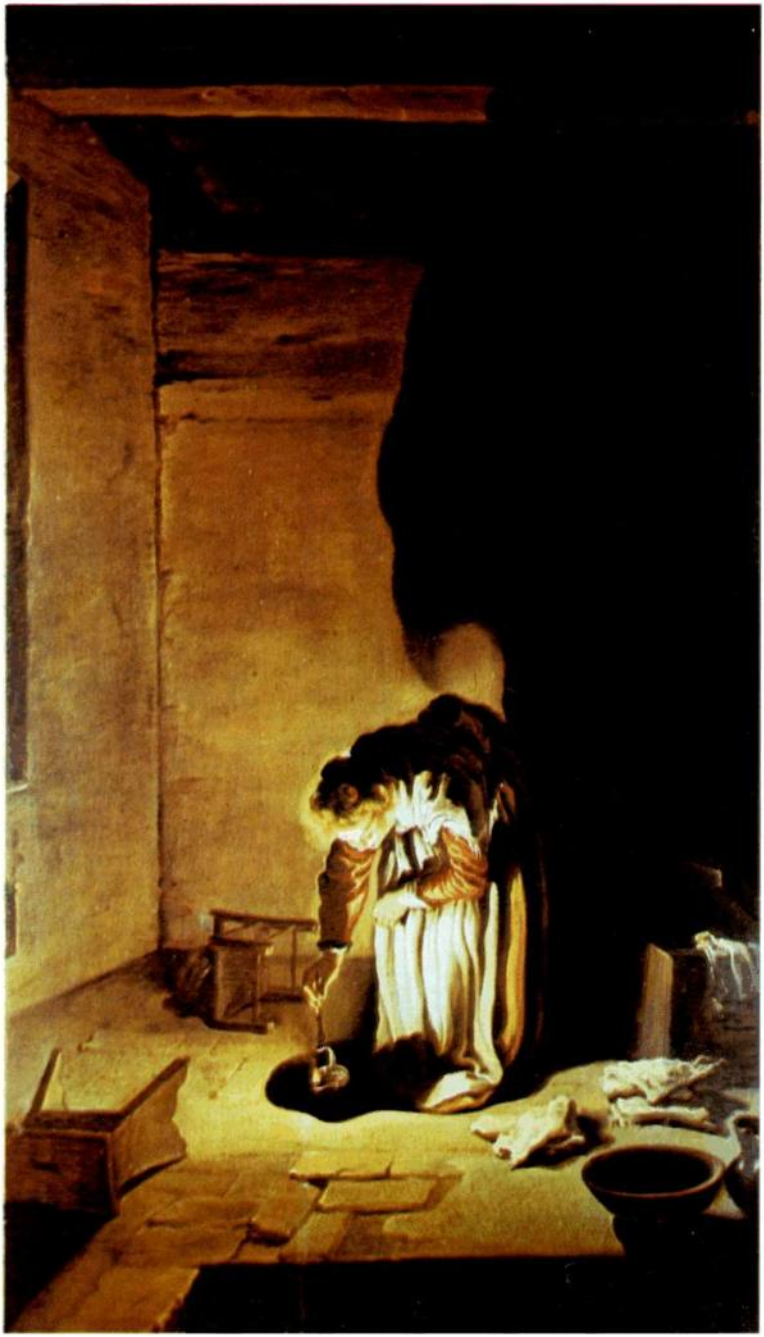
90
Джован Баттиста Гаулли. Триумф
Имени Христа. 1676—1679 гг.

91
Пьетро да Кортона. Триумф божественного провидения. Фреска плафона главного зала в Палаццо Барберини в Риме. 1633—1639 гг.

92
Лука Джордано. Триумф божественного правосудия. Роспись свода капеллы Тезоро в церкви Сан-Мартино в Неаполе. 1704 г.

93
Сальватор Роза. Пейзаж с философами. 1645 г.

94
Бернардо Строцци. Святой Лаврентий, раздающий милостыню. 1630—1644 гг.



95
Доменико Фетти. Потерянная драхма. 1620 г.

96
Бальдассаре Лонгена. Церковь Санта-Мария делла Салуте. 1631—1681 гг.

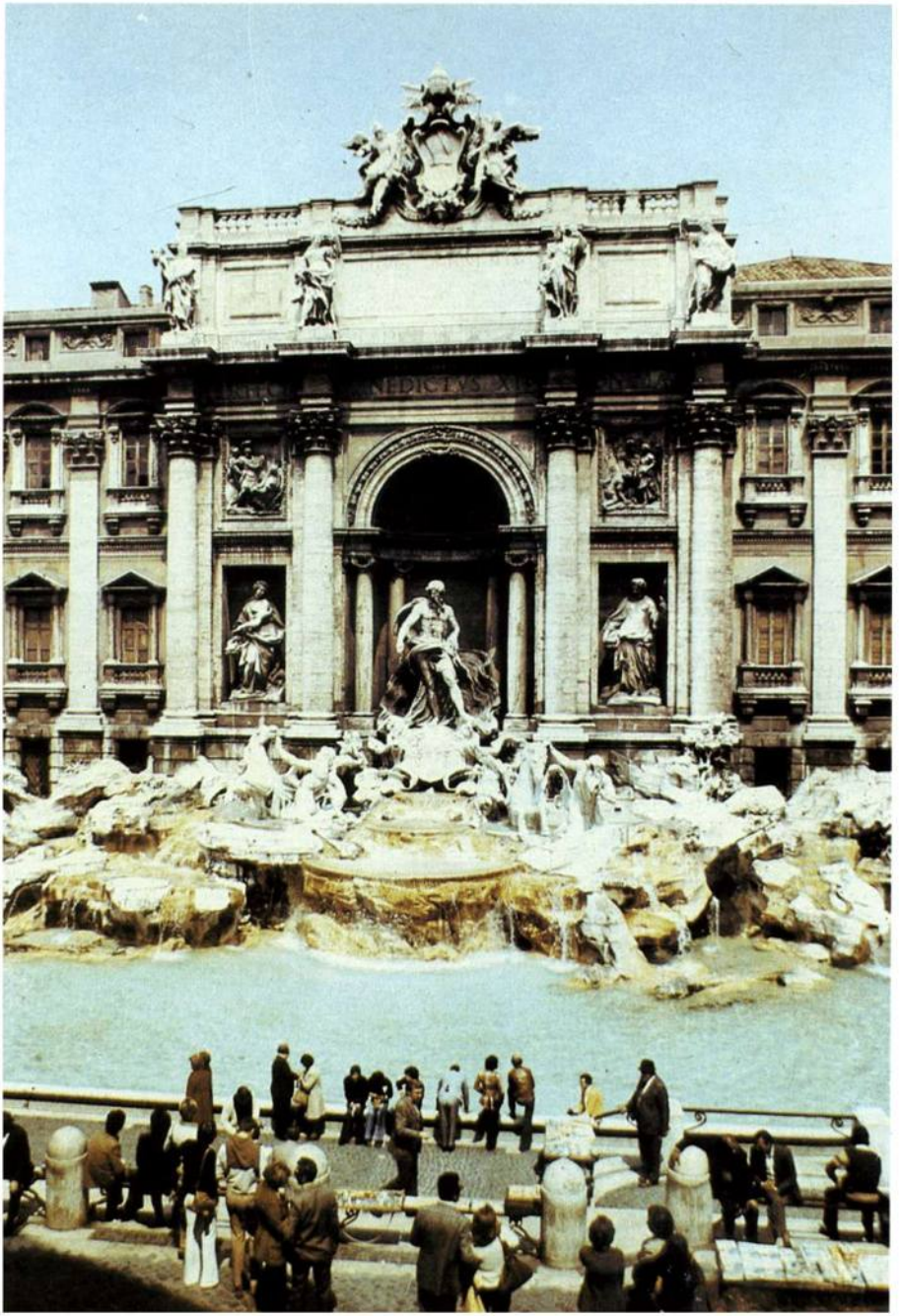
97
Гварино Гварини. Палаццо Каринь-
яно. 1679—1683 гг. Турин.

98
Филиппо Ювара. Базилика монастыря Суперга близ Турина. 1715—1731 гг.

99
Алессандро Галилеи. Фасад базилики Сан-Джованни ин Латерано в Риме. 1735 г.

100
Фердинандо Фуга. Главный фасад церкви Санта-Мария Маджоре в Риме. 1743 г.

101
Луиджи Ванвителли. Лестница в Палаццо Реале в Казерте близ Неаполя. С 1752 г.



102
Никколо Сальви. Фонтан Треви в Риме. 1732 г.

103
Франческо Солимена. Мучение святого Джустиниани. Около 1715 г.

104
Гаспаре Траверси. Раненый. Около
1752 г.

105
Помпео Батони. Портрет Джона Стейпла. 1773 г.

106
Джузеппе Мария Креспи. Избиение младенцев. 1706 г.

107
Алессандро Маньяско. Трапеза цыган. 1710 г.

108
Джованни Баттиста Пьяццетта. Мученичество апостола Иакова.
1717 г.

109
Антонио Каналетто. Вид на Большой канал между Палаццо Бембо и Палаццо Вендрамин Калерджи. 1730—1731 гг.

110
Бернардо Беллотто. Античный мост через реку По. 1745 г.

111
Джузеппе Валадье. Церковь Сан-Рокко в Риме. Фасад — конец XVIII в.

112
Джованни Баттиста Тьеполо. Антоний и Клеопатра. Росписи Палаццо Лабиа в Венеции. 1747—1750 гг.

113
Франческо Гварди. Площадь Сан-Марко. 1780-е гг.

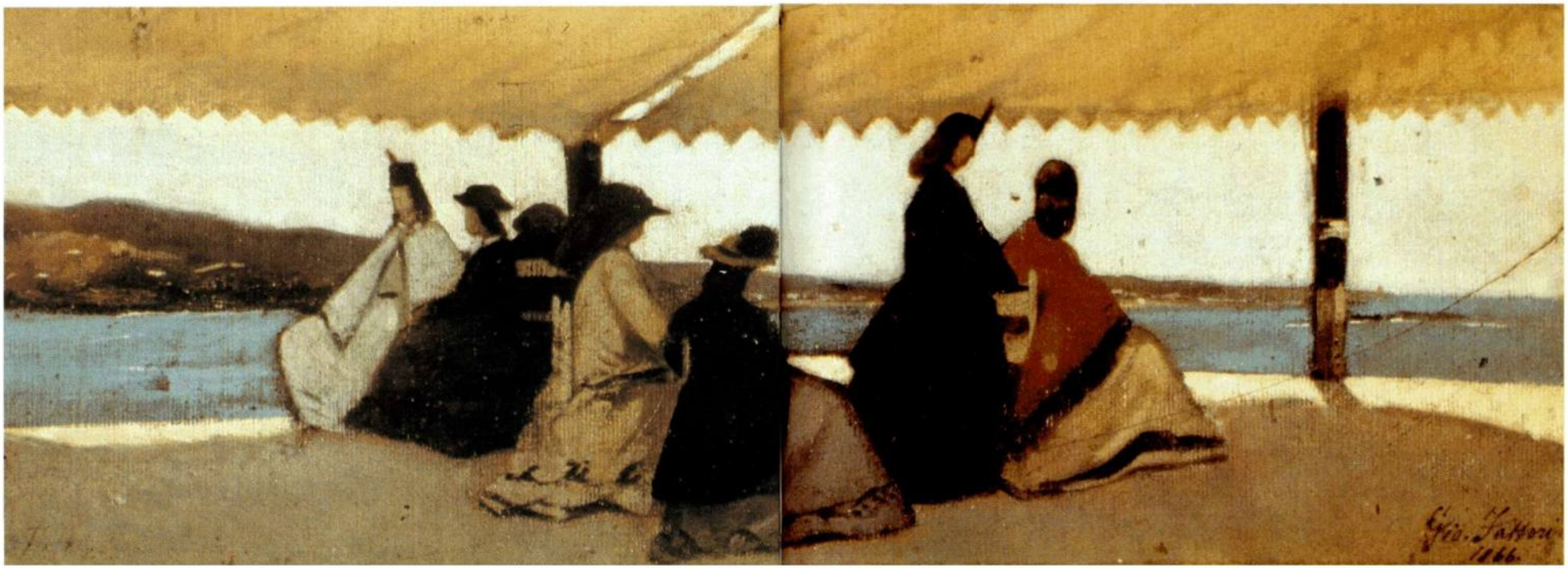
114
Антонио Канова. Паолина Боргезе
в образе Венеры. 1805—1807 гг.

115
Антонио Канова. Гробница папы Климента XIII в соборе святого Петра. 1783—1792 гг. Рим.

116
Андреа Аппиани. Колесница солнца. 1800 г.

117
Сильвестро Лега. После обеда.
1865 г.

118
Джованни Сегантини. Любовь — источник жизни. 1896 г.



119
Джованни Фаттори. Навес в купальне Пальмьери. 1866 г.

120
Медардо Россо. Золотой век.
1886 г.

Редактор
Ю. Козловский
Художник
И. Кравцов
Художественный редактор
А. Алтунин
Технический редактор
И. Дергунова
Корректор
Г. Иванова

ИБ № 4148
Сдано в набор 6.01.90.
Подписано в печать 18.04.90.
Формат 60×90 1/16.
Бумага офсетная.
Гарнитура таймс.
Печать офсетная.
Условн. печ. л. 23,0.
Усл. кр.-отт. 47,88.
Уч.-изд. л. 27,86.
Тираж 50 000 экз.
Заказ № 679. Цена 6 р. 20 к.
Изд. № 3933.
Издательство «Радуга»
В/О «Совэкспорткнига»
Государственного комитета
СССР по печати.
119859, Москва, ГСП-3,
Зубовский бульвар, 17

Ордена Трудового Красного
Знамени Тверской
полиграфический комбинат
Государственного комитета
СССР по печати
170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5

Второй том «Истории итальянского искусства» Дж.К.Аргана охватывает небывалый по интенсивности и динамике художественного развития период XVI—XVII вв.,связанный в Италии с эпохой Возрождения и барокко, с именами таких всемирно известных художников и архитекторов, как Леонардо и Браманте, Микеланджело и Рафаэль, Тициан и Палладио,Микеланджело да Караваджо и братья Карраччи, Лоренцо Бернини и Дж.Мария Креспи. Рассматривая явления искусства не изолированно, а в тесной связи с исторической и общекультурной ситуацией, Арган много внимания уделяет периферийным центрам, включая их в общую перспективу эволюции итальянского искусства.

Расцвет культуры и искусства Возрождения поставил Италию в авангард европейской культуры,значительно расширил сферу ее влияния. В XVII в., обогащенная опытом искусства других европейских народов, Италия закладывает основы стиля барокко, получившего наиболее полное выражение в новых идеях градостроительства и архитектуры, в постижении сущности реального мира с его страстями и драматическими конфликтами, в создании величественного и декоративно-прихотливого языка монументальной живописи.

В XVIII в. Италия теряет былое положение среди европейских художественных школ, хотя и сохраняет интенсивность и творческую энергию в развитии искусства. Ведущим центром итальянской культуры стала музыкальная и театральная Венеция, славу которой укрепили блистательный и щедрый талант последнего великого мастера барокко Дж.Б.Тьеполо, полные света и воздуха пейзажи Каналетто и «каприччи» Ф.Гварди.

В XIX в. Италия,как пишет Арган,«уступила Франции роль мировой художественной державы, которую она играла на протяжении пяти столетий. Отныне ее художественная культура обладала уже интернациональной динамической структурой. И в этой сложной динамике немалое значение имели в первые десятилетия нашего века связи между итальянским и русским футуризмом».