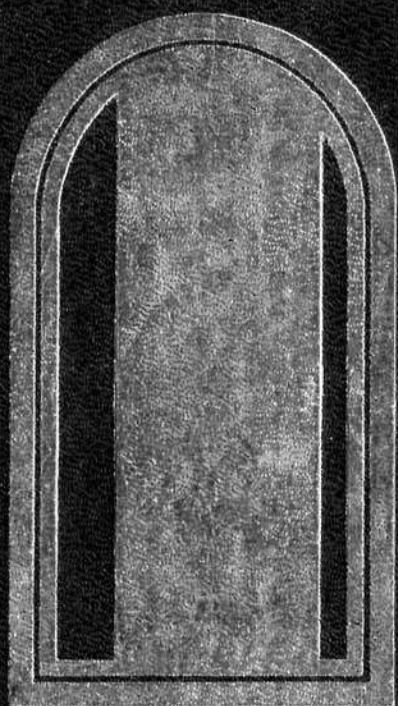




ВЁЛЬФЛИН

КЛАССИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО

ГЕНРИХ ВЕЛЬФЛИН

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ
ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Перевод с немецкого
А. А. Константиновой и В. М. Невежиной*



Петербург • 1999

Книга основоположника искусствоведческой науки XX века Генриха Вёльфлина представляет собой всестороннее исследование формально-стилистических основ искусства итальянского Ренессанса, дает читателю возможность вникнуть в имманентную логику развития художественного процесса, поможет глубже и непосредственнее оценить эстетическое достоинство знаменитых произведений.

Издание представляет интерес для самого широкого круга читателей, интересующихся изобразительным искусством, может быть использовано в качестве пособия по курсу «История мировой художественной культуры».

ISBN 5-89329-076-3



9 785893 290769

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

v

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

Введение

3

I. ПРЕДШЕСТВУЮЩАЯ ЭПОХА

9

II. ЛЕОНАРДО

27

1. Тайная вечеря	29
2. Мона Лиза	35
3. Святая Анна	39
4. Битва при Ангиари	42

III. МИКЕЛАНДЖЕЛО: до 1520 г.

46

1. Ранние произведения	47
2. Живопись потолка Сикстинской капеллы	58
Истории	61
Пророки и сивиллы	66
Рабы	69
3. Надгробный памятник папы Юлия	73

IV. РАФАЭЛЬ

79

1. Обручение и Положение во гроб	82
2. Флорентийские Мадонны	86
3. Станца делла Сеньатура	90
Диспута	93
Афинская школа	98
Парнас	103
Юриспруденция	107
4. Станца Илиодора	108
Наказание Илиодора	109

Освобождение Петра	112
Месса в Больсене	114
5. Картоны для ковров	117
6. Римские портреты	127
7. Римские алтарные образы	134

V. ФРА БАРТОЛОММЕО

146

VI. АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО

161

1. Фрески Аннунциаты	162
2. Фрески Скальцо	167
3. Мадонны и святые	174
4. Портрет Андреа	182

VII. МИКЕЛАНДЖЕЛО: ПОСЛЕ 1520 г.

186

1. Капелла Медичи	187
2. Страшный суд и капелла Паолина	196
3. Упадок	198

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

I. НОВЫЙ СПОСОБ МЫШЛЕНИЯ

205

II. НОВАЯ КРАСОТА

235

III. НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

260

1. Успокоенность, простор, масса и величина	261
2. Упрощение и выяснение	267
3. Обогащение	280
4. Единство и необходимость	293

Указатель	304
-----------------	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

В наши дни интерес общества к изобразительному искусству, в той мере, в какой оно уделяет ему внимание, по-видимому, снова обращается к художественным вопросам по существу. Анекдотический материал биографий, изображение эпохи не удовлетворяют уже читателя, ищущего в книге по истории искусства ответов на вопросы: в чем ценность, в чем сущность творчества художника; он жадно ищет новых понятий, так как старые слова утратили свое значение. Воскресает интерес к совершенно забытой эстетике. Подобной бодрящему, свежему дождю для изнуренной засухой почвы явилась книга Адольфа Гильдебранда «Проблема формы», а с ней — и новый подход к художественному произведению, исследование материала не только вширь, но и вглубь.

Художник, написавший эту часто цитируемую ныне книгу, увенчал искания историков искусства терновым венцом. Исторический метод исследования, говорит он, выдвинул на первый план особенности и смены проявлений художественного творчества; исторический метод видит в искусстве выражение разных индивидов как личностей или продукт условий эпохи и национальных особенностей. Отсюда ложный взгляд на искусство как на нечто преимущественно личное, не относящееся к эстетическим потребностям человека. Всякая оценка искусства «в себе»

исчезает. В центр ставятся второстепенные частности, а художественная сущность, эволюционирующая по своим, внутренним законам, не зависящим от времени, игнорируется.

Это все равно, продолжает Гильдебранд, как если бы садовник выращивал цветы под стеклянными колпаками разной формы, чтобы получать причудливые разновидности, а потом стал бы увлекаться этими разновидностями, забыв, что задачу изучения составляют сами цветы с законами их жизни и развития.

Эта критика односторонняя и сурова, но, быть может, весьма полезна¹. Характеристика художника как человеческой личности, характеристика индивидуальных стилей и стилей эпохи всегда останутся задачей историка искусств и всегда будут возбуждать живой интерес, но более важной темой искусства «в себе» историческая наука действительно пренебрегла, предоставив ее изучение особняком стоящей философии искусства, права которой на существование та же история так часто оспаривала. Было бы естественно, чтобы каждая монография по истории искусства обнимала собою частный вопрос эстетики.

Такова была цель автора этой книги. Его намерением было выдвинуть художественное содержание итальянского классического искусства. Оно созрело в эпоху чинквеченто. Желаящему проникнуть в это явление полезно стать с ним лицом к лицу и познакомиться с моментом его полнейшего расцвета, открывающего его сущность и дающего критерий суждения.

Мое исследование ограничивается великими итальянскими мастерами средней Италии. Венеция шла в развитии таким же путем, но рассмотрение ее особенностей нарушило бы стройность работы.

Разумеется, внимание уделено главным произведениям мастеров, причем читатель должен считаться с известной свободой

¹ Эта история садовника — неподходящая аналогия для историка искусств; она подходит к ботанике, желающей быть только географией растений.

автора в выборе и трактовке их, ибо в план исследования входит не рассмотрение творчества отдельных художников, а лишь выделение общих черт общего стиля эпохи.

Чтобы вернее достигнуть этой цели, к первой — исторической — части присоединена в качестве опыта систематическая часть, в которой материал расположен не по личностям художников, а по эстетическим понятиям, и объяснение сущности явления следует искать именно в ней.

Эта книга не академическое руководство, хотя, быть может, и носит черты дидактические. Автор признается, что общение главным образом с юными поклонниками искусства в университете, увлеченность тем, чтобы учить и учиться смотреть на практических занятиях по истории искусства побудили его и ободрили высказывать, не будучи художником, свое мнение о столь великом вопросе в искусстве, как классический стиль.

Генрих Вельфлин

Базель, осень 1898 года

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

...Привлечением более богатого материала и более исчерпывающим изложением его (хотя и то и другое местами желательно) главная цель автора — нарисовать картину всестороннего развития искусства целой эпохи — не была бы удовлетворена. Чтобы действительно постигнуть это явление, следовало бы углубить и дополнить постановку вопроса. Область красок сознательно не принята во внимание. Пока попытаемся систематизировать наблюдения. Понятия «художественные искания», «красота», «форма» определяют главные направления, и, сознаюсь, меньшего непонимания мне доказать не могли, как предложив исключить эти главы. Истории искусств пора дать себе отчет в

своих формальных проблемах, не исчерпывающихся проведением границ между разными идеалами красоты, т. е. между отдельными стилями; эти формальные проблемы начинают возникать уже много раньше — с понятием изображения как такового. Здесь открывается широкое поле работы. По вопросам развития рисунка, света и тени, перспективы, изображения пространства и т. д. должен быть сделан ряд исследований, если история искусств претендует на то, чтобы завоевать собственный научный базис, не ограничиваясь ролью иллюстрации к истории культуры. Все попытки ответить на вышеупомянутые вопросы пока призрачны, но, судя по некоторым признакам, настало время снова приняться за эти важные теоретические труды, которые явятся дополнением к обидей «Истории художественно-зрительного восприятия».

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЮ

Новое издание отличается более значительным числом иллюстраций, изменения в тексте сводятся к отдельным поправкам. Автора привлекало желание радикальной переработки, так как, всецело придерживаясь раньше высказанных воззрений, он стал более требовательным к обоснованию и освещению материала. Будучи, однако, убежден, что частичностью переработки ничего не было бы достигнуто, он возымел намерение заполнить пробелы особой книгой, которая будет заключать в себе подробные анализы и составит нечто вроде второго тома.

Г. В.

Берлин, осень 1907 года

ПРЕДИСЛОВИЕ
К ПЕРВОМУ РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Критика художественного произведения, поскольку она не признается открыто и честно в своем субъективизме, имеет в своем основании понятие художественной ценности; и несомненно, что всякий сознательный любитель искусств нередко и с душевной болью задумывался над этим понятием. Есть ли художественная ценность нечто абсолютное? Или она находится в зависимости от «вкуса» данного любителя, и спорить о преимуществе Боттичелли или Рафаэля так же нелепо, как и о том, что вкуснее: французская или английская горчица? Или она — что хуже — в зависимости от столь же нерационального, сколь и безапелляционного приговора моды? Или она — что еще хуже — определяется интересами влиятельных торговцев художественными произведениями, «муссирующих» общественное мнение для более выгодного сбыта скупленных за бесценок «сокровищ»?

История художественного понимания и художественных оценок за последнее тридцатилетие, сказать правду, очень неутешительна: скептик и пессимист может извлечь из нее немало данных не только в пользу второго, но и в пользу последнего определения художественной ценности; но, быть может, именно поэтому она породила жажду разбраться наконец в проблеме художественной формы. Особенно сильно эта жажда должна была

ощущаться в университетских аудиториях, где читались курсы по теории искусств. Тут дилемма ясна: или эта теория не имеет научного характера — и тогда ей не место в университетах, или она его имеет — тогда пусть она именно его и выставляет наружу.

Среди книг, вызванных этой жаждой, предлагаемая здесь в русском переводе книга базельского профессора Г. Вельфлина занимает одно из первых мест, если не первое; можно сказать, что его рассуждение о «классическом искусстве» само стало классическим в указанной области. Мы не могли бы указать другой книги, более утешительной для мыслящего любителя и знатока новейших изобразительных искусств, для человека, желающего освободить свое художественное суждение от произвола собственного или чужого мнения и основать его на гранитном кряже невыблемых художественных законов... Ведал ли обнаружен этот гранитный кряж? Было бы опрометчиво это утверждать. Но зато одно сказать можно: всякий внимательно прочитавший настоящую книгу придет к убеждению, что он есть и что от человеческого разума и человеческого трудолюбия зависит его обнаружение.

Ф. Зелинский

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

От слова «классический» веет на нас каким-то холодом. Чувствуешь себя оторванным от живого, пестрого мира и поднятым в безвоздушные пространства, где обитают одни лишь схемы, а не люди с теплой, красной кровью. «Классическое искусство» кажется вечно мертвым, вечно старым плодом академий, порождением теории, а не жизни. А мы томимся такой бесконечной жаждой живого, действительного, осязаемого. Современный человек всюду ищет искусства, от которого сильно пахнет землей. Не чинквеченто, а кватроченто — излюбленная эпоха нашего поколения: решительное чувство действительности, наивность глаза и ощущения. Некоторая устарелость возражения заодно уже сходит ему с рук, так как мы любим восхищаться и усмехаться одновременно.

С неослабевающим наслаждением погружается путешественник во Флоренцию в картины старых мастеров. Их простодушный и добросовестный рассказ переносит его в парадные комнаты флорентинцев, где родильница принимает посетителей, на улицы и площади тогдашнего города, где

рассказывают люди, многие из которых смотрят на нас с картины с поистине ошеломляющей реальностью.

Всякий знает фрески Гирландайо в Санта Мария Новелла. Как весело переданы там рассказы о Марии и Иоанне; это бюргерская, но не мелочно-мещанская обстановка: жизнь является в праздничном блеске и радуется здоровой радостью всему обильному и пестрому, дорогим платьям, украшениям, утвари и богатой архитектуре. Есть ли что-либо более нежное, чем картина Филиппино в Бадии, где Мадонна является св. Бернарду и кладет свою тонкую, узкую руку на его книгу? И какое благоухание исходит от несравненных девочек-ангелов, сопровождающих Марию и робко, но с любопытством — лишь механически соединив свои руки для молитвы — теснящихся у складок ее платья и рассматривающих странного чужого человека! Не должен ли сам Рафаэль отступить перед чарами Боттичелли, и может ли тот, кто раз ощутил чувственно-грустный взор его глаз, находить интересной какую-нибудь «*Madonna della Sedia*»?

Ранний Ренессанс — это тонкочленные девичьи фигуры в пестрых одеяниях, цветущие лужайки, развевающиеся шарфы, воздушные портики с широко раскинутыми арками на стройных колоннах. Ранний Ренессанс — это свежая сила юности, все светлое и бодрое, все естественное, разнообразное. Безыскусная природа с прибавкой небольшой доли сказочного великолепия.

Недоверчиво и неохотно переходим мы из этого веселого, пестрого мира в высокие, тихие залы классического искусства. Что это за люди? Их внешний вид разом ощущается нами как что-то чуждое. Мы чувствуем недостаток сердечности, наивной бессознательности. Ни один из них не смотрит на нас доверчиво, с видом старого знакомого. Здесь более нет обитаемых покоев с весело разбросанным домаш-

ним скарбом; возвышаются одни лишь бесцветные стены и крупная тяжелая архитектура.

Действительно, современный северный житель стоит до такой степени неподготовленным перед художественными произведениями вроде «Афинской Школы» и подобных ей творений, что замешательство его естественно. И нельзя осуждать того, кто в глубине души задает себе вопрос: почему Рафаэль не написал римского цветочного рынка или веселой сценки на пятачке Монтанара в воскресное утро, когда там происходит бритье крестьян? Здесь разрешались задачи, которые не стоят ни в какой связи с современным художественным дилетантизмом, и мы с нашим архаическим вкусом лишь в незначительной мере способны к оценке этих *chef d'oeuvre* ов формы. Нам нравится простота примитивов, мы наслаждаемся жестким, детски негармоничным строением фразы, рубленным, прерывающимся стилем, в то время как художественно построенный, полновзвучный период остается неоцененным и непонятым.

Но и там, где предпосылки лежат ближе, где чинквеченто трактует старые, простые темы христианского репертуара, холодное отношение публики понятно. Она чувствует себя неуверенной и не знает, следует ли ей считать неподдельными жесты и дух классического искусства. Мы наглотались такого количества ложной классики, что желудок требует горечи, только бы она была неподдельной. Мы потеряли веру в величие жеста, мы стали слабыми и недоверчивыми и подмечаем всюду лишь театральность и пустую декламацию.

Окончательно же непринужденное доверие было подорвано постоянно повторявшимися нашептываниями, что это вовсе не оригинальное искусство, что оно ведет свое происхождение от антиков: мраморный мир давно утаспел древно-

сти наложил свою холодную, мертвящую руку призрака на цветущую жизнь Возрождения.

И все же классическое искусство — не что иное, как естественное продолжение кватроченто и совершенно свободное проявление духа итальянского народа. Оно не возникло в подражание чуждому прообразу — антикам, оно не продукт школы; оно выросло в открытом поле, в час самого мощного произрастания.

Но для нашего сознания это обстоятельство оказалось затемненным благодаря тому (и здесь кроется настоящая причина предвзятых мнений об итальянском классицизме), что считали общим явление, насквозь обусловленное национальностью, и хотели повторить при совершенно иных условиях образы, которые имеют жизненность и смысл лишь на определенной почве и под определенным небом. Искусство зрелого Возрождения в Италии остается итальянским искусством, и «идеальное» возвышение действительности, осуществившееся здесь, было все же только возвышением итальянской действительности.

Согласно делению Вазари, уже XVI век начинается с собой новый отдел, эпоху, относительно которой все предыдущее должно являться только предварительной ступенью и подготовлением. Третью часть своей биографии художников он начинает с Леонардо. «Тайная вечеря» Леонардо возникла в последнее десятилетие XV столетия, и это первое большое произведение нового искусства. Одновременно выступает и Микеланджело, который, будучи почти на 25 лет моложе, уже своими юношескими работами говорит совершенно новые слова. Его современником является Фра Бартоломмео. Через почти десятилетний промежуток следует Рафаэль, и рядом с ним идет Андреа дель Сарто. Округляя цифры, мы получим первую четверть XVI века, с 1500 до

1525 года, как эпоху, характерную для классического стиля флорентийско-римского искусства.

Нелегко произвести общий обзор этой эпохи. Как ни знакомы нам с юношеских лет главнейшие ее произведения по гравюрам и репродукциям всякого рода, однако связанное и живое представление о мире, породившем эти плоды, складывается очень медленно. С кватроченто дело обстоит иначе: XV столетие во Флоренции все еще как живое перед нашими глазами. Правда, уже многое расхищено, многое перенесено из своего естественного местонахождения в темницу музеев, но все же сохранилось еще достаточно мест, где мнится, что мы дышим воздухом того времени. Чинквеченто сохранилось более отрывочно, да оно и проявилось лишь несовершенным образом. Во Флоренции у нас возникает ощущение, будто широкому фундаменту кватроченто недоставало увенчивающей части. Конец развития плохо просматривается. Я уже не буду говорить о рано последовавшем вывозе картин за границу, вследствие которого, например, от Леонардо в Италии почти ничего не осталось, — с самого начала силы разделяются, «Вечеря» Леонардо, которая обязательно должна была бы принадлежать Флоренции, находится в Милане. Микеланджело стал римлянином наполовину, Рафаэль — целиком. Из римских задач сикстинский потолок является абсурдом, мукой для художника и зрителя, а Рафаэлю пришлось написать часть своих ватиканских картин на стенах, где их никогда нельзя хорошенько рассмотреть. Многое ли затем вообще было осуществлено? Не осталась ли только в проекте значительная часть произведений краткого периода расцвета, и не подверглось ли многое ранней гибели? Ведь сама «Вечеря» Леонардо — только руины. Его большая батальная картина, предназначенная для Флоренции, никогда не была окончена, и даже ее картон утерян. Ту же самую судьбу разделяют и «Ку-

пающиеся солдаты» Микеланджело. Гробница Юлия осталась невыполненной, за исключением нескольких отдельных фигур, точно так же как фасад Сан-Лоренцо, который должен был быть отражением тосканской архитектуры и пластики; капелла Медичи может лишь наполовину заменить его, так как она уже стоит на границе барокко. Классическое искусство не оставило памятника высокого стиля, где архитектура, скульптура и живопись вылились бы в общее чистое выражение, и главной задачей зодчества, на которой сосредоточились все силы, — Св. Петру в Риме в конце концов все же не суждено было стать памятником эпохи зрелого Ренессанса.

Таким образом, классическое искусство можно сравнить с развалинами недостроенного здания, первоначальная форма которого должна быть дополнена далеко разбросанными обломками и несовершенными остатками, и, быть может, до известной степени правильно утверждение, гласящее, что из всей итальянской истории искусств ни одна эпоха не известна менее, чем золотой век.

ПРЕДШЕСТВУЮЩАЯ ЭПОХА

Родоначальником итальянской живописи был *Джотто*, первым заговоривший языком искусства. Нарисованное им понятно, как речь; его рассказы переживаются. Он широко охватил мир человеческих чувствований; библейские истории и легенды святых он рассказывает нам как живые, подлинные происшествия. Он схватывает самую сущность события и изображает сцену со всей правдивостью обстановки, при которой она необходимо должна совершаться. Свою задушевную манеру характеризовать святые истории и оживлять их интимными частностями *Джотто* заимствует в проповедях, которые слышит, и в поэзии францисканцев; но сущность его таланта — не в поэтическом замысле, а в живописном изображении, в выявлении вещей, которых до него предшествующие художники передавать на картинах не умели. Его глаз чутко воспринимает в явлении наиболее характерное, и, быть может, живопись никогда не достигала такой силы выразительности, как при нем. Не следует, однако, представлять себе *Джотто* чем-то вроде христианских романтиков, со всегда готовым запасом сердечных излия-

ний, наподобие францисканского монаха; не должно также думать, что и его искусство расцвело лишь под наплывом той великой любви, силою которой ассизский святой низвел небо на землю и вселенную обратил в небо. Джотто был не мечтатель, но человек действительности, не лирик, но художник-созерцатель, речь которого всегда ясна и выразительна, хотя и не увлекательно-прекрасна.

Другие превосходят его глубиной и страстностью. Ваятель Джованни Пизано, несмотря на меньшую благодарность материала, задушевнее живописца Джотто. Трудно было бы рассказать с большей нежностью историю Благовещения, чем это сделал Джованни на рельефе кафедры в Пистойе; в изображении же страстных сцен от него веет горячим дыханием Данте. Но та же пылкость темперамента и губит его. Не зная чувства меры, он искажает физические формы, что всегда влечет за собой огрубение искусства.

Джотто спокойнее, холоднее, уравновешеннее; понятный каждому, он был чрезвычайно популярен. Простонародно-грубоватое ему ближе, чем утонченное; всегда серьезный и думающий о существенном, он стремится к ясности, а не к красоте. У него почти отсутствуют гармоничность линий в одеждах, ритмическая торжественность походки и осанки, принадлежавшие к стилю того времени. Рядом с Джованни Пизано он тяжеловат; в сравнении с Андреа Пизано, мастером бронзовой двери во флорентийской крестильнице, он просто безобразен. В «Посещении Марии Елизаветой» у Андреа встреча двух обнимающихся женщин и стоящей рядом служанки, сопровождающей их, производит впечатление музыки; джоттовский же рисунок жесток, но чрезвычайно выразителен. Движение его Елизаветы (Арена, Падуа), которая склоняется и смотрит при этом в глаза Марии, не забывается, тогда как от Андреа Пизано остается лишь воспоминание о гармонично-красивой волне линий.

В капеллах церкви Санта Кроче живопись Джотто достигает своего наивысшего совершенства; отчетливостью передачи явления он далеко превосходит здесь свои прежние работы, замыслом же композиций приближается к мастерам XVI века. Непосредственные последователи его здесь не поняли. Вместо простоты и единства они искали богатства и разнообразия в передаче явлений, неумело углубляли картины, и в результате получались путаница и неуверенность. В начале XV века является новый живописец; мощным взмахом он сразу овладевает видимым миром и переносит его на картину. Это — *Мазаччо*.

Во время пребывания во Флоренции посмотрите Мазаччо непосредственно после Джотто, и вы увидите огромную разницу между ними во всей ее резкости.

Вазари выразился о Мазаччо шаблонно: «Мазаччо понял, — говорит он, — что живопись есть не что иное, как изображение вещей такими, каковы они есть»¹. Отчего нельзя бы сказать того же и о Джотто? Бесспорно, в этих словах лежит более глубокий смысл. В настоящее время кажется вполне естественным, что живопись должна производить впечатление действительности, но иначе думали в старину. Было время, когда этого требования совсем не знали — не знали потому, что считали прежде всего невозможным воспроизвести всестороннюю пространственную действительность на плоскости. Так всегда думало средневековье, и изображение вещей и их пространственных соотношений в ту эпоху было лишь намеком на действительность, но отнюдь не ее воспроизведением. К средневековой картине никогда не подходили, да и не могли подходить с современными требованиями иллюзии. Человечество, бесспорно, сделало огромный шаг вперед, когда доросло до сознания, что подоб-

¹ Vasari. Le vite / Ed. Milanese, II, 288.

ное ограничение искусства было предрассудком, когда поняло, что, несмотря на различные средства, картина может приблизиться к созданию сходного с природой впечатления. Но один человек и даже целое поколение такого переворота совершить не могли. Кое-что было сделано Джотто; к сделанному им Мазаччо прибавил так много, что о нем можно смело сказать: он первый достиг «изображения вещей такими, каковы они есть».

Прежде всего нас поражает совершенство, с каким он овладевает проблемой пространства. Картина впервые делается сценой, построенной с точно определенной точки зрения, — пространством, в котором люди, деревья, дома имеют определенное, геометрически рассчитанное место. У Джотто все теснится, голова над головой, он не дает еще себе достаточно отчета в том, как разместить тела; также и архитектура заднего плана у него лишь придвинута в виде неустойчиво колеблющейся кулисы, размеры которой не имеют ничего действительного по отношению к человеку. Мазаччо дает не только правдоподобные, пригодные для жизни дома: перспектива его картин вообще ясна до последних линий ландшафта. Он выбирает зрительный пункт на высоте голов, отчето фигуры на плоской сцене у него равно высоки; как мастерски расположены, например, у него три головы в профиль одна за другой, законченные четвертой головой *en face*! Шаг за шагом ведет он нас в глубину пространства, ясно располагая планы один за другим. Желая увидеть новое искусство во всей его славе должен пойти в церковь Санта Мария Новелла и посмотреть фреску «Тронца»: при помощи архитектуры и пересечений он развивает в глубину четыре плана, пространственно великолепно выраженных. Рядом с ним Джотто кажется совершенно плоским. Фрески последнего в Санта Кроче производят впечатление ковра, чему способствует одинаковый голубой цвет

неба в расположенных рядом картинах разного содержания. Живописец, по-видимому, был далек от мысли передать здесь действительность: всю стену доверху заполняет он равномерно, точно орнаментом, окружает ее по краям полосами с мозаичными узорами; эти же самые узоры повторяет в самой картине, отчего фантазия перестает различать раму и обрамленное и впечатление плоского стенового украшения невольно усиливается. Мазаччо заканчивает картину нарисованными пилястрами и стремится вызвать иллюзию ее продолжения за ними.

Джотто оттенял фигуры слабо и большей частью совершенно игнорировал отбрасываемые ими тени. Он игнорировал их не потому, что не видел их; он считал излишним останавливаться на них. Он относился к ним как к ненужной случайности, не уясняющей сущности картины. У Мазаччо свет и тени становятся факторами первостепенной важности. Для него важно было дать «бытие», материальное содержание вещей во всей силе их реального впечатления. Этого последнего он достигает не своеобразием своих фигур с могучими плечами, не человеческой толпой в ее сплоченности: одна его манера писать форму головы, маркируя ее двумя сильными штрихами, создает совершенно новое впечатление. Объем говорит здесь с неслышанной силой. Таков Мазаччо во всем. Само собой разумеется, что светлая окраска прежних картин с их слабой светотенью должна была быть заменена более живым, более соответствующим действительности колоритом.

Все изображение приобрело устойчивость в картине, и прав Вазари, говоря, что Мазаччо первый поставил людей на ноги.

К этому присоединяется еще нечто другое — обострившееся чувство характерного, индивидуально-особенного. Джотто также дифференцирует свои образы, но у него раз-

личия лишь общие, тогда как у Мазаччо мы видим ясно очерченные, индивидуальные характеры. О нашем веке говорят как о веке «реализма». Это слово, пройдя через множество рук, утерало свой первоначальный смысл. С ним соединяется теперь что-то пролетарское, отражение озлобленной оппозиции, требующей также места в искусстве для уродливого и грубого — в силу факта их существования в мире. Реализм кватроченто по существу радостен. Благодаря повысившейся оценке человека искусство обогащается новыми элементами. Интерес сосредоточивается теперь не только на выразительности головы: для полноты характеристики привлекают все индивидуальные особенности жестов, манеры держать себя, считаются со свойствами каждой отдельной материи, с любовью выписывают своеобразие линий. Прежние формулы красоты совершали, по-видимому, насилие над природой, и торжественность поз, богатая лепка драпировок наскучили, как пустые красивые фразы. Пробудившееся могучее чувство реализма требует удовлетворения; о силе увлечения по-новому воспринимаемыми явлениями видимого мира ярче всего свидетельствует тот факт, что и обитатели неба постигаются теперь лишь в реальных образах с индивидуальными чертами, в земных одеяниях, без следа прежних отвлеченных представлений о божествах.

Новые веяния впервые проявляются всесторонне не в живописи, а в скульптуре. Мазаччо умер совсем молодым, и потому деятельность его была непродолжительна; но *Донателло* захватывает всю первую половину XV века; он создает длинный ряд произведений и является, конечно, наиболее значительным художником кватроченто. Он берется за специальные задачи своего времени с необычайной энергией, и никогда не впадает при этом в односторонность необузданного реализма. Создавая людей, он стремится выявить все наиболее характерное для них, не отступая и пе-

ред уродливостью, и рядом с этим творит образы, полные спокойной, величавой, чарующей прелести. У него есть типы, своеобразную индивидуальность которых он исчерпывает до дна, и вместе с тем он ваяет такие фигуры, как бронзовый Давид, весь проникнутый чувством красоты второй половины Возрождения. При этом он рассказчик неподражаемой живости, силы и драматичности. Его рельеф Саломен в Сиене может считаться лучшим образцом повествовательного стиля своего века. Позже в «Чудесах Антония» в Падуе он ставит себе задачи совершенно в духе чинквеченто: он вводит в картину возбужденные, аффектированные массы, которые рядом с алтарными образами его современников являются поистине любопытным анахронизмом.

Параллелью к Донателло во второй половине кватроченто был Верроккьо (1435—1488), представитель идеалов нового поколения, хотя как талант и менее крупный, чем Донателло.

С середины века в искусстве замечается пробуждение вкуса ко всему тонкому, хрупкому, элегантному. Фигуры теряют грубоватость форм, делаются стройнее, тоньше в суставах. Широкий размах движений сменяется чем-то более мелким и изысканным, моделировка приобретает чрезвычайную отчетливость, резец выделяет теперь малейшие повышения и понижения; спокойствие и замкнутость сменяются подвижностью, напряженностью; пальцы вытягиваются с искусственной грацией, голове придаются особые повороты и наклоны; мы видим много улыбок и с чувством обращенных вверх взоров. На сцену выступает утонченное существо, рядом с которым прежняя естественность не всегда сохраняет свое значение.

Эта противоположность вкусов ясно обнаруживается при сравнении бронзового Давида Верроккьо с такой же фигу-

рой Донателло. Угловатый юноша превращается в тонкочленного, худого мальчика с острым локтем, все формы которого отчетливы. Этот локоть упершейся в бок руки образует главную линию силуэта¹. Во всех членах заметна напряженность, нога отставлена, колено вогнуто, рука с мечом вытянута. Как все это отличается от спокойного характера фигуры Донателло! Весь мотив вызван желанием выразить движение. Выражение лица также оживляется движением — улыбкой, скользящей по чертам юного победителя. Вкус к изящному сказывается и в деталях вооружения, тонко облегающего и выделяющего гибкие линии тела, а когда вступишь в разработку лепки нагого, манера Донателло покажется обобщенной и почти бессодержательной рядом с богатством форм Верроккьо.

Тот же результат дает сравнение двух фигур всадников — Гаттамелаты в Падуе и Коллеони в Венеции. Верроккьо напрягает все мускулы, напряженность чувствуется в посадке всадника, в движении лошади. Его Коллеони едет верхом с точно застывшими, вытянутыми в стремях ногами, а лошадь так стремится вперед, что чувствуется, как сильно она тянет. Проявление того же стиля заметно в манере держать командорский жезл и в повороте головы. Донателло кажется в сравнении с ним бесконечно простым и непритязательным. Его лепка на больших плоскостях ровна и гладка там, где Верроккьо подразделяет и моделирует детальнейшим образом. Лошадиная сбруя служит для уменьшения плоскости. Разработка этой сбруи, равно как и гривы, является поучительным образцом декоративного искусства позднего кватроченто. В моделировке мускулов художник достиг такого натурализма, что создалось даже мнение,

¹ Снимок, к сожалению, не дает совершенного *face'a*. См.: *Wölfflin. Wie man Skulpturen aufnehmen soll.* — «*Zeitschrift für bildende Kunst*», 1894—1895.

будто он вылепил лошадь с ободранной кожей¹. Опасность впасть в мелочность была, очевидно, близка.

Верроккьо главным образом славился мастерством лепки из бронзы. Ваятели постигли особое преимущество этого материала тогда, когда от искусства стали требовать меньшей компактности массы, когда усовершенствовалась лепка и когда стал отчетлив силует. За бронзой признали также живописные качества, которые стали использовать. В нагромождении складок одежды, как, например, в группе Фомы в Орсанмикеле, художник стремится выразить не только линии, но также и эффекты сверкающего металла, его теней и отсвечивающих отражений.

В ту же эпоху мастерство ваятелей мрамора развивается до виртуозности. Глаз художника сделался восприимчив к малейшим нюансировкам, обработка камня достигла небывалой тонкости. *Девидерио* ваяет свои удивительные венки из фруктов и в бюстах молодых улыбающихся флорентиек воплощает радость жизни. *Антонио Росселлино* и *Бенедетто да Майяно*, отличающийся от первого более широким стилем, соперничают с живописью в богатстве выражения. Их резец с одинаковым совершенством передает теперь мягкие детские формы и тонкую вуаль головного убора. Вглядитесь внимательнее, и вы, наверное, увидите, что порыв ветра приподнял где-нибудь конец платка, весело наморщив его складками. Фон рельефов далеко углубляется при помощи архитектурных и пейзажных перспектив; можно сказать, что при обработке плоскостей художник учитывает теперь блестящие переливы и игру материала.

Типичные старые темы пластики приобретают больше движения в духе нового стиля. Простой и прекрасный образ коленопреклоненного ангела со светильником, изваянный

¹ *Pomponius Gauricus. De sculptura / Ed. Brockhaus, p. 220.*

Лукой дела Роббиа, теперь не удовлетворяет, и здесь требуется стремительность; создается фигура ангела с канделябром, как его изваял Бенедетто в Сиене. Со смеющимся лицом и задорным поворотом головы он делает свой торопливый книксен в то время, как многоскладчатое платье развевается вокруг его стройных ног. Следующим моментом в развитии таких фигур являются летающие ангелы. Сделанные рельефом и прикрепленные к стене, в тонких одеждах, сильным движением линий они как бы прорезывают воздух, производя впечатление свободных фигур (Антонио Росселлино, надгробный памятник кардинала Португальского в церкви Сан-Миньято).

Совершенно параллельно этой группе ваятелей тонкого стиля идут живописцы второй половины века. Их влияние на развитие духа времени, конечно, еще богаче. Для знакомства с кватроченто они несравненно характернее, и, когда говорят о раннем Возрождении, прежде всего думают о Боттичелли, Филиппино и о праздничных картинах Гирландайо.

Непосредственно за Мазаччо следует *Филиппо Липпи*, воспитавшийся на фресках капеллы Бранкатти; его роспись хоров собора в Прато, сделанная в середине столетия, представляет нечто весьма значительное. Филиппо большой талант, а как живописец в специальном значении этого слова он занимает совершенно особое место. В своих станковых картинах он рисует, например, сумеречную глушь леса — тема, за которую возьмется лишь Корреджо; колоритной же прелестью своих фресок он превосходит всех флорентийцев XV столетия. Да, кто видел апсиду собора в Сполетто, где в небесном короновании Девы Филиппо хотел создать чудо игры красок, тот согласится, что подобная красота не повторяется. Тем не менее композиция его картин плоха; они страдают отсутствием пространственной широты, ясности и

единства. Он не сумел, к сожалению, воспользоваться приобретениями Мазаччо. Следующему поколению оставалось еще разработать многое. Оно и сделало это. Когда после посещения собора в Прато приходишь в церковь Санта Марии Новелла во Флоренции и рассматриваешь фрески Гирландайо, то удивляешься, как он ясен и спокоен, как само по себе выявляется пространство и сколько уверенности и отчетливости в его общей передаче явления. Подобные же преимущества выступают и при сравнении его с Филиппино и Боттичелли, в жилах которых текла более беспокойная, чем у Гирландайо, кровь.

Боттичелли (1446—1510) был учеником Фра Филиппо, что заметно только в его самых ранних работах; их темпераменты были совершенно разные: вечно веселый, добродушный Филиппо наслаждался всеми благами жизни, Боттичелли был порывист, горяч, внутренне всегда возбужден; его мало привлекала живописная поверхность вещей, он пишет резкими линиями и придает своим лицам много характера и выразительности. Всем знакома Мадонна Боттичелли с узким лицом, с безмолвными устами, с тяжелым и затуманенным взором. Это совсем иной взгляд, чем веселое подмигивание Филиппо. Святые Боттичелли — это не здоровые люди, которым хорошо живется. Внутренний огонь сжигает его Иеронима, его юный Иоанн захватывает нас выражением мечтательности и аскетизма. Святые истории даются ему дорогой ценой; с годами его серьезность растет, и он совершенно жертвует прелестью внешнего образа. Красота у него будто изнурена печалью, улыбка у него кажется мимолетным озарением. Как мало радости в танце граций в картине «Весна», и что это за тела! Резкая худоба неразвитого возраста сделалась идеалом времени; в движении дается не полнота изгиба, а напряженность и угловатость, и вместо совершенства и округленности — худые и острые фор-

мы. С изяществом изображает он травы и цветы на земле, прозрачность тканей и изысканность украшений, доходя в этом до фантастичности. Углубленное же созерцание отдельных образов чуждо искусству Боттичелли. Он не дает себе труда тщательно отделять нагое и упрощает изображение при помощи большого размаха линий. Он был выдающимся рисовальщиком, что признавал и Вазари, прошедший строгую школу Микеланджело. Несколько торопливый рисунок Боттичелли всегда полон жизни и темперамента. В изображении быстроты движения он не имеет равного. Он вносит волны течений даже в большие массы, и там, где он сосредоточивает композицию в центре плоскости, возникает нечто новое, чрезвычайно важное по своим результатам. Примером таких композиций могут служить его «Поклонения волхвов».

Имя Филиппино Липпи (ок. 1459—1504) всегда произносится рядом с Боттичелли. Родственная атмосфера сближает их различные индивидуальности. Филиппино прежде всего унаследовал от отца некоторую долю его колоритного таланта, Боттичелли не был колористом. Поверхность вещей пленяет Филиппино, и он трактует ее тоньше, чем кто-либо другой; волосам он придает блеск и мягкость: то, что для Боттичелли было лишь игрой линий, является для Филиппино живописной проблемой. Он изыскан в подборе красок, особенно голубых и фиолетовых тонов. Рисунок его мягче, более волнист; ему присуще нечто женственное. Есть ранние картины Филиппино, пленяющие нежностью художественного восприятия и исполнения. Порою он кажется даже слишком мягким. Его Иоанн в картине «Мария с четырьмя святыми» 1486 года (Уффици) не угрюмый пустычник, а глубоко чувствующий мечтатель. На той же картине доминиканский монах берет свою книгу не всей рукой, а только придерживает ее куском материи, и его гибкие, тон-

кие пальцы подобны щупальцам. Последующее развитие не соответствует этим начинаниям. Внутреннее трепетание выразится у Филиппино в замысловатом внешнем движении, картины его приобретут беспокойный и спутанный характер; в более поздних фресках в Санта Мария Новелла с трудом узнаешь живописца, сумевшего серьезно и сдержанно закончить капеллу Мазаччо. Внешние украшения у него бесконечно богаты, и фантастическое, чрезмерное, едва намеченное в искусстве Боттичелли является у Филиппино ярко выраженной чертой. Он страстно увлекается изображением движения, в чем порой бывает великолепен; так, например, в «Вознесении Марии» с вакхически-мечтательными ангелами в Санта Мария Сопра Минерва он создает истинную картину ликования; затем опять впадает в сплошное беспокойство и становится даже грубым и тривиальным. Изображая мученичество святого Филиппа, он неудачно выбирает момент, когда поднятый на веревках крест качается в воздухе; насколько карикатурны в картине одежды, нечего и говорить. Чувствуется, что очень большой, но внутренне недостаточно дисциплинированный талант сбился здесь с пути, и понятно, что люди более грубой организации, такие как Гирландайо, опередили его. В Санта Мария Новелла, где росписи обоих художников занимают соседние капеллы, беспорядочные композиции Филиппино быстро утомляют, в то время как положительный и трезвый Гирландайо надолго оставляет у посетителей приятное впечатление.

Гирландайо (1449—1494) никогда не отличался чрезмерной чувствительностью: его тяжеловатый, но открытый, веселый характер, его любовь ко всему праздничному, радостному завоевывают ему сразу симпатию. Он хорошо умеет занять зрителя, превосходно знакомит его с жизнью Флоренции. Гирландайо мало задумывается над содержанием сюжета. В хорах Санта Мария Новелла он должен был рас-

сказать жизнь Марии и Крестителя; он рассказывал ее, но рассказывал так, что не знакомый с легендой едва ли поймет ее. Что создал Джотто из темы введения во храм Марии! Как убедительно изображает он событие: маленькая Мария самостоятельно поднимается по ступеням храма, священник наклоняется к ней, родители взором и руками сопровождают ребенка. У Гирландайо Мария — разряженная школьница, которая, несмотря на поспешность своих шагов, кокетливо глядит в сторону, священник едва виден, ибо его закрывает колонна, родители равнодушно смотрят на происходящее перед ними. В сцене обручения Мария с неуместной торопливостью спешит для обмена колец. Ее же встреча с Елизаветой не что иное, как любезный обмен поклонами двух дам на прогулке. В картине «Благовещение» самое событие заслонено множеством равнодушно ассистирующих фигур-портретов, и это не смущает Гирландайо.

Гирландайо — художник, но не рассказчик. Объект привлекал его сам по себе. Он превосходно пишет головы, но Вазари не прав, восхваляя его способность выражать душевные движения. Он сильнее в изображении спокойного, чем подвижного, и в сцене избияния младенцев Боттичелли был бы драматичнее. Обыкновенно Гирландайо предпочитает область простых, спокойных сюжетов и лишь платит дань времени, изображая торопливо бегущую служанку или другие подобного рода фигуры. Его наблюдательность неглубока. В то время как в тогдашней Флоренции целый ряд людей с величайшей настойчивостью стремился овладеть проблемами лепки, анатомии, красочной техники и воздушной перспективы, он довольствовался лишь общими знаниями. Он не экспериментатор, овладевающий тайнами живописи, но художник, стоящий на уровне образования своего времени и при помощи его достигающий новых монументальных эффектов. Первоначальный мелкий стиль его ис-

искусства развивается до больших массовых действий. Он богат и в то же время ясен, торжествен и порою даже велик. Группа пяти идущих женщин в «Рождении Марии» не имеет себе равных в XV веке. Он первый строит композицию, помещая истории в центр и устанавливая угловые фигуры. Мастера чинквеченто примкнули в этом непосредственно к Гирландайо.

Не следует, однако, переоценивать его значения. Стенописи Гирландайо в Санта Мария Новелла были окончены в 1490 году; в следующих же годах была создана «Тайная вечеря» Леонардо; если бы она находилась во Флоренции, то в сравнении с ней монументальный Гирландайо сразу показался бы ограниченным, бедным. «Тайная вечеря» как картина неизмеримо возвышеннее по форме, и в ней форма сливается с содержанием.

Существует мнение, что Гирландайо соединил в своем искусстве все приобретения кватроценто. Утверждать это можно только о Леонардо (род. 1452), тонком в наблюдении частных, прекрасном и великом в понимании целого. Леонардо — отличный рисовальщик и такой же великий живописец. Он разрабатывает художественные задачи всех своих современников. Глубиной же и полнотой личности он превосходит их всех.

Леонардо причисляют обыкновенно к чинквечентистам, забывая, что он был немногим моложе Гирландайо и старше Филиппино. Он работал в мастерской Верроккьо, вместе с Перуджино и Лоренцо ди Креди. Последний был не самосветящейся звездой, но заимствовал свой свет у другого солнца; его картины носят отпечаток прилежных школьных опытов на заданные темы. Перуджино, напротив, индивидуален. В истории флорентийского искусства ему принадлежит значительное место; об этом будет сказано дальше.

Ученики создали славу учителя Верроккьо, мастерская которого считалась наиболее разносторонней во Флоренции. Одновременное изучение живописи и скульптуры было чрезвычайно важным, ибо ваятели были особенно склонны изучать натуру методически, благодаря чему они застраховывали себя от вольностей индивидуального стиля. По-видимому, между Леонардо и Верроккьо существовало и духовное сходство. Мы узнаем от Вазари, как родственны были их вкусы и сколько нитей, сотканных Верроккьо, вплет в свое искусство Леонардо. Но, тем не менее, юношеские произведения ученика поражают. Точно голос иного мира, трогает нас его ангел в картине «Крещение» Верроккьо (Флоренция, Академия); его же «Мадонна в скалах» совершенно вне сравнения с флорентийскими мадоннами кватроченто.

Мария стоит на коленях, наклонясь вперед не в профиль, а полностью *en face*. Она обнимает правой рукой маленького Иоанна, который, склонившись рядом с ней, с молитвой обращается к Христу; ее левая рука, приподнятая в странном ракурсе, как бы вторит этому движению. Христос-младенец, сидя на земле, отвечает благословляющим жестом. Его поддерживает коленопреклоненный, прекрасный собою взрослый ангел. Этот последний является единственной фигурой в картине, глядящей прямо на зрителя; его указывающая правая рука, отчетливый профиль которой прост и ясен, как придорожный указатель, подчеркивает это направление. Вся картина представляет необычайно таинственную скалистую глушь, пустынные скалы, в просветы которых виднеется светлая даль.

Все в ней значительно и ново: мотив сам по себе и формальная трактовка, свобода движения в частностях и закономерность общей группировки, тончайшее оживление формы и новый живописный световой расчет. Художник создал его, очевидно, для того, чтобы, благодаря темному фо-

ну, придать фигурам пластичность и в то же время увлечь фантазию вглубь¹.

Основным впечатлением издали являются материальная реальность фигур и ясно выраженное стремление художника построить группу закономерно в форме треугольника. В картине есть тектоническая грань, означающая нечто совершенно иное, чем простая симметрия прежних мастеров. В ней больше свободы и логичности в связи частных с целым. Это и есть сущность искусства чинквеченто. Леонардо рано проявляет эту тенденцию. В Ватикане находится его «Иероним со львом»: коленапреклоненная фигура замечательна по мотивам движений и с давних пор высоко ценится. Я не знаю, кто другой мог бы объединить так гармонично фигуру святого с линией льва?

Из ранних произведений Леонардо подмалевка к «Поклонению волхвов» (Уффици) была наиболее богата влияниями. Она написана в 1480 году и массой предметов напоминает еще старый стиль. В этом сказывается пристрастный к разнообразию кватрочентист, но в способе развития главной темы чувствуется новое искусство. Боттичелли и Гирландайо также рисовали в «Поклонении волхвов» Марию сидящей в центре, но она у них мало выдвинута. У Леонардо впервые господствует главный мотив. Он устанавливает внешние фигуры по краям в виде крепких замыкающих кулис, а им в противовес теснящуюся массу и со-

¹ Луврская «Мадонна в скалах» настолько выше лондонской, что кажется непонятным, как можно сомневаться в ее подлинности. Конечно, в указывающем пальце ангела есть что-то для нас неприятное, и отсутствие руки в лондонской картине вполне согласуется с более поздним требованием красоты; если бы Леонардо пришлось писать ту же картину вновь, он сумел бы заполнить образовавшуюся пустоту; теперь же мы замечаем ее, несмотря на выдвинутое плечо ангела. Рисунок и моделировка здесь усилены и упрощены в стиле чинквеченто, благодаря чему утратилась одухотворенность лиц, хотя новое выражение ангела и прекрасно.

верипенно открыто и свободно сидящую Марию — это новые и ценные мотивы, достойные лишь Леонардо. Если бы из всей картины перед нами была только Мария, с красотой линий ее позы, и группировки с мальчиком, то и тогда творцом ее мы могли бы признать одного Леонардо. Другие усаживали Марию на троне широко и вульгарно; он же дает ей более изящную и женственную позу со сдвинутыми коленями. Все позднейшие мастера будут подражать этой Мадонне, а Рафаэль в «Мадонне из Фолиньо» в точности повторил благородный мотив поворота ее фигуры и повернувшегося в сторону мальчика.

II

ЛЕОНАРДО

Ни один из художников Возрождения не был так чуток к мировой красоте, как Леонардо. Все явления привлекают его: органическая жизнь и человеческие аффекты, формы растений, животных и вид хрустального ручейка с кремнистым дном. Односторонность живописца, трактующего только фигуры, ему непонятна. «Разве ты не видишь, как много существует животных, деревьев, трав, цветов, какое разнообразие гористых и ровных местностей, потоков, рек, городов, как различны одежды, украшения, ремесла?»¹.

Он по природе живописец-аристократ, чуткий ко всему утонченному. Его привлекают изящные руки, прозрачные ткани, нежная кожа. Он любил в особенности красивые, мягкие, выющиеся волосы. На картине «Крещение» Верроккьо Леонардо нарисовал несколько травинок, в которых сразу чувствуется его рука. Никто из художников не воспроизводил с такой деликатностью естественную грацию растений.

Он был одинаково способен воплощать силу и мягкость. В батальных картинах он превосходит всех дикой страстью

¹ *Leonardo. Das Buch von der Malerei.* / Ed. Ludwig (итальянско-немецкое издание № 73, немецкое № 80).

и бурностью движений и рядом с этим подмечает нежнейшие переживания души с ее мимолетными выражениями. С необузданностью завятого живописца-натуралиста он увлекается отдельными характерными головами, потом совсем оставляет их, отдается видениям образов почти неземной красоты, и ему грезится тихая, нежная улыбка, как бы отблеск внутреннего сияния.

Он ощущает живописную прелесть поверхности вещей и мыслит при этом как физик и анатом. Способности, исключаящие, казалось бы, друг друга, у него соединяются: присущие исследователю неутомимая наблюдательность и собирание материала и утонченнейшая восприимчивость художника. Как живописец он никогда не довольствуется внешним изображением вещей, но со страстным интересом набрасывается на изучение внутреннего строения и условий жизни всего существующего. Он первый из художников систематически изучил пропорции человеческого тела и животных и стал отдавать себе отчет в механических соотношениях, наблюдаемых при ходьбе, поднимании, восхождении, несении; он же первый начал разносторонние наблюдения над человеческими лицами, вдумываясь в средства выражения психической жизни.

По мысли Леонардо, живописец — это ясное мировое око, царящее над всем видимым. Мир раскрывался перед ним во всей своей полноте и неисчерпаемости, и казалось, что чувство большой любви соединяло Леонардо и с миром, и со всем живущим. Характерную черту сообщает нам по этому поводу Вазари: Леонардо видели на рынке покупающим птиц для того только, чтобы выпустить их на свободу. Этот случай, кажется, произвел впечатление на флорентийцев.

При такой универсальности искусства не может быть высших и низших проблем; тонкости освещения не более интересны, чем элементарнейшая задача — выразить на

плоскости трехмерность любого тела, и художник, как никто другой умевший сделать человеческое лицо зеркалом его души, имел право сказать: выпуклость есть сущность и душа живописи.

Художественное восприятие Леонардо было так ново и разнообразно, что для его передачи он должен был искать и новых технических средств выражения. Он был неутомимым экспериментатором. «Мона Лиза» осталась неоконченной. Ее техника — тайна. Искусство Леонардо поражает даже там, где процесс его работы ясен, как в ранних несложных набросках серебряным штифтом. Можно ли сказать, что Леонардо был первым, кто, проводя линию, чувствовал ее. Его способ делать резче и ослаблять контур не повторяется у других художников. Он моделирует при помощи одних ровных, прямых штрихов, и кажется, достаточно ему только прикоснуться к поверхности, чтобы вызвать округленность форм. Великое никогда не достигалось более простыми средствами; параллельность линий, практиковавшаяся также в старой итальянской гравюре, придает рисункам Леонардо неоцененную цельность впечатления.

Леонардо оставил мало законченных произведений. Неутомимый в наблюдениях и ненасытный в приобретении знаний, он ставит себе все новые задачи с единственной, по видимому, целью: найти способ их разрешения. Завершение, доведение до конца его не занимало, и при огромных требованиях, которые он ставил себе, всякое достижение являлось для него лишь временной ступенью на пути к дальнейшему совершенствованию.

1. «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

«Тайная вечеря» Леонардо, наряду с «Сикстинской мадонной» Рафаэля, является популярнейшей картиной всего

итальянского искусства: она так проста и выразительна, что запоминается каждым. Посредине длинного стола — Христос, по обеим сторонам ученики; Христос сказал: «Один из вас предаст Меня», и эти неожиданные слова взволновали собрание. Он один остается спокойным, его глаза опущены, но молчание повторяет сказанное: да, это так, один из вас предаст меня. Думается, что событие никогда не могло быть рассказано иначе, а между тем в картине Леонардо все ново, ее простота и есть откровение высочайшего искусства.

Отглянувшись на кватрочентистов, предшественников Леонардо, мы находим хорошую «Тайную вечерю» у Гирландайо в церкви Всех святых, написанную в 1480 году, следовательно, на 15 лет раньше. Эта картина, одна из самых солидных работ мастера, включает старые типичные элементы композиции, схему которой взял и Леонардо: П-образный стол, отдельно сидящий спереди Иуда, свади остальные двенадцать фигур, причем Иоанн, положив руки на стол, спит около Иисуса. Христос поднял правую руку. Он говорит, слова о предательстве уже прозвучали, ибо ученики полны огорчения, некоторые из них уверяют в своей невинности, Петр допрашивает Иуду.

Леонардо порвал с традицией прежде всего в двух пунктах. Он помещает Иуду не отдельно, а рядом с другими, изменяет также мотив Иоанна, прежде лежавшего, а иногда и спавшего на груди Спасителя, что при новом расположении фигур было бы невозможно. Таким путем он достигал большего единообразия сцены и мог разделить учеников симметрично по обеим сторонам учителя. Он уступает здесь потребности тектонического расположения, но сейчас же идет дальше и образует справа и слева по две группы из трех человек, благодаря чему Христос делается доминирующим лицом центра, отличающимся от других.

У Гирландайо нет центра; у него поясные, более или менее самостоятельные фигуры одна около другой, втиснутые

между двумя большими горизонтальными линиями стола и задней стены, карниз которой резко лежит над головами; консоль одной из арок потолка крайне неудачно разделяет середину стены. И что же делает Гирландайо? Он, не колеблясь, просто отодвигает Спасителя в сторону. Леонардо, заботившийся прежде всего о том, чтобы выделить главную фигуру, никогда не примирился бы с такой консолью; наоборот, для своей цели он ищет новых вспомогательных средств в характере заднего плана: его Христос не случайно помещен в просвете задней двери. Леонардо уничтожает также обе горизонтальные линии, естественно сохранив только линию стола, и этим освобождает силуэты крайних групп. В композицию вступают совершенно новые художественные расчеты: перспектива комнаты, вид и украшения стен служат теперь усилению выразительности фигур, их пластичности и значительности. Этому способствуют и глубина комнаты, и разделение стен отдельными коврами. Пересечения вызывают иллюзию пластичности, и повторяющиеся вертикали усиливают впечатление расходящихся линий. Мне могут заметить, что все это лишь малые плоскости и линии, не сравнимые с фигурами, что художник старшего поколения, как Гирландайо, благодаря большим аркам на заднем плане сразу давал масштаб, в котором фигуры должны были казаться небольшими¹.

Леонардо сохраняет единственную большую линию — неизбежную линию стола, но и здесь он создает нечто новое. Я не говорю об уничтожении П-образной формы, не в

¹ Обрамляющие линии в картине Леонардо не соответствуют разрезу комнаты, которая уходит далеко за верхний край картины. Этот разрез является одним из мотивов, дающим возможность компоновать большие фигуры на малом пространстве, не производя впечатления тесноты. Кватроченто рисует обыкновенно во внутренних покоях с изображенными боковыми стенами весь потолок. Ср. «Рождение Иоанна» Гирландайо или «Тайную вечерю» Кастаньо.

этом он новатор. Его новаторство в смелости, с которой он, ради усиления впечатления, решается на невозможное: стол у него слишком мал; сосчитайте приборы, всем ученикам нет места. За большим столом они потерялись бы, чего не мог допустить Леонардо. Теперь же фигуры приобрели столько силы, что недостаток места никем не замечается. И только таким путем фигуры были соединены в замкнутые группы и обближены с главной фигурой.

И что это за группы, что за движения! Слово Спасителя поразило как молния и вызвало бурю ощущений. Апостолы не теряют достоинства, но держат себя как люди, у которых отнимают святыню. Целый комплекс новых художественных ценностей вступает здесь в искусство, и если вообще Леонардо и не вполне независим от предшественников, то его образы совершенно недостижимы по беспримерной их выразительности. Понятно, что при такой интенсивности искусства мелкие, второстепенные детали прежних мастеров теряют свое значение. Гирляндайо рассчитывает еще на публику, которая любит обращать внимание на все частности картины и которой надо угождать редкими растениями, птицами и другим зверьем; он много заботится о приборах на столе, каждому из сидящих за столом отсчитывает определенное количество вишен. Леонардо ограничивается необходимым. Он уверен, что драматическая напряженность в картине заставит зрителя забыть о занимательных деталях. Позднее в упрощении композиции пошли еще дальше.

Мы не станем описывать мотивов каждой из фигур; но все же следует отметить ритмическую экономию в разделении ролей.

Крайние фигуры спокойны; это два профиля, замыкающие целое; они совершенно вертикальны. Спокойная линия сохраняется и в следующих фигурах. Потом зарождается движение, мощно нарастая в группах по сторонам Спасите-

ля, там, где сидящий около него слева широко раскрывает руки, «точно видит перед собой разверзшуюся бездну», и где справа, в непосредственной близости от него, Иуда в удивлении откидывается назад¹. Величайшие контрасты сопоставляются: в одной группе с Иудой сидит Иоанн.

Контрасты в построении групп, способ их объединения на первом и на заднем планах — все это любитель искусства постигнет сам при повторном изучении картины; он увидит, как много расчета скрывается в этой кажущейся простоте. А между тем рядом с впечатлением главной фигуры все это моменты второстепенной важности. Среди общего волнения Христос совершенно спокоен. Руки его лежат устало, как у человека, который сказал все, что хотел сказать. Он не говорит, как у всех более ранних мастеров, он даже не смотрит на присутствующих, но его молчание красноречивее слов. Это молчание страшно своей безнадежностью.

В жестах, в облике Христа есть нечто спокойное и величавое, то, что мы называем аристократизмом и благородством, поскольку есть сходство в этих двух понятиях. Ни к одному из кватрочентистов этого выражения применить нельзя. Могло бы показаться, что Леонардо черпал материал среди людей, принадлежащих другому классу, а между тем это лишь типы, им самим созданные. Он вложил сюда лучшее, что было в его собственной аристократической природе; впрочем, аристократизм являлся общим достоянием итальянской нации XVI века. Сколько трудов потратили немцы, начиная с Гольбейна, чтобы овладеть красотой такого движения руки.

Но новый характер Христа в сравнении с прежними его изображениями надо видеть не в облике его, не в жестах, а

¹ В описании следует исправить ошибку Гете, неоднократно с тех пор повторяющуюся, — будто Петр ударил Иуду ножом в бок и этим объясняется его движение.

в том значении, какое он имеет, по мысли художника, в общей композиции. В изображениях Тайной вечери у прежних мастеров нет единства действия: ученики разговаривают между собою, говорит и Христос, и можно спросить себя, делали ли художники различие между моментами произнесения слов о предательстве и установления Тайной вечери? Во всяком случае, кватрочентисты выбирали момент до произнесения слов Христа; Леонардо первый выбирает второй момент и бесконечно выигрывает этим, ибо он может задержать основной тон мотива, волнение, на протяжении любого количества тактов. То, что дало толчок волнению, продолжает звучать. Вся сцена — один момент, но он полон исчерпывающего содержания, и впечатление длится.

Только Рафаэль понял здесь Леонардо. В числе его произведений есть «Тайная вечеря», гравированная Маркантонио, где Христос изображен в том же душевном состоянии, неподвижно глядящим перед собою. Широко открытыми глазами смотрит он в пространство. Лишь его голова написана *en face* по строгой вертикали¹.

Как отстал уже Андреа дель Сарто, избравший в живописно прекрасной композиции момент сообщения о предателе и обмакивания в солило, причем он заставляет Христа повернуться к Иоанну и успокоительно взять его за руку (Флоренция, Сан-Сальви)! Мысль недурная, но благодаря ей утрачивается господство главной фигуры и единство настроения. Конечно, Андреа мог сказать, что соревнование с Леонардо невозможно.

Другие также пытались внести нечто новое, но дальше тривиальности не пошли. В установлении Тайной вечери Бароччи (Урбино) некоторые ученики во время речи Спасите-

¹ Набросок пером в Альбертине (*Fischel. Raffaels Zeichnungen*, 387), справедливо приписываемый теперь Джов. Ф. Пенни, нельзя считать эскизом к этой гравюре Маркантонио; его композиция совершенно другая.

ля приказывают находящемуся на первом плане хранителю погреба принести свежего вина, как бы для того, чтобы чокнуться.

Наконец, надо сделать еще одно замечание об отношении картины Леонардо к помещению, в котором она была написана. Как известно, она украшает одну из коротких стен длинной, узкой трапезной. Зал освещен лишь с одной стороны, и Леонардо считался с этим освещением, признав его руководящим в своей картине. И это у него не единичный случай. Свет падает высоко слева и не вполне освещает противоположную стену в картине. Разработка светотени так хороша, что Гирландайо кажется при сравнении однотонным и плоским. Светлым пятном выделяется скатерть, и слегка освещенные головы сильно выигрывают в пластичности на темной стене. Благодаря тому же источнику света Леонардо достигает еще одного результата. Иуда, здесь не обреченный на одиночество, как у прежних мастеров, и введенный в ряд других учеников, все же изолирован: он один сидит против света, и потому лицо его темно. Простое и сильное средство характеристики, о котором, может быть, думал молодой Рубенс, когда писал свою «Тайную вечерю», находящуюся теперь в Брера.

2. МОНА ЛИЗА

Художники-кватрочентисты неоднократно пытались идти дальше простого воспроизведения модели и стремились выразить больше, чем совокупность черт, создающих сходство, и характерные для лица неизменные физические формы. Портрет должен был отражать настроение момента, особенность данного душевного переживания. Некоторые бюсты девушек Дезидерио безусловно таковы. Они улыбаются, но улыбка их не стереотипна. Это отблеск хорошего настрое-

ния. Кто не знает молодых флорентиек Дезидерно со смеющимися устами, с приподнятыми бровями, с глазами, сверкающими даже в мраморе!

Легкая, едва уловимая улыбка играет также и на лице Моны Лизы; она таится в углах рта и едва изменяет черты. Подобно мимолетному дуновению зефира, скользит движение по мягкой поверхности этого лица, образуя игру света и тени, переливающихся, как тихая беседа, к которой не устает прислушиваться. «Ее озярала прекрасная, загадочная улыбка», — говорит Полициан¹. Я сомневаюсь, чтобы в расцвете чинквеченто было возможно такое выражение. Улыбка чужда этой эпохе, ее отблеск мы видим, быть может, только у «Доротен» Себастьяно.

Из узких отверстий смотрят карие глаза, не глаза кватроченто с их ярким открытым блеском, а затасненные, точно подернутые поволокой. Нижние веки почти горизонтальны и напоминают узкие, готические глаза, с их влажным и неоткровенным взглядом. Вся подглазная часть говорит о скрывающихся под кожей тонких нервах, о большой чувствительности.

В лице поражает отсутствие бровей: дугообразные выпячивания над глазными впадинами незаметно сливаются с чрезвычайно высоким лбом. Было ли это индивидуальной особенностью? Нет, не было. По одному месту в «Cortigiano» можно заключить, что дамы в силу моды выпщипывали себе брови². Высокий лоб считался признаком красоты, и для того, чтобы он казался выше, дамы жертвовали даже передними волосами над лбом. Оттого-то мы видим громадные лбы в бюстах девушек Мино и Дезидерно. У ваятелей

¹ *Polizian. Giostra*, I, 50: «lampeggio d'un dolce e vago riso».

² *Baldassare Castiglione «Il cortigiano»* (1516). Там говорится (в первой книге), что мужчины подражали женщинам в вырывании волос (*perarsi le ciglia e la fronte*).

преобладало увлечение тонкостью моделировки белых плоскостей мрамора, так нежно передаваемой резцом. Отсюда и чрезмерное по сравнению с природным строением увеличение лба. В данном случае Мона Лиза — образец вкуса XV века. Непосредственно вслед за этим мода меняется. Лоб становится ниже, резко обозначаются брови. В портрете Моны Лизы, находящемся в Мадриде, копист самовольно прибавил ей брови.

Волосы каштанового, как и глаза, цвета, падают легкими волнами вдоль щек; их покрывает накиннутая на голову прозрачная вуаль.

Мона Лиза сидит в кресле, положение головы резко вертикальное, что при общей мягкости исполнения производит странное впечатление. Вероятно, такова была мода, держаться прямо считалось аристократичным. То же самое наблюдаем мы во фресках Гирландайо: пришедшие с визитом дамы Торнабуони держатся чрезвычайно прямо. Позже требования будут иные, что непосредственно отразится и в портрете¹.

В целом картина не бедна движением. От поясного портрета, обыкновенно коротко срезанного, Леонардо впервые переходит здесь к коленному изображению. Он берет модель в профиль, верхнюю часть — вполоборота и лицо почти en face. Полно значения движение рук. Одна из них лежит на ручке кресла, другая выступает из глубины в ракурсе, причем кисть второй лежит на первой. Руки не являются для Леонардо внешним обогащением портрета. В их мягко-чувственном движении, в одушевленных, тонко осязающих пальцах много характера. Если знаменитый бюст в Бард-

¹ Лукреция Торнабуони Медичи, мать Лоренцо Великолепного, искавшая для него жену среди римской знати, в письме к своему мужу осуждала римских девушек, не умеющих держаться так прямо, как флорентийки (*Risparmio. Lorenzo Magnifico*, I, 272).

желло принадлежит резцу Верроккьо, а не молодого Леонардо, то Верроккьо является в этом отношении предшественником своего ученика.

Одежда Джоконды простая, почти строгая; ее низкий вырез для эстетики чинквечентистов казался бы жестким. Платье в складках зеленого цвета; этот зеленый цвет усвоит потом Луини. Рукава золотисто-коричневые, не короткие и узкие, как раньше, но доходящие до кисти; многими поперечными складочками они красиво дополняют округленность прекрасных кистей рук; тонкие пальцы не обременены кольцами, на шее также нет украшений.

На заднем плане ландшафт, встречающийся и у старших мастеров. Но он не примыкает непосредственно к фигуре, как прежде. Леонардо сначала строит балюстраду с двумя колоннами, между которыми открывается вид. Надо внимательно всмотреться в картину, чтобы оценить всю важность этого мотива, ибо над постаментами Леонардо рисует колонны лишь в виде узких полосок. Позднейший стиль осудил бы такую эскизность¹.

Своеобразен самый ландшафт, расстилающийся вдали на высоте глаз модели: фантастически-зубчатый лабиринт гор, среди них озера и потоки. Этот ландшафт удивителен. Неопределенный, как мечта, он обладает особой, иного порядка реальностью, отличной от реальности фигуры, — и это не случайность, а один из способов сильнее выдвинуть материальность фигуры. Леонардо применил здесь высказанные им в трактате теории об особенностях восприятия отдаленных предметов². И в результате рядом с «Моной Лизой» в Лувре, в Salon салте, все кажется плоским, даже картины XVII века. Красочные переходы в ландшафте следующие: коричневый, зелено-голубой и голубовато-зеленый,

¹ Ср. рафаэлевский этюд к портрету Маддалены Дони в Лувре.

² Книга о живописи, № 128 (201).

к последнему примыкает голубое небо. Ту же последовательность соблюдает и Перуджино в находящейся также в Лувре картине «Аполлон и Марсий». Леонардо называл лепку основой живописи. Лишь «Мона Лиза» дает нам почувствовать все значение этого положения. Как под рукой волшебника, оживает портрет со всей тонкостью анатомической структуры. Свою задачу Леонардо усматривает здесь не в упрощенной передаче явления, а в детальной его разработке. Видевшие эту картину по опыту знают, какого внимательного изучения она требует. Полнота ее впечатления теряется на расстоянии. (То же можно сказать и о фотографиях, являющихся поэтому непригодными для украшения стен). В этом основное отличие «Моны Лизы» от более поздних портретов чинквеченто, и в некотором смысле она действительно завершает направление так называемого благородного стиля, корни которого в XV веке и над выработкой которого преимущественно трудились ваятели. Молодая флорентийская школа пошла по другому пути. Только Ломбардия сохранила вкус к изысканности моделировки¹.

3. «СВЯТАЯ АННА»

Другая картина Леонардо, находящаяся в Salon carré, «Святая Анна», по сравнению с «Моной Лизой» мало пользуется симпатиями публики. Эта картина не была закончена собственноручно, ее краски поблекли; высокие же качества ее рисунка мало оцениваются современной публикой и едва ли понятны ей. А между тем один лишь картон произвел в свое время (1501) на Флоренцию такое сильное впечатление, что вызвал настоящее паломничество в монастырь св. Аннунциаты, где Леонардо выставил это новое чудо своего

¹ Неоднократно говорилось, что «La Belle Ferronnière» не принадлежит руке Леонардо. Эту красивую картину недавно вновь пытались приписать Боттичелли, но довольно бездоказательно.

искусства¹. Тема всегда принадлежала к числу неблагодарных. Стоит вспомнить топорность группировки трех фигур у старших мастеров: каждая фигура сидела на коленях у последующей одна за другой. Вместо сухой и безжизненной Леонардо создает группу, полную жизни и содержания.

Мария глубоко сидит на коленях своей матери; улыбаясь, она наклоняется к мальчику и схватывает его обеими руками в то время, как он у ее ног собирается сесть верхом на ягненка. Малютка вопросительно оборачивается к матери; он крепко схватил за голову прилетшее животное и одну ножку занес уже на его спину. Моложавая бабушка с улыбкой смотрит на веселую сцену.

Проблема групп «Тайной вечери» получила здесь дальнейшее развитие. Композиция в высшей степени интересна, ибо на малом пространстве художник выразил многое, положение каждой фигуры разнообразно, и их контрастирующие линии гармонично замкнуты в стройные формы. Нетрудно заметить, что вся группа может быть вписана в равнобедренный треугольник. Это результат исканий Леонардо со времени «Мадонны в скалах» — строить композиции согласно простым геометрическим формам. Но каким разбросанным кажется это произведение юности рядом с богатой сконцентрированностью «Святой Анны»! Стремление Леонардо создать на возможно меньшем пространстве возможно более богатое движением содержание не было ненужным ухищрением, ибо сила художественного впечатления от этого соответственно возрастает. Трудность заключалась в том, чтобы не нарушить спокойствия и ясности целого. Это было камнем преткновения для подражателей Леонардо. Леонардо же достиг абсолютного выявления главного мотива, и наклоненная поза Марин полна покоряющих

¹ Картон более не существует. Вероятно, картина была написана значительно позже. См.: «Gazette des Beaux-Arts», 1897 (Cook).

тепла и красоты. Все ненужные прикрасы, так увлекавшие кватрочентистов, претворились здесь в выразительность небывалой силы. Надо проследить в отдельности те данные, из которых здесь на темном фоне развиваются светлые линии плеч и чудесно оттененной головы. Сколько спокойствия и сколько силы! Выгодно контрастирует сидящая сзади Анна; удачно заканчивает группу глядящий снизу вверх мальчик со своим ягненком.

В Мадриде есть небольшая картина Рафаэля, написанная под влиянием этой композиции. Рафаэль юношей попробовал разрешить подобную же задачу, взяв вместо Анны Иосифа, но она не удалась ему. Какой деревянный его ягненок! Рафаэль никогда не умел писать животных, Леонардо же удавалось все, за что он брался. В состязание с Леонардо вступил тогда некто более сильный, чем Рафаэль, — Микеланджело, но об этом речь впереди.

Мы не видим в «Святой Анне» трав, цветов, зеркальной поверхности ручейка, увлекавших художника в «Мадонне в скалах». Фигуры здесь — все; они изображены в естественную величину, но для впечатления важен не их абсолютный размер, а их отношение к пространству. Они господствуют в последнем с несравненно большей полнотой, чем то было у старых мастеров, или, говоря иначе: плоскость здесь меньше по сравнению с заполняющими ее фигурами. Такого рода расчет в размерах станет типичным для чинквеченто¹.

¹ О впечатлении, какое производила «Святая Анна» на современников, можно судить по письму фра Пьеро ди Новеллара к маркиграфине Мантуанской от 3 апреля 1501 года: «*e sono queste figure grandi al naturale, ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanzi all'altra*» («Archivio storico dell'arte», I).

Лондонский картон (Королевская академия) двух женщин с двумя детьми не так хорош, и, вероятно, это более ранняя и менее стройная композиция Леонардо. В школе последователей (Luini, Ambrosiana) мы ее встречаем еще раз.

4. БИТВА ПРИ АНГИАРИ

Лондонский картон (Королевская академия) двух женщин с двумя детьми не так хороши, и, вероятно, это более ранняя и менее стройная композиция Леонардо. В школе последователей (Luini, Ambrosiana) мы ее встречаем еще раз.

О картине битвы, предназначенной для флорентийской думы, можно сказать немного, ибо композиция ее сохранилась даже не в картине, а в незаконченной поздней копии. Тем не менее обойти молчанием этот крайне важный вопрос невозможно.

Леонардо больше других чинквечентистов интересовался лошадьми и из наблюдений над ними знал их природу¹. Он работал долгие годы в Милане над конным монументом герцога Франческо Сфорца, но сделанная им модель никогда не была отлита, и гибель ее является одной из величайших потерь для искусства. Живостью движений Леонардо, кажется, хотел превзойти Коллеоне Верроккьо. Ему удалось создать тип скачущей и попирающей врага ногами лошади. Этот мотив зародился раньше и у Антонио Поллайоло². Трактовку лошади у Леонардо некоторые порицали за ее якобы живописность. Если этот упрек и справедлив, то он может относиться только к этюдам. Кроме того, мотив скачущей лошади не был окончательным. Скорее можно предположить, что с течением времени художник достиг в переработке главного мотива спокойствия и простоты, какие мы наблюдали в этюдах к «Тайной вечере», и что под конец Леонардо остановился на спокойно шагающей лошади, причем были также значительно смягчены проектировавшиеся

¹ Vasari, IV, 21.

² Vasari, III, 297. Ср. рисунок в Мюнхене: Begehn, № 1908.

вначале сильные контрасты в повороте головы коня и всадника; по-видимому, была сохранена только рука всадника с командорским жезлом, отодвинутая назад, чем художник очевидно хотел обогатить силуэт и заполнить пустой угол позади всадника¹.

Приписанный Рубенсу и находящийся в Лувре этюд является для нас единственным памятником, дающим действительное представление о большой картине флорентийской думы, в которой Леонардо применил плоды своих миланских штудий. Как известно, Эделинг² превосходно сгравировал этот этюд. Трудно сказать, исчерпывает ли он все содержание картины, но в общем он совпадает с описанием Вазари.

Леонардо хотел показать флорентийцам, как надо рисовать лошадей. Главным мотивом битвы он взял эпизод со всадниками, борьбу за знамя, тесную схватку четырех разъяренных лошадей и всадников. Построение группы настолько богато пластикой, что почти граничит с неясностью. Северный гравер усилил живописность картины, охватив световым венком центральное темное пятно — прием, по своему принципу доступный и самому Леонардо.

Изображение сбившейся в клубок массы людей являлось для того времени новой проблемой. Удивительно, что батальные картины не встречаются чаще. Школа Рафаэля единственная создала большое произведение такого типа, и в представлении Запада «Битва Константина» является

¹ О миланском памятнике и втором, более позднем проекте конного монумента генерала Триульцио с основанием в виде саркофага см. «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1897 и 1899 (Müller-Walde). С тех пор появилась большая книга: Müntz. Lionard de Vinci. Paris, 1899, — дающая подробные сведения по всем интересующим фактам.

² Об авторстве Рубенса в луврском этюде я высказаться не решаюсь, Rooses в нем убежден; во всяком случае, композиция была Рубенсу известна, его мюнхенская «Охота на львов» ясно свидетельствует об этом.

классической, это образец батальной живописи. Искусство от изображения простого эпизода шагнуло здесь к изображению реального массового действия. И если в этом отношении «Битва Константина» много выше леонардовской «Битвы при Ангиари», то, с другой стороны, она так плохо выявлена, что это определенно говорит об огрубении глаза, о надвигающемся падении искусства. Конечно, автором этой композиции Рафаэль быть не мог.

Леонардо не создал школы во Флоренции. Он был учителем всех, но влияние его померкло перед Микеланджело. Нет сомнения, что и Леонардо дошел в своей эволюции до признания больших фигур как основы искусства, но искусство Флоренции было бы совсем иным, если бы оно подчинилось его влиянию. То, что взяли от Леонардо Андреа дель Сарто, Франчабиджо или Буджардини, в общем незначительно. И лишь в Ломбардии находим мы прямое, хотя и одностороннее продолжение его искусства. Ломбардцы — живописцы по природе, но им недостает чувства архитектоники. Никто из них не понял композиции «Тайной вечери». Чужды им также и задачи построения групп, сосредоточенности движения. У художников с более живым темпераментом движение выходит бессодержательно спутанным, у других утомительно однообразным.

Ломбардия восприняла леонардовские женские типы, пассивные аффекты и изящную, нежную лепку молодых, преимущественно женских тел. Леонардо был особенно восприимчив к красоте женских образов, и можно сказать, что он первым начал передавать бархатистость кожи. Его флорентийские современники также трактуют нагое тело, но этого качества им не хватает. Даже наиболее живописно одаренные из них, например, Пьеро ди Козимо, более заботятся о

форме, чем о передаче мягкости кожи. С пробуждением более тонкого «леонардовского» чувства осязания моделировка женских фигур получает новое художественное значение, и даже если бы случайно существование таких картин у Леонардо не было известно, то, в силу психических его особенностей, мы должны были бы предположить, что подобного рода темы его увлекали.

Главным мотивом была, по-видимому, Леда, знакомая нам по копиям: она изображена нагой женщиной с красивыми изгибами тела, стоящей со сжатыми коленями и скорее ласкающей, чем отталкивающей лебедя.

Своими пластическими контрастами, выраженными в повороте торса, наклоне головы, движении руки и опущенного плеча, эта фигура имела весьма значительное влияние. Известный экземпляр в галерее Боргезе в Риме Морелли приписал когда-то Содом¹.

Женский акт сделался обычной темой у ломбардских последователей Леонардо. Они не обладают талантом оживить всю фигуру общим движением, и неудивительно, что, отказавшись от больших фигур, они охотно удовлетворяются лишь полуфигурными изображениями. Даже такую тему, как купающаяся Сусанна, от которой, во всяком случае, можно ожидать богатой пластики, они подчиняют этой скучной схеме (картина Луини в Милане, Борромео). Примером может также служить неприятная фигура *Abundantia* Джанпьетрино².

¹ См.: Müller-Walde. Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci. — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1897. Мюллервальде в *Codex Atlanticus* открыл тщательный рисунок пером этой фигуры. См.: Müntz. Lionard de Vinci, 426 и след.

² Картина находится в галерее Борромео в Милане. Ее надо сравнить с «Моной Лизой», трактованной как женский акт еще при жизни Леонардо (см.: Müntz. L. de V., 511).

III

МИКЕЛАНДЖЕЛО (ДО 1520)

Появление Микеланджело в итальянском искусстве можно сравнить с могучим плодотворным и в то же время опустошительным горным потоком. Непреодолимо покоряя и увлекающая за собою всех, он научил немногих; для большинства же влияние его было пагубно.

Микеланджело с первых шагов — сформировавшаяся личность, почти страшная своей односторонностью. Он воспринимает мир как ваятель и только как ваятель. Его интересует лишь определенно выраженная форма, и только тело человека кажется ему достойным изображения. Многообразие вселенной для него не существует. Человечество, состоящее из тысячи разнообразных индивидов, ему чуждо. Его мир — особая, более могучая порода людей.

По сравнению с жизнерадостностью Леонардо он видится одиноким, презирающим мир, ибо мир, каков он есть, ничего ему не дает. Правда, он написал один раз Еву, женщину во всем великолепии ее роскошной природы; один раз воплотил он образ мягкой, томной красоты, но это лишь

мгновения. Что бы он ни лепил, в его пальцах, по желанию его или против воли, все наполнялось горечью.

Стиль Микеланджело, с массивностью его образов, — сжатый, замкнутый; он не любит расплывчатых, нестройных очертаний. Его темперамент сказывается в сконцентрированности построения, в сдержанности жестов.

Ясность его внутреннего созерцания и сила прирожденного чувства формы — вне всякого сравнения; нет у него ни нащупывания, ни искания; первым же штрихом дает он определенное выражение; его насыщенные формой рисунки совершенно необычайны; внутренняя структура, механика движений кажутся выдержанными до последней мелочи; оттого-то он и вызывает у зрителя непосредственное переживание.

И что изумительно: каждый поворот сустава, каждый сгиб полны скрытой силы. Совершенно незначительные движения производят впечатление непостижимой мощи, и это впечатление может быть так сильно, что о мотивировке движений не спрашиваешь.

Творчеству Микеланджело свойственно напрягать все художественные средства до последних возможностей. Он обогатил искусство художественными эффектами, о которых не подозревали; но он же и обеднил его, лишив его интереса к простому и обыденному. С Микеланджело в искусство Возрождения проникает дисгармоническое. Сознательно применяя диссонанс, он в большой степени подготовил почву новому стилю барокко. Об этом будет говориться позднее. Произведения первой половины жизни (до 1520) были еще иного характера.

1. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Pietà» (Оплакивание Христа), первое крупное произведение Микеланджело, дающее возможность судить о его ху-

дожественных намерениях, варварски помещена теперь в одной из капелл Св. Петра, где пропадают и тонкость деталей, и прелесть всего движения. Благодаря тому что эта группа в большом помещении теряется и поднята слишком высоко, общего впечатления от нее получить нельзя.

Художественная задача соединения в мраморную группу двух человеческих тел естественной величины была сама по себе чем-то новым; положить же на колени сидящей женщины тело взрослого мужчины представляло одну из величайших художественных трудностей. Ожидаешь увидеть жесткую прорезывающую горизонталь и безжизненный прямой угол, а Микеланджело создает то, чего бы никто в то время создать не мог: все у него полно движения и поворотов, и фигуры сгруппированы свободно и естественно. Мария держит сына и не подавлена его тяжестью, тело умершего ясно развито во всех направлениях и выразительно в каждой линии. Приподнятое плечо и запрокинутая назад голова придают усопшему отпечаток недостижимого по силе страдания. Еще поразительнее сама Мария. Мы видели у старших мастеров заплаканное лицо, отчаяние горя, беспомощность; Микеланджело сказал себе: «Божья Матерь не должна плакать, подобно земной женщине». Тихо поникла ее голова, черты неподвижны, говорит только опущенная левая рука: полураскрытая, она вторит безмолвному монологу горя.

Это уже вкус художника-чинквечентиста. Не выказывает также страдания и Христос. С формальной стороны это не стиль флорентийского искусства XV века. Правда, голова Марии — флорентийского типа, излюбленного старшими мастерами, с узким благородным лицом. Оба тела однородны. Стиль Микеланджело вскоре сделается шире, полнее, подобное построение группы показалось бы ему слишком жидким, расплывчатым. Он придал бы телу умершего

больше массивности и веса, все контуры сделал бы более сжатыми и обе фигуры сомкнул бы в более компактную массу.

Одежда отличается чрезмерным обилием складок. Их светлые изломы и глубокие тени их нижних пересечений сделались излюбленными образцами ваятелей-чинквентистов. Превосходно, как и в более позднюю эпоху, отполированный мрамор дает яркие отсветы. Исчезли последние следы позолоты.

Произведением, родственным группе «Оплакивание Христа», является сидящая «Мадонна в Брюгге». Она попала за границу вскоре после своего окончания¹, не оставив следов своего влияния в Италии, хотя проблема ее, трактованная совершенно по-новому, и должна была бы произвести очень сильное впечатление.

Тема сидящей Мадонны с младенцем сотни раз варьировалась в алтарном образе, но в пластических группах флорентийцев она встречалась нечасто. Ее скорее делали из глины, чем из мрамора, тщательно раскрашивая некрасивый сам по себе материал. С началом XVI века глина отступает на задний план. Возросшим требованиям монументальности удовлетворял еще до известной степени камень, а там, где продолжала употребляться глина, как, например, в Ломбардии, ее уже не покрывали пестрыми красками.

Композиция Микеланджело прежде всего отличается от более ранних произведений тем, что он снимает ребенка с колен матери и, сделав его по размерам крупнее и полнее, ставит его между коленями, за которые тот цепляется. Благодаря мотиву стоящего и подвижного мальчика Микеланджело придал группе новое формальное содержание, причем

¹ В нижних частях фигуры заметна посторонняя рука. Вероятно, Микеланджело оставил ее неоконченной во время второго путешествия в Рим в 1505 г.

обогащению всего художественного явления способствовало также неодинаковое положение ног сидящей.

Ребенок занят игрой, но он серьезен, много серьезнее, чем бывал прежде, даже при акте благословения. Такова же и Мадонна, задумчивая, безмолвная: с ней нельзя осмелиться заговорить. Тяжелая, почти торжественная сосредоточенность охватывает обоих. Сравним этот образ, отражающий новый вид благоговения и трепета перед Божеством, с характерной для настроения кватроченто группой из глины Бенедетто да Майяно в Берлинском музее. Это добрая женщина, приветливая хозяйка; вам кажется, что вы встречали ее, а ребенок — милый, маленький шалун, хотя и поднявший здесь ручку для благословения, но серьезного отношения к этому не вызывающий. Радость, сверкающая на этих лицах и в смеющихся приветливых глазах, погасла у Микеланджело. Голова его Мадонны не походит на обыденный тип горожанки, одежда ее также далека от светского великолетия.

Звучными аккордами сильно и отчетливо говорит в брюггской «Мадонне» дух нового искусства. И можно сказать, что уже одна вертикальная линия головы является мотивом, по своему величию превосходящим все созданное в кватроченто.

В одной из самых ранних своих работ, маленьком рельефе «Мадонна на лестнице», Микеланджело пытался воплотить то же видение. Он хотел изобразить Мадонну неподвижно глядящей перед собой, в то время как ребенок заснул у ее груди. Рисунок еще незрелый, но в нем просвечивает уже совершенно необычайный замысел. Теперь, владея всеми средствами выражения, художник вновь возвращается в одном рельефе к этому мотиву. Это неоконченное *тондо* в Барджелло: усталое, серьезное дитя прижалось к матери; Мария же сидит, выпрямившись, совершенно *en face* и смот-

рит перед собой, как ясновидящая. В этом рельефе создается новый идеал женской красоты, мощный тип, не имеющий ничего общего со старофлорентийским изяществом. Его характеризуют большие глаза, крупные щеки, сильно развитой подбородок. С ними гармонируют новые мотивы одежды. Шея открыта как бы для того, чтобы показать ее тектонику.

Впечатление мощи усиливается благодаря новому способу заполнения пространства — выдвиганию фигур вперед, к самому краю. Мы не видим более богатства светотени Антонио Росселлино с ее беспрестанным мерцанием, с волной переходов от больших повышений до совершенных понижений. Здесь немного действующих моментов, но они действуют и на расстоянии. И опять главным мотивом картины служит строгая вертикаль головы.

С флорентийским рельефом можно сблизить рельеф, находящийся в Лондоне и представляющий сцену, полную прелести как по замыслу, так и по совершенству красоты, лишь редко и на мгновения освещающей творчество Микеланджело.

Как странно поражает рядом с ним безрадостное «Святое семейство» Трибуны, и как оно не похоже на многочисленные фамильные картины кватроченто. Мадонна — мужеподобная, крепкого телосложения женщина, с обнаженными руками и ступнями. Поджав ноги, сидит она на земле и через плечо берет ребенка у сидящего сзади Иосифа. Этот узел фигур изумителен по сплоченности движения. Микеланджело изображает здесь не Марию-мать (которой вообще не знает) и не царственную Марию, а героиню. Мы видим полное несоответствие сюжета и характера изображения. Сразу бросается в глаза, что художник увлечен здесь лишь сопоставлением интересного движения, решением определенной композиционной проблемы. Вазари рассказыва-

ет, что Анджело Дони, заказавший картину, затруднялся ее получить. В этом известии Вазари, вероятно, есть доля правды. Во всяком случае, на портрете во дворце Питти Анджело Дони не производит впечатления человека, способного увлекаться «искусством для искусства».

Проблема состояла здесь, очевидно, в том, чтобы на возможно меньшем пространстве развить возможно большее движение. Действительной сущностью картины была сконцентрированность ее пластического содержания. И, быть может, не будет ошибкой предположить в ней произведение, предназначавшееся Микеланджело для того, чтобы конкурировать с Леонардо и превзойти его. Она возникла в то время, когда леонардовский картон «Святая Анна» с его новой тесной группировкой фигур производил сенсацию. Вместо Анны Микеланджело помещает Иосифа; в остальном задача остается той же: возможно теснее сгруппировать двух взрослых людей и ребенка, избежав при этом неясности и сдавленности. Бесспорно, Микеланджело превзошел Леонардо разнообразием поворотов, но какой ценой?

Рисунок и лепка точны, как отлитые из металла. Это уже не живопись, а нарисованная пластика. Флорентинец мыслил всегда не как живописец, но как ваятель, в этом его сила; здесь же национальный талант поднимается на высоту, открывающую совершенно новые понятия «о сущности хорошего рисунка». Даже у Леонардо нет ничего, что могло бы сравниться с протянутой за ребенком рукой Марии. Как все здесь живо, как полны значения все связки, все мускулы! Рука Марии сознательно обнажена до самого плеча.

Впечатление этой живописи с ее отчетливыми контурами и светлыми тенями не прошло бесследно для Флоренции. В этой стране рисунка постоянно поднимается протест против невежественных живописцев. Бронзино и Вазари являются прямыми последователями Микеланджело, хотя ни один из

них никогда даже сколько-нибудь не приблизился к выразительности его трактовки форм.

Наряду с «Оплакиванием Христа» и сидящей «Мадонной в Брюгге», с рельефами мадонн и с картиной (тондо) «Святое Семейство» с особым интересом ищешь работ, наиболее характерных для молодого Микеланджело, — его мужских актов. Первым из них был большой нагой Геркулес, который погиб; потом, одновременно с «Оплакиванием Христа», Микеланджело изваял в Риме охмелевшего Вакха (Барджелло), а вскоре после этого создал самое блестящее произведение этого рода — флорентийского Давида¹.

Вакх и Давид являются заключительными актами флорентийского натурализма XV века. В Вакхе, задуманном еще в духе Донателло, изображен момент пошатывания пьяного. Охмелевший, с неуверенной поступью, Вакх опирается на мальчика-спутника и в то же время подмигивает, глядя на наполненную поднятую чашу. С величайшим, не по-

¹ Нельзя умолчать о «Джованнино» Берлинского музея, приписанном Микеланджело и будто бы сделанном им около 1495 г., до Вакха; но мне не хотелось бы, говоря об этой фигуре, повторять уже сказанное, тем более что я не приписываю его ни Микеланджело, ни вообще кватроченто (ср.: *Wölfflin. Die Jugendwerke des Michelangelo*, 1891). Крайне искусственный мотив движения и гладкая полнота указывают, по моему мнению, на поздний, XVI век. Трактовка связок принадлежит школе Микеланджело, но не юной его поры. Мотив свободно протянутой руки возможен для самого мастера не раньше 1520 года. Мягкость лепки, не выделяющей ни ребер, ни складок в углублениях плеч, не подходит на произведения ни одного из кватрочентистов, лепка которых отличалась особенной мягкостью. Кто может быть автором этой загадочной фигуры? Вероятно, рано погибший художник, так как иначе мы больше знали бы о нем. Я думаю, что это неаполитанец Джироламо Сантакроче (род. 1502, ум. 1537), жизнь которого описана Вазари (ср.: *Dominici. Vite dei pittori scultori ed ar-*

вторявшимся позже увлечением лепит Микеланджело полные, женственно-мягкие формы юноши, служившего ему моделью. Мотив и трактовка вполне в духе XV века. Этот Вахх не весел, никто не засмеется, глядя на него, но в нем есть что-то молодое, насколько Микеланджело мог когда-либо быть молодым.

Еще более поражает неуклюжесть его Давида. Давид вообще должен был являть собою тип прекрасного молодого победителя. Таков он у Донателло, изобразившего его сильным мальчиком, у Верроккьо он стал изящным и хрупким. Каков же идеал молодой красоты у Микеланджело? Это великаноподобный юноша в переходном возрасте, не мальчик, но и не взрослый мужчина, в том возрасте, когда тело вытягивается, когда все члены, громадные руки и ноги, бывают несоразмерны. Микеланджело неудержимо отдается здесь натурализму; он не останавливается перед последствиями и увеличивает неуклюжую модель до огромных размеров, к тому же придает ей жесткое, неприятное, угловатое движение, а ноги устанавливает так неудачно, что между ними образуется уродливый треугольник. С красотой линий он не считается; вся фигура Давида — непосредственное воплощение натуры, граничащей при ее размерах со сверхъестественностью. Она изумительна каждой деталью,

chitetti napolitani. II, 1843). Он рано умер и еще раньше пошел по ложному пути манерности. Манерность заметна уже в «Джованнинно». Его называли вторым Микеланджело и предсказывали ему великую будущность. Ближе стоит к «Джованнинно» прекрасный алтарь фамилии Пещю (1524) в Монтоливето в Неаполе, по которому вполне можно судить о высоком даровании рано созревшего художника. Автор стоит рядом со сходным с ним по композиции Джованни да Нола, называемым обыкновенно представителем неаполитанской пластики в чинквеченто, но менее талантливым. Как мало известно о неаполитанском искусстве, доказывает тот факт, что немногие и неверные слова Якова Буркардта в первом издании «Чичероне» остались неизмененными и в последнем его издании.

поражает упругостью тела, но, говоря откровенно, она безобразна¹.

Замечательно, что Давид сделался самым популярным произведением Флоренции. Рядом со специфически тосканским изяществом, непохожим, однако, на римскую величавость, флорентийский народ умел ценить выразительную уродливость, что не исчезало и в XV веке. После перенесения Давида с открытого места у палаццо Веккио в музей для народа должны были отлить его «Гиганта» по крайней мере из бронзы. Место для него выбрали крайне неудачно, что характерно для современного безвкусыя. Давида поставили посреди большой открытой террасы, где внимание привлекает прежде всего обширная панорама, а не сама статуя. В свое время, непосредственно по ее окончании, вопрос о месте ее постановки обсуждался в собрании художников. Сохранился протокол этого заседания. Все были того мнения, что статую следовало поставить против стены, либо в лоджии деи Ланци, либо у дверей палаццо Веккио. Плоская сама по себе фигура требовала фона, а не открытого места, где она могла быть видна со всех сторон. Теперешнее центральное ее положение только усиливает ее уродство.

Что думал позже о своем Давиде сам Микеланджело? Не говоря о том, что такое детальное изучение модели не соответствовало бы более его вкусу, сам мотив показался бы ему бессодержательным. О взгляде созревшего Микеланджело на совершенство статуй мы можем судить по так

¹ Быть может, в мало понятном мотиве руки сыграли роль технические особенности ваяния. Ожидаясь чего-то другого. Во всяком случае, когда Леонардо повторил этот тип в известном рисунке, он дал своему Давиду в правую руку обыкновенную висящую пращу. У Давида Микеланджело через спину протянута широкая лента, один конец которой находится в правой руке, другой же (утолщенный, как мешок) в левой; но для общего вида это значения не имеет.

называемому «Аполлону» в Барджелло, возникшему 25 лет спустя после Давида. Это юноша, вытягивающий стрелу из колчана. Фигура проста в деталях, но чрезвычайно богата движением. Нет особенного напряжения силы, кричащих жестов; тело строго замкнуто, проработано в глубину, полно жизни и движения во всех плоскостях настолько, что Давид рядом с ним беден и совершенно лишен округленности форм. То же можно сказать и о Вакхе. Распространение по плоскости, широко расставленные конечности, глубокая разработка камня — все это признаки стиля молодости Микеланджело. Позже он стремился создавать впечатление сконцентрированностью и сдержанностью. Он рано оценил превосходство такого стиля, ибо непосредственно после Давида, в эскизе фигуры евангелиста Матфея (Флоренция, двор Академии художеств) его стиль уже таков¹.

Обнаженные фигуры и их движения наполняют искусство Микеланджело. Он начал с обнаженных фигур, когда еще мальчиком изваял «Битву кентавров»; теперь, на пороге зрелости, он берет ту же проблему и разрешает ее так, что целое поколение художников воспитывается на ней. Картон «*Купающиеся*» является, без сомнения, важнейшим памятником первой флорентийской эпохи мастера, многостороннейшим откровением нового искусства выявления человеческого тела. Те немногие наброски погибшего картона, которые сохранились для нас в гравюрах Маркантонио², достаточны для понимания *рисунка большого стиля* (*gran disegno*).

Вероятно, тема выбрана не без участия самого мастера. Вместо проектированной в *pendant* к фреске Леонардо в зале суда боевой сцены со всеми военными атрибутами ху-

¹ Матфей принадлежит к числу 12 фигур апостолов, предназначенных для флорентийского собора, но даже эта первая фигура не была окончена.

² Bartsch, 487, 488, 472. Также Ag. Veneziano, 423.

дожник взял тот момент, когда тревожный сигнал призывает из воды роту купающихся солдат. Такой случай имел место в пизанской войне. Выбор именно этой сцены для монументальной росписи особенно ярко говорит о высоте общего художественного подъема во Флоренции. Солдаты карабкаются на крутой берег, стоят на коленях, цепляются, выпрямляются, вооружаются, сидят, поспешно одеваются, зовут друг друга, бегут — тема давала массу разнообразного движения и сколько уютно нагих тел, оставаясь при этом исторической. Требования более поздней идеальной исторической живописи охотно допустили бы нагие тела, но сюжет показался бы слишком жанровым и мелким.

Флорентийские художники-анатомы часто брали темой борьбу обнаженных людей. Известны две подобных гравюры Антонио Поллайоло; по свидетельству некоторых, Верроккьо также писал эскизы нагих борцов для фасада дома. К подобного рода работам относился и картон Микеланджело. Но у него не только все движения новы — само тело получило впервые действительную органическую связность.

Несмотря на все возбуждение, борцы у старших мастеров оставались всегда точно связанными невидимыми путями. Микеланджело первый развивает тело во всей его двигательной способности. Все прежние фигуры вместе взятые были более схожи между собой, чем две у Микеланджело. Он первый, по-видимому, открывает третье измерение и законы ракурсов, хотя весьма серьезные попытки в этом направлении делались и до него.

Он знал внутреннее строение человеческого тела, оттого-то его образы так богаты движением. Анатомия изучалась и раньше; но он первый постиг органическую связь тела, а что важнее всего — он знает, где скрывается тайна *впечатления* движений, и всюду извлекает выразительные формы и заставляет говорить суставы.

2. ЖИВОПИСЬ ПОТОЛКА СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ

Справедливы жалобы, что рассматривать сикстинский потолок — мука, ибо зритель должен проследить ряд картин с запрокинутой головой; он всюду видит живые тела, все они манят его, но под конец ему не остается ничего другого, как сдаться и отказаться от утомительного зрелища.

Таково было желание самого Микеланджело. По первоначальному, более простому плану предполагалось в пандаптивках поместить двенадцать апостолов, середину же заполнить геометрическим орнаментом. Лондонский эскиз Микеланджело знакомит нас с общим характером этого плана¹. Некоторые компетентные люди высказывают сожаление, что не был выполнен этот проект, как более органический. Во всяком случае, тот потолок имел бы преимущество более легкой обозримости, ибо рассмотреть двенадцать апостолов по сторонам и орнаментальный рисунок посредине труда не представляло бы.

Микеланджело долго противился принятию заказа, но, взяв его, он по собственному желанию так щедро расписал своды. Он неоднократно указывал папе, что украсить их только фигурами апостолов было бы слишком бедно, и папа наконец предоставил художнику свободу творчества. Глядя на росписи, можно было бы предположить, что Микеланджело, недовольный заказом, излил здесь свой гнев и отомстил папе, ибо властитель Ватикана должен был сворачивать себе шею, рассматривая их. Но созданные художником образы проникнуты таким избытком ликующего творчества, что о мести не может быть речи.

¹ Помещен в «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1892 (Wölfflin). А теперь и в большом труде: E. Steinmann. Die Sixtinische Kapelle, II.

Здесь, в сикстинской капелле, Микеланджело впервые высказал положение, имеющее значение для всего века, а именно что вне красоты человеческих форм иной красоты не существует. Он принципиально отрицает растительно-линейный орнамент плоскости, и вместо ожидаемых завитков мы здесь видим человеческие тела, всюду человеческие тела, ни одного уголка с простым орнаментом, на котором отдохнул бы глаз. Конечно, Микеланджело соблюдает расчет при расположении разнообразных разрядов фигур, обогащает колорит цветом металла и камня, но этого недостаточно. Можно сказать все что угодно, но в абсолютном заполнении плоскости человеческими телами скрывается странная, наводящая на размышления вольность.

Тем не менее сикстинский потолок поражает, и в Италию едва ли что может с ним сравниться. Как сверхъестественное откровение новой силы действует эта живопись рядом с неумелыми картинами предшествующего поколения внизу на стенах той же капеллы. Осмотр капеллы всегда следовало бы начинать с фресок кватрочентистов и, лишь взглядевшись в них, поднять глаза вверх. Только тогда мощные волны жизни свода предстанут во всей своей силе, почувствуется грандиозный ритм, сочленяющий и объединяющий здесь огромные массы. При первом посещении следует игнорировать «Страшный суд» на алтарной стене, стать к нему спиной. Впечатление от потолка сильно пострадало оттого, что это произведение близко к старости Микеланджело. Благодаря этой колоссальной картине во всей капелле нарушается пропорциональность и устанавливается масштаб, рядом с которым потолок кажется ничтожным.

При первой же попытке выяснить моменты, из которых создается сила впечатления потолочной живописи, мы уже в самом расположении натакиваемся на мысли, открытые впервые Микеланджело.

Прежде всего, он берет все своды как нечто единое. Всякий другой отделил бы, например, люнеты (как сделал Рафаэль в вилле Фарнезина). Микеланджело не хочет дробить пространство, он придумывает объединенную тектоническую систему, и троны пророков, поднимающиеся из пандантивов, входят в части срединного заполнения так, что отдельных частей выделить нельзя.

Его мало заботит данное строение потолка, и он далек от мысли считаться с ним и выяснять его пространственные отношения. Правда, он точно пригоняет главный карниз над верхушкой люнетов, но, устанавливая троны пророков, он не принимает во внимание треугольную форму этих частей и вводит вообще во всю систему ритм, совершенно независимый от действительной структуры. Сужение и расширение интервалов на срединной оси, смена больших и малых полей между поясами дают в связи с промежуточными, мало выделенными группами в люнетах такую мощь и красоту движения, что уже одним этим Микеланджело превосходит все созданное до него. Он выделяет более темной окраской второстепенные пространства: медальоны — лиловой, вырезы треугольников у сидений тронов — зеленой, благодаря чему ярче выступают светлые главные части и выразительнее переход от середины к сторонам и обратно к середине.

Он создает новый масштаб и дифференцировку в величине фигур. Сидящие пророки и сивиллы — огромных размеров, но здесь же есть меньшие и маленькие фигуры; их постепенного уменьшения книзу сразу не различаешь, видишь только обилие фигур и считаешь его неисчерпаемым.

Дальнейшим фактором композиции является различие между декоративными фигурами, назначение которых — производить лишь пластическое впечатление, и действующими лицами «историй» — собственно картинами. Пророки и сивиллы со всей их свитой живут как бы в действительном

пространстве, но их реальность отлична от реальности фигур в «историях». Всю плоскость прорезывают иногда сидящие по краям фигуры рабов.

Это различие связано с контрастами направлений, в которых поставлена вся система фигур в правом углу люнетов по отношению к историям. Одновременно рассматривать и те, и другие нельзя, но и разделить их нельзя; часть одной группы всегда примешивается к другой и напрягает фантазию.

Микеланджело сделал чудо, объединив одним действием такое множество различнейших образов. Он достиг этого благодаря величайшей простоте отчетливо выработанных архитектурных делений. Ленты, карнизы, сидения, троны — все у него простого белого цвета, это первое применение монохромии. Пестрые украшения кватроченто были бы здесь бессмысленны, в то время как повторяющаяся белая краска и простота форм превосходно служат цели, успокаивая тревожность взволнованных образов.

«Истории»

Микеланджело прежде всего присваивает себе право рассказывать истории, пользуясь обнаженными фигурами. В композициях «Жертвоприношения Ноя» и «Осмеление Ноя» нагие фигуры господствуют. Построек, костюмов, разной утвари и всего великолепия, которым изобилуют ветхозаветные картины Беноццо Гоццолли, нет и следа, или это ограничено до необходимого минимума. Ландшафта нет; когда можно обойтись без травы, нет и травы. А если где-нибудь в уголке виднеется едва заметный кустик вроде папоротника, то это указывает на возникновение растительности на земле. Только дерево означает у него рай. Микеланджело привлекает здесь все средства выражения, до характера ли-

ний и заполнения пространства включительно, и его рассказ достигает небывалой сжатости и силы. Таков он не в первых, а в последних картинах. Мы будем рассматривать их в соответствии с ходом их развития.

Из первых трех картин лучшая по замкнутости композиции — «Осмеяние Ноя». «Жертвоприношение» слабее, хотя и не лишено хороших мотивов, которые использует позднейшее искусство. «Потоп», который по содержанию можно сблизить с «Купающимися солдатами», богат значительными фигурами, но в целом разбросан. Замечательна здесь идея пространственной передачи: Микеланджело выдвигает людей из-за горы навстречу зрителю. Числа их не видно, но воображение рисует множество. Подобным приемом должны были бы пользоваться живописцы в массовых сценах, например в «Переходе через Красное море». На стенах той же Сикстинской капеллы внизу мы видим образец старого, более бедного стиля.

Мощь Микеланджело растет по мере того, как совершенствуется его искусство владеть пространством. В картине «Грехопадение и изгнание из рая» он развивает всю силу своего размаха, а в следующих картинах достигает тех высот, куда за ним никто не последовал.

Композиция «Грехопадения» в старом искусстве представляла собой группу из двух стоящих едва обращенных друг к другу фигур, объединенных лишь актом предложения яблока. Дерево находилось посередине. Микеланджело создает новую конфигурацию. Ева лениво, как римлянка, лежит спиной к дереву и, обернувшись к змею, по-видимому равнодушно берет у него яблоко. Адам стоя тянется через нее к ветвям. Движение его непонятно, и фигура не вполне прояснена. Во всем образе Евы чувствуется художник, не только создающий новые формы для данного сюжета, но и содержание его понимающий по-новому. Он хочет сказать, что у лениво лежащей Евы зарождаются греховные мысли.

Весь райский сад состоит из нескольких листьев. Микеланджело не характеризует места по существу, но выражает впечатление его богатства и оживления волной линий земли и массой воздуха, резко контрастирующими с одинокой горизонталью пустыни, местом горестного изгнания. Фигуры несчастных грешников сдвинуты к самому краю картины, и образовавшаяся большая пустота величественна, как пауза Бетховена. Украдкой оглядываясь, рыдая и опустив голову, вся согнувшись, торопливо уходит женщина. С большим достоинством и спокойствием удаляется Адам, стараясь лишь отстранить угрожающий меч ангела. Этот значительный жест заимствован Микеланджело у Джакомо дела Кверча.

«Создание Евы». Бог-отец впервые выступает в акте творения. Он действует только словом. Он не хватает женщину за локоть, не тянет ее грубо, как это изображали ранние мастера. Творец не дотрагивается до женщины. Не напрягая силы, со спокойным жестом он говорит ей: встань. Ева следует его словам, и чувствуется ее зависимость от движения Творца; бесконечно прекрасен момент, когда она, удивленно встав, переходит к акту поклонения. В образе Евы Микеланджело показал, что он понимал под чувственно-красивым телом. Это красота римская. Адам спит, лежа у скалы, совершенно изнеможенный, точно мертвый, с запавшим левым плечом; рука его безжизненно покоится на небольшом пне, благодаря которому и изменяется положение всех суставов. Линия холма прикрывает Адама, служа ему рамкой. Короткий ствол соответствует направлению к Еве. Все здесь так тесно сдвинуто и приближено к краю, что Бог-отец не может вполне выпрямиться¹.

¹ Духовное содержание сцены объяснялось различно, и в соответствии с различными толкованиями можно делать и разные предположения. Класзко (Jules II. Париж, 1899) называет Еву: «toute ravie et ravi-

Жест Творца повторяется еще четыре раза всегда с новой, все возрастающей силой, и прежде всего в «Сотворении человека». Бог не стоит перед лежащим Адамом. Он приближается к нему, паря в воздухе, окруженный целым хором ангелов, которых охватывает своим мощно развевающимся плащом. Акт творения совершается путем прикосновения: концом пальца Бог касается вытянутой руки человека. Лежащий на склоне горы Адам принадлежит к величайшим художественным откровениям Микеланджело. Последний соединяет в Адаме таящуюся силу с полным бессилием; чувствуется, что лежащий Адам встать не может, об этом говорят безжизненные пальцы его вытянутой руки, он в состоянии повернуть к Богу лишь голову. И в то же время какая колоссальная мощь в этом неподвижном теле, в его приподнятой ноге и в повороте бедер, в торсе совершенно en face и ногах в профиль!

«Господь над водами». Это недостижимая картина всеобъемлющего благословения. Устремляясь из глубины, Творец широко раскрывает благословляющие руки над водной поверхностью. Правая рука дана в сильном ракурсе. Вся фигура сдвинута к краю.

Далее идет «Солнце и Луна». Динамика все возрастает. Вспоминаются слова Гете: «Страшный шум возвещает появление солнца». Бог-отец летит среди раскатов грома, он вытягивает руки, откидывая при этом корпус и резко поворачивая его. Лишь на мгновение останавливается он в полете — и солнце и луна созданы. Обе руки совершают акт творения одновременно. Больше силы и выразительности в

sante... elle témoigne de la joie de vivre et en rend grâce à Dieu»; Justi (Michelangelo. Лейпциг, 1901) находит взгляд Евы пустым и холодным — это женщина, легко применяющаяся к положению. «Быстро освоившись, она тотчас же понимает, как вести себя в таком высоком присутствии; покорно, благоговейно, с красивым и спокойным жестом она поклоняется ему».

правой руке, и не потому, что в ее сторону направлен взор Творца, а потому, что она больше сокращена, движение в ракурсе всегда энергичнее. Фигура здесь еще крупнее, чем в предшествовавших картинах, и все пространство использовано без остатка.

В этой картине мы видим странную вольность художника: Бог-отец фигурирует в ней дважды; второй раз он виден сзади как вихрь, улетающий в глубину. Его принимаешь сначала за исчезающего духа тьмы — но это *акт творения растительности*. Для этого акта достаточно было мимолетного движения руки — и лик Творца обращен уже к новым творениям. Двукратное появление одной и той же фигуры в картине отдает стариной, и лишь закрыв половину картины, можно убедиться, насколько выигрывает впечатление движения от дважды повторенного полета.

В последней картине Бог-отец борется с хаосом волнующихся облаков; ее ходячее название «Отделение света от тьмы» мы не можем считать правильным. Нашего полного восхищения эта картина не вызывает, хотя именно она наиболее ярко выявляет удивительную технику Микеланджело. Мы отчетливо видим здесь, как в последний момент работы, т. е. во время писания красками, Микеланджело оставляет бегло набросанные линии предварительного рисунка и пробует что-то другое. И это делалось при работе над фигурами колоссальных размеров, в то время как живописец, лежа на спине, не мог обозреть целого.

Существует мнение, что Микеланджело мало заботился о выразительности сюжета и интересовался только формальными мотивами, но это верно лишь относительно некоторых отдельных фигур. К содержанию «историй» он всегда относился с уважением. Сикстинский потолок, равно как и позднейшие из его произведений, капелла Паолина, ясно о том свидетельствуют. В углах потолка есть четыре сферических

треугольника; в одном из них художник изобразил Юдифь, передающую служанке голову Олоферна. Этот мотив трактовался часто, и всегда как более или менее безразличный акт передачи и принятия. В тот момент, когда служанка нагибается, чтобы поднять блюдо с головой, Микеланджело заставляет Юдифь обернуться к лежащему на постели Олоферну, и кажется, будто убитый еще раз зашевелился. Благодаря этому создается несравненное напряжение всей сцены, и ее одной было бы достаточно, чтобы признать в авторе первоклассного драматического художника.

Пророки и сивиллы

Во Флоренции Микеланджело получил заказ для собора на двенадцать фигур стоящих апостолов; также двенадцать сидящих апостолов предполагалось первоначально изобразить и на сводах Сикстинской капеллы. Их место заняли позже пророки и сивиллы. По неоконченной статуе Матфея можно судить, как возвысил Микеланджело внутреннее содержание апостола. Чего же можно было ожидать от микеланджелевских провидцев? Художник был далек от мысли подражать старым образцам, он скоро даже отказался от традиционного свитка. От изображений, в которых главное значение принадлежало именам, а сами фигуры лишь жестами говорили о пророческом даре, он смело переходит к выражению моментов духовной жизни, воплощая само вдохновение, страстный монолог, глубокое безмолвное размышление, спокойное чтение и взволнованное перелистывание книг. Порой встречаются также и безразличные мотивы, например снятие книги с подставки, где весь интерес сосредоточен на движении тела.

Старые и молодые пророки и сивиллы стоят у него рядом, но выражение пророческого провидения он оставляет

за молодыми. Он понимает его не в виде обращенных вверх восторженно-страстных взоров в духе Перуджино и не в самозабвении или пассивности Гвидо Рени, причем часто нельзя угадать, Даная то или сивилла; у Микеланджело всюду активность и стремление.

Почти все его типы не индивидуальные, одежды совершенно фантастические. Что же есть в *Дельфике* такого, что ставит ее выше всех фигур кватроченто? Что придает ее движению такое величие и всему явлению — характер необходимости? Ее мотивом является внезапное прислушивание провидицы, причем она поворачивает голову и на мгновение приподнимает руку со свитком. Голова нарисована совершенно просто *en face*. Это положение выработано художником не без труда. Верхняя часть туловища повернута им в сторону и наклонена; перехватывающая рука представляла новую трудность, которую художник победил благодаря повороту головы. Выразительная сила головы получается именно оттого, что ее положение *en face* далось нелегко и что ее вертикаль создана здесь из противоречащих данных. Достоинно внимания и то, что резкая встреча горизонтали ее руки с вертикалью головы усиливает энергичный поворот последней. Распределение света делает остальное: тень делит лицо на две равных половины и подчеркивает среднюю линию, а конусообразно приподнятый головной платок усиливает еще раз вертикальное положение.

Глаза Дельфийской сивиллы повернуты вправо в одном направлении с головой. Это властные, широко открытые глаза, производящие впечатление отовсюду. Выразительность их не была бы, однако, так велика, если бы их направление и направление головы не усиливалось другими, дополняющими их линиями. В ту же сторону развеваются волосы и складки большого плаща, точно парусом окутывающего всю фигуру.

Этот мотив одежды выделяет контрасты силуэта справа и слева, прием, к которому часто прибегал Микеланджело. С одной стороны, получается непрерывная, с другой — ломаная линия. Тот же принцип контрастов повторяется и в отдельных членах. Рядом с энергично поднятой рукой мы видим другую, мертвенно отяжелевшую. Искусство пятнадцатого века требовало равномерного оживления всей фигуры; в шестнадцатом же веке находят, что более сильное впечатление достигается путем выделения отдельных моментов.

Сивилла *Эритрейская* сидит почти в профиль, заложив ногу на ногу. Левой рукой она берет книгу, правая, подчиняясь замкнутости общего контура, опущена. Ее одежда особенно величественна. Интересно сравнить эту сивиллу с фигурой Риторикки Поллайоло в надгробном памятнике Сикста (в церкви св. Петра), где тот же мотив, благодаря прихотливым ухищрениям кватрочентиста, производит совсем иное впечатление.

Согнувшись, со сгорбленными спинами сидят старые сивиллы Микеланджело. Сивилла *Персидская* держит книгу у своих слабых глаз. Сивилла *Кумская* берет обеими руками лежащую около нее книгу, причем ее ноги и верхняя часть туловища выражены в контрастирующих поворотах. *Ливийская* сивилла очень сложным движением снимает книгу со стены *позади* своего сидения; она, не вставая, закидывает назад обе руки, причем взгляд ее направлен совсем в другую сторону. Много шума из ничего.

Ход развития мужских фигур идет от *Исаии* и *Иоила* (не от *Захарии*) к несравненно грандиознее уже задуманному пишущему *Даниилу* и от потрясающего своей простотой *Иеремии* к *Ионе*, мощь движения которого разрывает все тектонические преграды.

Для справедливой оценки этих фигур необходим внимательный анализ их мотивов; в каждом отдельном случае на-

до дать себе отчет в движении как всего тела в целом, так и его членов в отдельности. Глаз наш так мало привык схватывать подобные пространственно-фигурные соотношения, что редко кто бывает в состоянии припомнить хотя бы один из мотивов даже непосредственно после воспринятого впечатления. Описание каждого из них было бы педантично и вызвало бы ложное представление, что все члены расположены по определенному предписанию, между тем как сущность заключается в проникновении в формальные намерения художника и в убеждающей выразительности каждого психологического момента. Это не везде одинаково ему удастся. Ливийская сивилла, одна из последних фигур на потолке, богаче всех поворотами, но они чисто внешнего характера; к той же группе поздних фигур принадлежит углубленный в себя Иеремия, задуманный проще всех остальных, а захватывающий нас глубже всех.

Рабы

Над колоннами тронов пророков сидят попарно, повернувшись друг к другу, нагие юноши; их разделяют бронзовые медальоны, которые они как бы обвивают фруктовыми венками. Это так называемые рабы. Они меньше, чем пророки, и их тектоническое назначение — закончить колонны сверху; как фигуры, венчающие колонны, они абсолютно свободны в движениях.

Итак, еще двадцать сидящих фигур. Они представляют новые художественные возможности, ибо сидят не прямо, а в профиль, и сиденье их очень низко. Кроме того — и это главное — это фигуры обнаженные: Микеланджело был здесь в своей стихии. Он снова возвращается в ту область, в которую вступил впервые в картине «Купающиеся солдаты» и, конечно, можно себе представить, что работе над

этой частью потолка он отдался душой и телом. Мальчики с фруктовыми венками были в искусстве не новы. Но Микеланджело стремился к более мощным телам. В подробности деятельности каждой отдельной фигуры вдаваться не надо. Мотив выбирался художником только ради выражения разнообразнейших движений, вытягивания, несения, держания, но более точного реального обоснования каждого отдельного положения от художника требовать не следует.

Мы не видим особенно сильного напряжения мускулов, но эти ряды нагих тел покоряют зрителя избытком силы (a life-communicating art, как говорит Беренсон). Тела их так могучи, их члены с контрастами их направлений полны такой силы, что мы сразу чувствуем себя в присутствии нового явления. Какие фигуры всего XV века могут сравниться с мощью этих юношей? Отступления от нормального строения тела здесь незначительны сравнительно с положениями, какие придает членам Микеланджело. Он открывает совершенно новые соотношения, рассчитанные на впечатление. То располагает он руку и обе голени тремя тесными параллелями, то перекрещивает бедро с опущенной почти под прямым углом рукой, то всю фигуру от головы до ног он оживляет одной только линией движения. Но это не задачи чисто математических изменений, даже своеобразные движения действуют у него убедительно. Тело послушно ему, ибо он владеет его суставами; в этом сила его рисунков. Видевший правую руку Дельфийской сивиллы знает, что последнее слово Микеланджело здесь еще не сказано. Простую задачу — опереть руку — он разрешает так, что чувствуется совершенно новый прием художественной выразительности. В этом легко убедиться, сравнив нагого юношу в картине «Моисей» Синьорелли в Сикстинской капелле с рабами Микеланджело над пророком Ионием. А эти рабы принадлежат еще к наиболее ранним и несмелым. Позже он дает

эффекты все более и более сильных ракурсов, доходящих в заключительных фигурах до быстрых *scorzi*. Богатство движений постоянно нарастает; и если вначале он соблюдает в фигурах некоторую симметрию, то под конец переходит к абсолютным контрастам. Десятки раз повторенные одинаковые задачи не утомляют Микеланджело; напротив, мысли теснятся у него все с большей полнотой.

Для того чтобы судить о ходе развития этих фигур, сравним двух рабов начала работы и двух из написанных под конец, над Ионаем и над Иеремией. В первом случае они скромно сидят в профиль; мы видим умеренную дифференцировку членов, приблизительную симметричность фигур. Во втором случае в двух телах нет ничего общего — ни в росте, ни в движениях (ни в освещении): везде контрасты, усиливающие впечатление.

Раб, лениво сидящий в этой последней группе, — бесспорно прекраснейший из всех, и не потому только, что лицо его особенно благородно. Фигура его совершенно спокойна, но какая грандиозность в контрастах направлений; каждое его движение, до поворота головы включительно, необычайно. Мы видим здесь самый резкий ракурс рядом с совершенно определенной широкой плоскостью, выраженной *en face*. Даже богатство световых эффектов не нарушает удивительного спокойствия этой фигуры, и это является следствием ее чрезвычайной рельефности и ясности. Вся ее масса сомкнута и даже может быть вписана в правильную геометрическую фигуру. Центр тяжести расположен высоко вверх; отсюда и легкость фигуры, несмотря на ее геркулесовское сложение. Более позднее искусство никогда не создавало такой легкой свободной манеры сидеть, но замечательно, что родственный образ мы находим в далеком чуждом мире греческого искусства, в так называемом «Тезее» Парфенона.

Мы не в состоянии рассмотреть всю декоративную роспись потолка. Легко набросанные фигуры в небольших полях представляют собой записную книжку этюдов Микеланджело с множеством интересных мотивов; здесь ему греются уже идеи фигур медийского памятника. Гораздо важнее заполнение народными группами широких полей, построенных в форме треугольников, столь любимое позднейшим искусством. Но еще более замечательны жанровые сцены в люнетах, неожиданные причудливые импровизации Микеланджело. По-видимому, у художника была потребность дать выход своему возбуждению после изображения напряженной психической и физической жизни верхних частей потолка. В «Предках Христа» он изобразил спокойное, ровное бытие, обыкновенную жизнь человечества¹.

В заключение еще одно слово о ходе работы.

Потолок не представляет собой нераздельного целого. В нем заметны швы. Ясно, что история потопа и две сопровождающие ее картины, «Осмеяние Ноя» и «Жертвоприношение» написаны в значительно меньших фигурах, чем другие истории. Это начало работы и дает основание предположить, что Микеланджело, рассматривая картины снизу, нашел размеры фигур недостаточными. Жаль, что пропорции были изменены, ибо очевидно, что вначале он рассчитывал постепенно уменьшать величину различных классов фигур: от пророков к нагим рабам и от последних к историям — везде господствует равномерная прогрессия, и впечатление получается спокойное, приятное. Позже внутренние фигуры вырастают выше голов рабов, и расчет делается неясным. Первоначальные пропорции были хороши как для малых, так и для больших полей: величина оставалась постоянной.

¹ О связи «Предков Христа» с «Пророками» см.: *P. Weber. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. 1894, S. 54.* По позднейшему мнению (Штейнманн и Тоде), в полях цитов изображены евреи в изгнании как дополнение к «Плачу Иеремии».

Позже и здесь художник вводит необходимое, но невыгодное изменение: в «Сотворении Адама» Бог-отец велик, в «Создании Евы» та же фигура значительно уменьшена¹.

Второй шов находится посередине потолка. Совершенно неожиданно вновь замечается увеличение размера, и теперь — на всех пунктах. Пророки и рабы вырастают настолько, что совершенно разрушают дальнейшее равномерное развитие архитектурной системы. Граверы скрывали эту неправильность, но фотографии передают ее. Одновременно изменяется и стиль колорита. Ранние «истории» пестры, небо в них голубое, луга зеленые, краски исключительно светлые и тени легкие. Позже все становится тусклее, небо беловато-серое, одежды бесцветные. Краски утрачивают коhesивность, делаются водянистыми, золото исчезает, и тени приобретают больше значения.

Микеланджело писал потолок во всю ширину, «истории» и пророков одновременно. И только под конец, после большого перерыва, он быстро добавил нижние фигуры (в щитах потолка и люнетах)².

3. НАДГРОВНЫЙ ПАМЯТНИК ПАПЫ ЮЛИЯ

Сикстинский потолок является памятником чистого стиля расцвета Возрождения, не знающего или не признающего

¹ Не произошла ли с изменением масштаба и перемена в замысле, в последовательности «историй»? Нельзя себе представить, каким образом по масштабу «Потоп» на том же пространстве возможно было компоновать малофигурные «истории творения»; я не могу себе также представить, чтобы Микеланджело с самого начала отказался от равномерности. Изменение общей идеи можно предположить потому, что «Жертвоприношение Ноя» совсем не на своем месте; и уже ранние толкователи (Condivi) хотели видеть на его месте «Жертвоприношение Каина и Авеля», ибо таким путем не прерывалась хронология. Но это толкование неверно.

² Ср.: Wölfflin. Die Sixtinische Kapelle Michelangelos. — «Repertorium für Kunstwissenschaft», XIII.

еще диссонансов. Таким же памятником высокого искусства, но только в пластике, был бы монумент папы Юлия, если бы он был выполнен по первоначальному плану. Но известно, что он был исполнен много позднее в очень уменьшенном виде и в другом стиле; из предназначенных для него фигур только Моисей занял свое место, а так называемых умирающих рабов постиг иной удел, пока они наконец не нашли себе пристанища в Лувре. Мы сожалеем не только о том, что грандиозно задуманный монумент был изуродован, но и о том, что не имеем вообще памятника «строгого стиля» Микеланджело, ибо значительно позднее возникшая капелла Медичи принадлежит совсем другой эпохе и иному стилю.

Здесь уместно сказать несколько слов о надгробных памятниках вообще. Флорентийцы создали тип пышного стенового монумента; его лучшим образцом может служить памятник Антонио Росселлино на могиле португальского кардинала в Сан-Миниато. Типичными чертами являются неглубокая ниша, в которую вдвинут саркофаг, и парадное ложе с усопшим на нем. Наверху в арке — Мадонна, с улыбкой вззирающая на лежащего, и радостные ангелы, на лету поддерживающие окруженный венком медальон. На крышке гроба сидят два маленьких нагих мальчика и стараются сделать плачущую мину, а над ними, венчая пилястр, еще два больших ангела с серьезными лицами несущих корону и пальмы. Откинутый каменный полог обрамляет нишу.

Для полноты и ясности впечатления оригинального памятника надо восстановить его краски. Не потускнели от времени фиолетовый мрамор заднего плана, зеленые поля между пилястрами и мозаичные узоры пола под саркофагом, ибо камень цвета не теряет. Покрывавшая же его искусственная окраска погибла во время враждебной краскам эпохи. Тем не менее и следов достаточно для того, чтобы фантазия восстановила их былой блеск. Все было раскра-

шено: одежда кардинала, подушки, легкий рельеф узоров шелкового покрывала; все сверкало золотом и пурпуром. Пестрая чешуя покрывала крышку саркофага, орнаменты же и профили обрамлений были позолочены; золотом играли и розетки на темном фоне внутренней облицовки ниши; золото оживляло фруктовый венок и одежду ангелов. Игра складок каменного полога возможна лишь при раскраске: здесь ясно еще виден рисунок шелка наружной его стороны и решетчатый узор подбивки.

Раскраска памятников с началом XVI века вдруг исчезает. Ее нет в великолепных памятниках Андреа Сансовино в Санта Мария дель Пополо. Краски заменяются игрой света и теней, белые фигуры выступают теперь из темных глубоких ниш.

В XVI веке к этому присоединяются и другие архитектурные соображения. В построении раннего Возрождения есть еще что-то игрушечное, связь фигур и архитектуры производит на нас впечатление случайного. Памятник Росселлино служит главным примером не органического характера стиля XV века. Возьмем фигуры коленопреклоненных ангелов. В них нет вовсе или есть очень незначительная тектоническая связь. Их манера одной ногой стоять на вершине пиластра, другую же держать свободно в воздухе недопустима для вкуса позднейшего времени, а еще более недопустимо перерезывание профилей рамы отодвинутой назад ногой и отсутствие органической связи фигур со стеной плоскостью. Точно так же бесформенно и бессвязно витают в пространстве и верхние ангелы. Введенная в нишу система пиластров лишена рационального отношения к общей схеме; насколько здесь неразвито чувство архитектуры, видно по трактовке плоскостей внутренней облицовки: снизу доверху без различия арок и столбов она покрыта кассетами (слишком большими). То же можно сказать и о мотиве каменного полога.

У Сансовино руководящую роль получает органически задуманная архитектура. Каждая фигура имеет свое необходимое место, а деления образуют строго логическую систему. Посередине — большая ниша с плоским основанием, по бокам — меньшие ниши; все три — сводчатые, все объединенные одинаковым типом полуколонн и общим карнизом.

Такой же архитектурно-пластический ансамбль должен был представлять собой и монумент Микеланджело папе Юлию; не стенной монумент, но открытое со всех сторон, в несколько ярусов, многочленное мраморное построение, где гармонично объединенные пластика и архитектура должны были производить впечатление, сходное с *Santa Casa* в Лорето. По богатству пластики, по могучему ритму, которым сумел бы одухотворить его творец потолка Сикстинской капеллы, этот монумент превзошел бы все до сих пор существовавшее.

В памятниках XV века фигура умершего, точно спящая, лежала плоско, ноги были равномерно вытянуты, и руки скромно скрещены на груди. Фигура Сансовино также спит, но обычный вид покоя казался художнику слишком простым и обыкновенным: его умерший лежит на боку, ноги скрещены, голова опирается на руку, кисть которой свешивается с подушки. Позднее фигуры, точно мучимые дурными сновидениями, становятся беспокойнее; потом настает момент пробуждения, и наконец — чтение или молитва. Замысел Микеланджело был очень оригинален: он хотел создать группу, в которой два ангела опускали бы на ложе тело папы, полуприподнятое и потому еще хорошо видимое; в следующий момент его опустят, как тело Спасителя¹.

¹ Ср. «Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen», 1884 (Schmarow), где опубликован главный источник — набросок Микеланджело из коллекции Бенерат в Берлине.

Но это было бы ничто рядом с обилием предназначенных для памятника фигур. Как мы уже говорили, из них сохранились лишь три: два раба из нижнего яруса и Моисей из верхнего.

Рабы — связанные фигуры, но более тектоническим своим назначением, чем действительными путами; они стояли перед столбами, составляя необходимую часть строгой архитектоники монумента, скованные, точно отлученные. В неоконченном «Апостоле Матфее» во Флоренции Микеланджело создал уже такую замкнутость фигуры, когда члены точно не могут выйти из определенного круга; теперь, повторив задачу, он более отчетливо выяснил функции фигуры. Бесподобно пробегающее вверх по телу движение; спящий вытягивается, голова безжизненно откинута, механически скользит рука по груди, колени сжаты: это момент глубокого вдоха перед полным пробуждением. Впечатление освобождения прекрасно дополняет оставшийся кусок мрамора, являющийся даже необходимым.

Второй раб выработан не для фронтального, но для бокового вида.

Скованные движения и у Моисея Микеланджело, но теперь по воле самого человека это последний момент сдержанности перед взрывом, перед тем как вскочить. Интересно сравнить Моисея с колоссальными сидящими фигурами, сделанными Донателло и его современниками для флорентийского собора. Донателло также стремился тогда оживить свою сидящую фигуру настроением момента, но как по-иному понимал Микеланджело смысл движения! Связь Моисея с пророками Сикстинской капеллы бросается в глаза. Пластический образ требовал, в противоположность живописному, компактности массы. Это придает ему силу. Лишь оглянувшись далеко назад, мы встретим подобный характер передачи сомкнутости контуров. Пластика кватрочентиста,

даже там, где она хочет быть мощной, всегда хрупка. Среди произведений Микеланджело Моисей более других носит следы его раннего периода. В зрелом возрасте он не одобрил бы множества складок и сильных углублений. Художник рассчитывал здесь, как и в «Оплакивании Христа», усилить впечатление блеском превосходно отполированного мрамора.

Сам Микеланджело установил Моисея на его теперешнее место. Но я сомневаюсь, что он был поставлен выгодно. У Микеланджело выбора не было. Рассматривающему статую захочется стать несколько влево: тогда мотив отодвинутой ноги и ее движения тотчас выступят очень отчетливо. Только в полубоковом виде обрисовываются и все главные направления в их могучей ясности: угол руки и ноги, ниспадающий контур левой стороны и царящая над всем откинута голова с ее вертикалью. Другая сторона выполнена не так определенно; рука, перебирающая бороду, нравиться не может.

Теперь трудно получить впечатление при фронтальном рассматривании фигуры. Колосс вдвинут в нишу, проектировавшийся открытый памятник обратился в стенной монумент скромных размеров. Таким печальным компромиссом окончилась работа сорок лет спустя после ее начала. Стиль художника за это время совершенно изменился: Моисей поставлен совсем низко и сознательно заключен в слишком тесные рамки, которые он грозит разрушить. Только соседние фигуры смягчают диссонанс — это уже эстетика барокко.

IV

РАФАЭЛЬ

Рафаэль вырос в Умбрии. Он выделялся в школе среди других учеников Перуджино и с таким совершенством усвоил проникнутую чувством манеру учителя, что, по словам Вазари, картины учителя и ученика нельзя было различить. Быть может, никогда еще гениальный ученик не впитывал с такой полнотой искусство учителя, как Рафаэль. Ангел, написанный Леонардо в картине Верроккьо «Крещение», сразу поражает чем-то особенным, работы Микеланджело-мальчика нельзя сравнить ни с какими другими, Рафаэля же в его начинаниях трудно отделить от Перуджино. Но вот он прибывает во Флоренцию. То был момент, когда Микеланджело закончил подвиги своей юности, изваял Давида и работал над «Купающимися солдатами», а Леонардо набросал картину боя и создавал невиданное еще последнее свое чудо — «Мону Лизу»; Леонардо — в расцвете сил, во всем сиянии славы. Микеланджело — на пороге зрелости, человек будущего. Рафаэлю же едва минуло двадцать лет. Чего мог он ожидать для себя рядом с этими великанами?

Перуджино как живописца ценили на берегах Арно, и потому его ученику можно было предсказать, что картины его будут нравиться, что он сделается вторым, быть может, лучшим Перуджино. Впечатления самостоятельности его картины не производили.

Без малейшего следа флорентийского реализма, односторонний в своих чувствованиях, плохо владеющий красотой линий, он и не помышлял вступить в состязание с великими мастерами. Но у него был ему одному присущий талант восприятия, внутреннего претворения. Он превосходно проявил его впервые, когда отрешился от наследия умбрийской школы и весь отдался изучению задач флорентийского искусства. На это были бы способны немногие; окинув взглядом всю недолгую жизнь Рафаэля, нужно признать, что он один сумел пройти подобную эволюцию в такое короткое время. Умбрийский мечтатель становится живописцем больших драматических сцен; юноша, лишь робко соприкасавшийся с землею, превращается в изобразителя людей, способного мастерской рукой схватывать явления; рисуночный стиль Перуджино преобразуется у него в живописный, и односторонний вкус к тихой красоте уступает потребности изображения сильных массовых движений. Таков зрелый мастер римской эпохи.

Рафаэль не обладает ни тонкими нервами, ни аристократичностью Леонардо, ни, еще менее того, силой Микеланджело. О нем можно было бы сказать, что он обладает «золотой серединой», чем-то доступным для общего понимания, если бы это выражение не могло быть истолковано в ущерб ему. Это ровное и счастливое настроение так редко в наши дни, что многим легче понять Микеланджело, чем открытую, приветливую, безмятежную душу Рафаэля. А между тем чарующая приветливость его характера особенно пленяла знавших его современников; она и теперь убедительно светит нам из его произведений.

Нельзя говорить об искусстве Рафаэля, обойдя молчанием Перуджино. Высказывать похвалы Перуджино было когда-то опасно для репутации знатока искусства¹, теперь же можно сказать обратное. Мы знаем, что свои исполненные чувства картины он писал ремесленно, и, видя их издалека, обходим их. Но кто действительно хоть раз прочувствовал хотя бы одну из его картин, тот невольно заинтересуется человеком, подарившим кватроченто этот необыкновенно глубокий одухотворенный взгляд. Джованни Санти сознательно поставил Перуджино и Леонардо рядом в своей рифмованной хронике: *per d'etade e per d'amori*. Перуджино обладает ни у кого не заимствованной мелодичностью линий. Он не только проще флорентийцев; но его спокойный, плавный стиль заметно отличается от подвижного характера тосканцев, от нарядного, прихотливого позднего стиля кватроченто. Сравним две картины: «*Явление Мадонны святому Бернарду*» Филиппино во флорентийской Бадии и тот же сюжет Перуджино в мюнхенской Пинакотеке. У Филиппино все линии порывисты, в картине царит хаотическое смешение множества предметов; у Перуджино же полное спокойствие, тихие линии, благородная архитектура с широким видом вдаль, красивая линия гор на горизонте, чистое небо, безмолвие, наполняющее все до такой степени, что, кажется, можно слышать шепот листьев, когда вечерний ветерок пробегает по тонким деревьям. Перуджино чуток к настроению ландшафта и архитектуры. Он строит свои строгие обширные портики не ради украшения картины, как, например, Гирландайо: они служат у него важным художественным фактором. До него никто не воспринимал так ясно связи фигур с архитектурой (см. «Мадонну» 1493 года в Уффици). У него прирожденное чувство тектоники. Группы

¹ Goldsmith «Vicar of Wakefield».

из нескольких фигур он всегда строит по геометрической схеме. Композицию его «Оплакивания Христа» 1495 года (Питти) Леонардо нашел бы бессодержательной и слабой, но в момент появления она считалась во Флоренции единственной в своем роде. Перуджиновский принцип упрощения и закономерности был важным фактором накануне классического искусства, и потому ясно, насколько он облегчил путь Рафаэлю.

1. «ОБРУЧЕНИЕ» И «ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ»

«Бракосочетание» (Милан, Брера) помечено 1504 годом. Это произведение художника, едва достигшего 21 года. Ученик Перуджино показывает здесь, чему он научился у своего учителя; тем легче нам отличить собственное от заимствованного, ибо Перуджино трактовал тот же сюжет (картина в Каннах). Композиция почти та же с одним лишь изменением: Рафаэль поместил мужчин справа, женщин — слева. Другие отступления незначительны. И, однако, между обеими картинами существует пропасть, разделяющая живописца, работающего по шаблону, и художественно одаренного и вдумчивого ученика, стиль которого еще неуверен, но который стремится вдохнуть новую жизнь в заимствованные мотивы до мелочей.

Необходимо прежде всего представить себе главный мотив. Церемония обручения совершается здесь по несколько иному образцу, чем мы к тому привыкли. Кольцами не обмениваются, жених протягивает кольцо невесте, и она надевает его на палец. Священник исполняет обряд, держа обоих у кисти рук. Трудность темы для живописцев заключалась в частности церемонии. Чтобы понять содержание картины Перуджино, надо внимательно в нее вглядеться. Рафаэль проявляет в этом отношении полную самостоятель-

ность. Он отодвигает Марию от Иосифа и дифференцирует их положение. Иосиф исполнил то, что требовалось, кольцо протянуто им, теперь очередь за Марией, и внимание сосредоточивается на движении ее правой руки. В этом центральный пункт действия. Теперь становится понятно, почему Рафаэль переставил группы: он хотел выдвинуть вперед главное действующее лицо и ясно указать его. Этого недостаточно: направление движения начинается от священника, который стоит не безучастно, как у Перуджино, а берет Марию за руку и весь принимает участие в действии. Благодаря наклону верхней части его корпуса, отчетливо раскрывается даль. Рафаэль является здесь прирожденным живописцем, умеющим создать в истории картинность. Мотивы стоящих Марии и Иосифа были общим достоянием школы. Рафаэль же стремился к индивидуализации типического. Как тонко дифференцировано им движение священника, берущего сочетающихся браком за руки!

Остальные фигуры расположены так, что они не рассеивают, а концентрируют впечатление. Нарушение симметрии фигурой ломающего посох в правом углу является почти смелостью; та же фигура у Перуджино более отодвинута назад.

Прелестный храм так высоко помещен на заднем плане, что линии его не пересекаются с линиями фигур. Здесь снова чувствуется безупречный стиль Перуджино, которого последний придерживался в своей большой фреске «Передача ключей в Риме». Фигуры и архитектура резко отделяются друг от друга, и человеческие силуэты отчетливо обрисовываются на правильных плитах пола.

Совсем по-иному рассказывает историю бракосочетания Марии флорентинец. У него все шумливо; мы видим пестрые модные платья, глазающую публику, вместо скорбной сдержанности отвергнутых женихов — толпу молодых, подступающих к жениху с кулаками. Кажется, что сейчас

начнется серьезная потасовка, и удивляешься спокойствию Иосифа. Что это значит? Мотив существовал уже в XIV веке¹ и объясняется юридически: удары должны сильнее запечатлеть клятву брака. Быть может, кто-нибудь вспомнит подобную же сцену в иммермановском Обергофе — там мотив понимается совершенно рационалистически: будущий супруг должен познакомиться с ударами.

В этой-то Флоренции проходит Рафаэль свою вторую школу. Спустя три-четыре года, в «Положении Христа» (галерея Боргезе), он уже неузнаваем. Он отказался от всего прежнего, от мягкости линий, ясной композиции, кроткого настроения. Флоренция его преобразила, и на первом плане для него стоят теперь проблемы движения и нагого, живая передача событий, механическое расходование сил и резкие контрасты. Вот что интересует его теперь. В нем бродят впечатления искусства Микеланджело и Леонардо. И каким жалким должен он был казаться себе со своей умбрийской манерой рядом с их творениями.

Он получил заказ на «Положение во гроб» из Перуджи, но была заказана не эта сцена, а «Оплакивание Христа» по образцу перуджиновского. (Картина находится во дворце Питти)². Перуджино избегает движения, его плачущие фигуры стоят вокруг умершего со скорбными лицами в красивых позах. Рафаэль действительно задумал вначале Оплакивание, рисунки которого сохранились. Но потом его увлекла проблема несения Христа. Он рисует двух мужчин, медленно несущих тело к могильному холму, и разнообразит их возраст, характер, усложняет сам мотив, заставляя одного из несущих идти спиной и нащупывать ногой ступеньки.

¹ См. Таддео Гадди (Санта Кроче), Гирландайо (Санта Мария Новелла) и Франчабиджо (Санта Антуаннато).

² Следует упомянуть, что крайняя фигура юноши направо совпадает до мелочей с «Алессандро Браччези» в Уффици, которого приписывали раньше Лоренцо ди Креди.

Любители плохо постигают ценность подобных чисто телесных мотивов, они предпочли бы побольше душевного выражения. Однако всякий согласится, что контрасты всегда выгодны в картине, что спокойствие производит более сильное впечатление рядом с движением и горе близких глубже захватывает рядом с безучастностью людей, механически исполняющих свое дело. Перуджино однообразием настроения голов притупляет восприимчивость зрителя; Рафаэль же сильными контрастами доводит ее до высочайшего напряжения.

Самое красивое в картине — тело Христа с приподнятым плечом и запрокинутой головой. Это мотив Христа в «Оплакивании» Микеланджело. Знание анатомии еще поверхностное, лица лишены индивидуального характера, связки бессильны. Младший из несущих стоит неустойчиво, неясная трактовка его правой руки неприятна. У старшего невыгодное впечатление производит направление головы, одинаковое с головой Спасителя. В подготовительных штудиях этого нет. Картина вообще вся скомкана. Ноги одних перепутываются с ногами других. Далее, к чему здесь второй старик Никодим? Первоначальная ясность замысла затемнилась, прежде старик смотрел вниз на поспешающую Магдалину, теперь неопределенно смотрит наверх, и неясность всего остального движения увеличивает неприятное впечатление, и без того производимое скоплением четырех голов вверх. Прекрасный мотив Магдалины, следующей за шествием и поддерживающей руку Христа, Рафаэль, вероятно, заимствовал у античного образца¹. Необъяснимо движение ее правой руки. Мотива группы с упавшей без чувств Богоматерью у Перуджино найти нельзя. Стоящая на коленях женщина написана под влиянием «Святого семейства» Микеланджело.

¹ Рельеф в Капитолийском музее (Гектор?); *Righetti. Campidoglio, I*. Уже Гримм указывал на заимствование.

Удивительно, как жестки здесь движения рук у обычно так тонко чувствующего Рафаэля. Вся эта группа неудачна. Первоначальная мысль Рафаэля была правильнее: привлечь женщин к общему шествию, заставив их идти на некотором расстоянии. Теперь картина распадается. Надо также добавить, что ее квадратная форма портит впечатление, ибо для создания впечатления шествия самая плоскость картины должна иметь определенную форму. Как выплывает «Положение во гроб» Тициана благодаря размерам картины!

Закончено ли «Положение во гроб» самим Рафаэлем или кем-нибудь другим, вопрос спорный. Несомненно, что разработка этой композиции была не по силам Рафаэлю. Он взялся за разрешение флорентийских проблем с редкой талантливостью и на мгновение растерялся.

2. ФЛОРЕНТИЙСКИЕ МАДОННЫ

Средства и замысел более гармонируют друг с другом в изображениях мадонн, чем в «Положении во гроб». Рафаэль сделался популярным как живописец мадонн, и подходить к их чарующей прелести с грубыми приемами формального анализа — это может показаться излишним. С «Мадонн» делалось больше репродукций, чем с произведений какого-либо другого художника, и все они нам знакомы с юности. Они до такой степени проникнуты чертами материнской любви и детской миловидности, торжественного достоинства и сверхчеловеческого величия, что о дальнейших намерениях художника и не спрашиваешь. А между тем с одного лишь взгляда на рисунки Рафаэля видно, что для художника проблема была не в том, что пленяет публику, не в создании той или иной красивой головы или поворота ребенка, а в сплоченности группы, в согласовании направлений различных членов и фигур. Можно, конечно, рассматривать Ра-

фаэля с точки зрения душевного настроения, но сущность его художественных намерений откроется лишь тому, кто от душевных переживаний способен перейти к формальному анализу.

Проследим развитие одной и той же темы в ряде картин. Держит ли Мадонна книгу или яблоко, находится ли она среди природы или нет, это безразлично. Не эти вещественные признаки, но чисто формальные должны служить нам отправной точкой анализа: изображена ли Мадонна половинной или целой фигурой, с одним или двумя детьми, есть ли при этом другие лица или нет — вот главные художественные вопросы. Начнем с простейшего, с полуфигурного изображения Мадонны — с «Мадонны Грандука» (Питти). Главная фигура стоит просто, совсем вертикально, поза сидящего на руках ребенка еще несколько скованна, вся сила выразительности в наклоне головы. Если бы ее овал был так же совершенен и выражение так же прекрасно, то впечатление все же пропадало бы без этой простой системы направлений, при которой единственным отклонением от вертикали всей фигуры является легкий наклон головы, видимой, однако, целиком en face. Эта тихая картина вся овеяна еще духом Перуджино. Флоренция требовала иного, большей свободы, большего движения. Уже в «Мадонне Темпи» в Мюнхене ребенок не сидит под прямым углом; потом он полулежит, поворачивается, шаловливо откидывается назад («Мадонна Орлеанов», «Мадонна Бриджуотер»). Мать не стоит больше, она сидит, и когда она наклоняется вперед или поворачивается в сторону, картина сразу обогащается новыми осями направлений. Начиная с «Грандуки» и «Темпи» развитие идет равномерно вперед до «Седии» (Питти), где присоединяется маленький Иоанн, благодаря чему достигается величайшее богатство пластики, группа становится глубокой, сложной, строго замк-

нутой; все впечатление усиливается благодаря тесно охватывающей ее рамке.

Совершенно аналогично развивается и вторая тема, Мадонна во всю фигуру с Иисусом и Иоанном. Робко строит сначала Рафаэль аккуратную стройную пирамиду «Мадонны со щегленком» (Уффици), где дети стоят в сходной позе по сторонам от сидящей Марии. Композиция построена здесь по схеме равностороннего треугольника. С незнакомой Флоренции деликатностью проведены здесь линии и уравновешены массы. Зачем падает плащ с плеча Марии? Таким путем подготавливается выступ силуэта книги и создается равномерная ритмичность линии. Потребность в большем движении постепенно возрастает. Позы детей все сильнее разнообразятся. Рафаэль ставит Иоанна на колени («Прекрасная садовница», Лувр) или переносит детей на одну сторону («Мадонна в зелени», Вена). Вместе с тем он отодвигает Мадонну в глубину, отчего группа выигрывает в замкнутости и контрасты направлений делаются живее: таким образом создается наконец картина необыкновенно сконцентрированного содержания — «Мадонна из дома Альба» (Петербург), написанная, как и «Седия», в римскую эпоху¹. В ней чувствуется влияние леонардовской «Мадонны со святой Анной» (Лувр).

Тема святых семейств, как «Мадонна из дома Каниджани» (Мюнхен), где соединены Мария, Иосиф, мать Иоанна и двое детей, т. е. где группа komponуется из пяти фигур, еще богаче по содержанию. Художник первоначально разрешает проблему, строя правильную пирамиду с двумя ко-

¹ «Мадонна с диадемой» (Лувр), пользующаяся необыкновенной популярностью (гравюра Ф. Вебера), показывает, как немного из искусства Рафаэля перешло к его ученикам. Грубый мотив Мадонны, неясность ее позы и движения рук не позволяют в ней видеть оригинальное произведение Рафаэля (Долмайт приписывает ее Д. Ф. Пенни).

ленопреклоненными женщинами — с детьми между ними — в виде основания и стоящим Иосифом в виде вершины. В «Мадонне Каниджани» Рафаэль создает произведение, по компоновке группы выходящее за пределы искусства Перуджино: умбрийского характера по прозрачности и ясности, она в то же время полна богатством движения флорентийцев. В Риме вкус Рафаэля развивается в сторону массивности и сильных контрастов. Поучительным образцом более позднего римского периода могла бы служить «*Madonna del divin amore*» (Неаполь), вполне знакомящая нас с характером новых замыслов мастера, хотя она и не была закончена им лично¹. Типичные изменения состоят в том, что равносторонний треугольник перерабатывается в неравносторонний, высокая прежде группа понижается и построение из легкого становится массивным и тяжелым. Обе женщины сидят теперь рядом с одной стороны, с другой же для уравнивания стоит одинокая фигура Иосифа, глубоко отодвинутая назад.

В многофигурной композиции «Мадонны Франциска Первого» (Лувр) закономерное построение группы совершенно исчезает и сменяется чисто живописной трактовкой, абсолютно несравнимой со старыми композициями².

Рафаэль флорентийского периода показал свое понимание задачи изображения царственной Мадонны в кругу святых в большой картине «Мадонны под балдахином». Перуджиновская простота соединяется здесь с мотивами искусства того сильного художника, с которым Рафаэль наиболее сблизился во Флоренции, а именно Фра Бартоломео. Простота трона вполне во вкусе Перуджино, тогда как

¹ Долмайр («*Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*», 1895) приписывает картину Ж. Ф. Пенни (Fattore).

² Долмайр (там же) отрицает авторство Рафаэля в группе Марии и приписывает ее исполнение Пенни и Джулио Романо.

великолепная фигура Петра с замкнутостью его контуров была бы немыслима без влияния Фра Бартоломмео. Рядом с этими двумя факторами надо еще принимать во внимание значительно более поздние римские добавления ангелов наверху, всю архитектуру заднего плана, а также значительное увеличение картины в высоту¹. Римское искусство требовало большей широты пространства, в силу чего святым художник сдвинул бы в более тесные группы, Мадонну поставил бы ниже и вся композиция приобрела бы таким образом более компактный вид. В палатцу Питти мы можем ясно познакомиться с художественным направлением, господствовавшим десять лет спустя: для этого сравним картину Фра Бартоломмео «Воскресший Спаситель с четырьмя евангелистами». Композиция ее проще и в то же время богаче, разнообразнее и вместе с тем целостнее. Из сравнения выяснится также, что более зрелый Рафаэль не написал бы здесь двух обнаженных ангелочков, стоящих перед тронем, как ни прелестно они задуманы, ибо в картине и без того уже достаточно вертикалей; здесь нужны контрастирующие линии, и потому у Фра Бартоломмео мальчики изображены сидящими.

3. СТАНЦА ДЕЛЛА СЕНЬЯТУРА

К счастью для Рафаэля, первое время он не получал в Риме заказов на темы драматического характера. Он должен был изображать спокойные собрания идеально настроенных людей, картины безмятежного общения, и его изобретательность должна была быть направлена на создание разнообразия простых движений и гармонию общей композиции. Он имел к этому прирожденный талант. В изображениях ма-

¹ Особенно неопытной рукой добавлен святой Августин. Ангелы были в картине, наверное, и раньше. «Читероне» утверждает противоположное.

донн Рафаэль вырабатывал в себе способность гармонично вести линии и уравнивать массы. Эти приобретения он мог теперь применить в большом масштабе. В «Диспуте» и в «Афинской школе» развивается его искусство заполнять пространство и соединять группы, которое и ляжет в основание его позднейших драматических картин.

Современная публика с трудом оценивает художественное содержание этих произведений. Ценность изображений она видит в другом: в выражении лиц, в осмысленном соотношении отдельных фигур между собою. Прежде всего хотят знать, что означают те или иные фигуры, и не могут успокоиться до тех пор, пока не узнают их имен. Благодарно прислушивается путешественник к поучениям гида, точно знающего имя каждого лица, и он уверен, что после подобных объяснений картины становятся ему понятнее. Для большинства этим интерес и вообще исчерпывается; более добросовестные стараются понять выражение лиц, проникнуться ими. Немногим удастся наряду с лицами схватить общее движение фигуры, почувствовать мотивы красивого наклона, манеры сидеть или стоять, и лишь совсем немногие чувствуют, что действительная ценность этих картин заключается не в частностях, а в общем соподчинении, в ритмическом оживлении пространства. Это декоративные работы большого стиля, если понимать слово «декоративный» не в общепринятом смысле. Я подразумеваю здесь стенопись, где главное внимание художник сосредоточивает не на отдельной голове, не на психологической связи, а на расположении фигур на плоскости, на отношении их пространственной близости¹. Рафаэль как никто обладал талантом создавать приятное для человеческого глаза.

¹ Уже Беклин указывал на это. Рудольф Шик в дневнике (Берлин, 1900) говорит, что во время второго пребывания Беклина в Риме Станди (особенно «Илнатор») имели на него большое влияние. Ему

Для понимания художественного произведения исторического знания² не требуется. Обыкновенно трактуются лишь общеизвестные положения, и искать в «Афинской школе» глубокомысленных философско-исторических отношений или в «Диспуте» итогов церковной истории — неправильно. В тех случаях, когда Рафаэль хотел быть понятым каким-либо определенным образом, он делал соответствующую приписку. Но это бывало нечасто. Даже главные фигуры, центры композиции, остаются без объяснения. Современники художника их не требовали, ибо важен был одухотворенный мотив движения фигуры, а не имя. О значении фигур не спрашивали, а ценили в них их художественное содержание.

Для того чтобы разделить эту точку зрения, нужна редкая в наше время, особая чувственная восприимчивость глаза; немцу же вообще трудно вполне постичь то значение, какое придается романским народом чисто телесной манере держаться, двигаться. Северный путешественник должен терпеливо перенести разочарование, приносимое этими произведениями, в которых он ожидал найти откровение величайших духовных способностей. Рембрандт, без сомнения, трактовал бы философию по-иному.

Желающий ближе познакомиться с картинами должен проанализировать каждую фигуру и, заучив их на память, обратить внимание на их взаимную связь, на то, как каждая из них предполагает и обуславливает другую. Этот совет дает и «Чичероне». Не знаю, многие ли последовали ему. Не надо экономить время, ибо для того, чтобы почувствовать почву под ногами, нужна большая практика. Благодаря массе будничной иллюстрирующей живописи, дающей

стало ясно, что декоративный размах в картинах есть то, что производит впечатление даже на самых грубых и необразованных людей, и он стремился развить его в своих последующих картинах (с. 171).

¹ См. соответствующую статью Вискова.

только общее приблизительное впечатление, мы умеем смотреть лишь поверхностно и перед картинами старых мастеров должны опять начинать с азбуки.

«Диспута»

У алтаря с дароносицей расположились четыре учителя церкви, установивших догмат: Иероним, Григорий, Амвросий и Августин. Вокруг них верующие. Спокойно созерцательно стоят ученые богословы, благоговейно теснятся пылкие юноши, в одном месте читают, в другом указывают; в этом собрании мы видим фигуры знаменитых людей рядом с неизвестными. Почетное место отведено папе Сиксту IV, дяде занимавшего в то время престол.

Такова земная сцена. Над ней парят лики Св. Троицы, по сторонам которых в плоской арке полукругом расположились святые. Наверху, в том же направлении, ангелы. Над всей сценой господствует Христос, указывающий на свою рану, рядом с ним Мария и Иоанн. Над ним — благословляющий Бог-отец, внизу голубь. Голова голубя приходится как раз на середину высоты картины.

Вазари называет картину «Спор о святом таинстве»; это название сохранилось до настоящего времени, но оно неверно. В этом собрании не спорят, мало даже разговаривают. Здесь изображено непреложнейшее, главнейшее таинство церкви, подтверждаемое присутствием самих небесных сил.

Посмотрим, как разрешили бы эту задачу мастера предшествовавшей школы. От Рафаэля не требовалось, в сущности, ничего нового по сравнению с содержанием многих алтарных образов: он должен был изобразить известное число благочестивых мужей, находящихся в мирном общении, а над ними, как месяц над лесом, — спокойные небесные силы. Рафаэль сразу понял, что одними мотивами стоящих и

сидящих фигур ему задачи не разрешить. Тихое общение надо было заменить собранием, оживленным движением, деятельностью. Прежде всего он разнообразит четыре фигуры главной группы (учителей церкви) и создает четыре различных момента: один читает, другой вглядывается в небесные видения, подняв голову, третий погружен в размышления, четвертый диктует. Рафаэль придумывает красивую группу теснящихся юношей и благодаря ей создает противовес спокойно стоящим отцам церкви. Выражение аффекта появляется еще раз в смягченном виде в патетической фигуре, стоящей спиной к зрителю у ступеней алтаря. Контрастом к ней на другой стороне служит фигура папы Сикста; подняв голову, он смотрит перед собой спокойно и уверенно, как истинный глава церкви. Далее за ним совершенно светский мотив: мальчик опирается на балюстраду, и один из присутствующих показывает ему папу¹, а в противоположном углу картины обратный мотив: юноша указывает на старика. Старик стоит у балюстрады, склонившись над книгой, в которую заглядывают и другие; он дает им, по-видимому, объяснения, между тем как юноша зовет его в середину, к алтарю, куда устремляются все. Можно сказать, что Рафаэль удовлетворил здесь личное желание изобразить сектанта, не имея, конечно, в виду определенного лица, так как трудно предположить, чтобы этот мотив заключался в программе. Рафаэль должен был изобразить отцов церкви, папу Сикста и еще нескольких представлявших интерес лиц, что он и исполнил; в остальном же он был совершенно свободен и для развития нужных ему мотивов мог пользоваться безымянными фигурами². Здесь мы подошли к основному:

¹ Неоднократно отмечалось, что образ указывающего человека взят из леонардовского «Поклонения волхвов», где он стоит на таком же месте.

² См. сходную группу в картине Филиппино «Триумф св. Фомы» (Санта Мариа Сопра Минерва).

значение картины заключается не в частностях, но в общем построении, и ценность ее можно постигнуть лишь тогда, когда мы поймем, до какой степени каждая частность в ней служит общему и придумана художником ради общего впечатления.

Психологические моменты не представляют здесь главного интереса. Гирландайо написал бы более характерные головы, и Боттичелли сильнее захватил бы нас выражением религиозного экстаза. Ни одна фигура «Диспуты» не сравнится с «Августином» Боттичелли в церкви Ognissanti (Флоренция). Ценность рафаэлевского творчества заключается в другом: с несравненным искусством создал он композицию огромных размеров, обогатил ее глубиной содержания и разнообразием мотивов движения, ясно развил и ритмически объединив ее.

Первый вопрос композиции относился к учителям церкви. Они являлись главной группой, и потому их следовало выдвинуть. При значительной величине этих фигур их нельзя было отодвигать в глубину, ибо в таком случае картина развилась бы в виде полосы; для того чтобы ее углубить, Рафаэль после некоторого колебания все-таки решил отодвинуть отцов церкви, построив для них ряд ступеней. Таким путем превосходно разрешилась задача композиции. Мотив ступеней оказался чрезвычайно удачным, ибо все фигуры располагались равномерно в направлении к середине. Композиция выгодно заканчивалась добавлением оживленно жестикующих людей по ту сторону алтаря, благодаря чему сидящие сзади Иероним и Августин выступили яснее; эта мысль осенила Рафаэля в последнюю минуту.

Течение определенно идет слева к середине. Указывающий юноша, молящиеся и патетическая фигура, обращенная к нам спиной, создают совокупность равномерного, приятного для глаза движения. Рафаэль и позже считался с та-

ким направлением глаза. Полуоборот последней центральной фигуры, диктующего Августина, понятен и целесообразен: он служит переходной ступенью к спокойствию правой стороны. Подобные формальные соображения были совершенно незнакомы художникам XV века.

Других отцов церкви Рафаэль расположил совершенно просто. Здесь один наклоненный профиль, один приподнятый и несколько иначе выраженный третий. Позы их также чрезвычайно просты. В этом сказывается расчет художника, ибо для сохранения впечатления величины отдаленных фигур эти группы иначе трактовать нельзя. Картины XV века, например «Триумф св. Фомы» Филиппино, слабы в данном отношении.

Чем ближе к переднему плану, тем движения богаче, наиболее разнообразны они в наклоненных угловых и соседних с ними фигурах. Эти угловые группы расположены совсем симметрично и одинаково связаны с серединными фигурами¹ при помощи указывающих. Симметрия царит во всей картине, но в отдельных фигурах она везде более или менее замаскирована. Наибольшее отступление от нее заметно по середине. Но и здесь нет большого разнообразия. Рафаэль еще нерешителен, он все связывает и успокаивает, избегая сильного движения, разорванности. С тонкостью чувства, почти с благоговением проводит он линии, как бы оберегая их от причинения взаимной боли, и, несмотря на их обилие, сохраняет впечатление спокойствия. В том же духе объеди-

¹ Мотив балюстрады на одной стороне получался благодаря врезающейся двери, которую Рафаэль затем замаскировал надстройкой стены. Он повторяет мотив балюстрады на другой стороне. Зрелый стиль чинквеченто не допускает произвольных добавлений в картину. Поэтому в стаже Илюдора основная линия картины соответствует высоте двери. В «Введении Марии во храм» Тициан ради двери жертвует ногами некоторых фигур — факт, характерный для Венеции; римское искусство к подобной грубости не прибегало бы.

няет художник линией заднего плана (ландшафтом) обе половины собрания и ряд фигур святых наверху.

Искусство спокойного соподчинения линий возможно лишь при чрезвычайной ясности художественного созерцания, мы ее чувствуем в каждом образе Рафаэля. Там, где старшие мастера теснят и нагромождают головы, Рафаэль, воспитанный в духе перуджиновской простоты, разделяет фигуры так, что мы каждую из них видим во всей полноте ее явления. И здесь также принимаются в соображение новые художественные расчеты зрительных восприятий. Трактовка толпы у Боттичелли или Филиппино требует напряженного рассматривания их вблизи, иначе в общей тесноте выделить отдельных моментов нельзя. Искусство XVI века направляет взгляд на общее и принципиально требует упрощения.

Подобного рода качества, а не рисунок частных определений ценностности картины. Нельзя отрицать того, что данная роспись содержит значительное количество существенно новых мотивов движения, тем не менее рука художника здесь кое-где несвободна и неуверенна: Сикст IV не ясен; непонятно, идет ли он или стоит, и лишь постепенно замечаешь, что он опирается книгой о колено. Совсем неудачен указывающий юноша на противоположной стороне; его замесовал Рафаэль с рисунка Леонардо, так называемой «Беатриче». Бессодержательность лица почти неприятна, когда это не портреты. Что это было бы за собрание верующих, если бы Леонардо наполнил его своими типами!!

Но, как было уже сказано, большими качествами рафаэлевской *Диспуты* и истинными условиями производимого ею впечатления надо считать общие моменты. Разделение всей стеной плоскости, расположение нижних фигур, изгиб верхней дуги святых, противопоставление движения и торжественности царящих наверху, связь богатства движения

со спокойствием заставляют ценить в *Диспуте*, как это уже неоднократно и делалось, совершенный образец религиозно-монументального стиля. Совершенно особый характер придает этому произведению в высшей степени обаятельное слияние робости юношески нежных чувствований с таящейся силой.

«Афинская школа»

Напротив росписи теологического содержания мы находим светское исследование из области философии. Эта картина называется «Афинская школа», но такое обозначение так же произвольно, как и в «Диспуте». Скорее, здесь даже можно было бы говорить о споре (Диспуте), ибо ее центральным мотивом являются два спорящих представителя философии — Платон и Аристотель. Вокруг них ряды слушателей, вблизи Сократ со своим кружком. Последний, по своему обыкновению, предлагает вопросы и перечисляет по пальцам свои положения. На лестнице лежит Диоген в небрежной одежде человека, у которого нет никаких потребностей. Пишущий пожилой человек, перед которым держат доску с гармоничными аккордами, может быть Пифагором. Если назвать еще астрономов Птолемея и Зороастра и геометра Евклида, то мы исчерпаем исторический материал картины.

Трудность композиции здесь возросла, ибо круг небесных сил отпадает. У Рафаэля не было иного выхода, как призвать на помощь архитектуру; он построил обширный портик, а перед ним во всю ширину картины четыре высоких ступени. Таким путем он получил двойную сцену: пространство на лестнице и верхнюю площадку.

В противоположность «Диспуте», где все части тяготеют к центру, композиция «Афинской школы» распадается на

группы и даже на отдельные фигуры, что служит естественным выражением сложности научного исследования. Настоящего исторического содержания здесь так же мало, как и там. Мы как будто видим сознательное разделение дисциплин: физические сгруппированы внизу, спекулятивным мыслителям отведена верхняя часть портика, но такая интерпретация, быть может, произвольна.

Мотивы движений тела с их внутренним содержанием здесь гораздо богаче, чем в «Диспуте». Сама тема требовала большего разнообразия; заметно также, что и Рафаэль пошел дальше и внутренне стал богаче. Положения характеризуются определеннее, жесты выразительнее. Фигуры ярче остаются в памяти.

Прежде всего поражает группа Платона и Аристотеля. Тема была старая. Для сравнения достаточно взять рельеф философов Луки делла Роббиа на флорентийской Кампаниле: два итальянца с живостью южан набрасываются друг на друга, причем один упорно отстаивает текст своей книги, другой всеми десятью пальцами доказывает ему, что это вадор. Другие изображения споров можно видеть на бронзовой двери Донателло в церкви св. Лаврентия. Все эти мотивы Рафаэль отверг, ибо стиль XVI века требовал сдержанного жеста. Со спокойным благородством стоят рядом друг с другом два главных представителя философии: один протягивает руку к земле, это «созидающий» Аристотель; другой, Платон, подняв палец, указывает вверх. Откуда получил Рафаэль возможность так различно характеризовать обоих философов, выявить их образы так правдоподобно, мы не знаем.

Сильное впечатление производят также фигуры, находящиеся направо, у края. Простой слухует одиноко стоящего закутанного в плащ человека с белой бородой — велича-

вый, спокойный образ. Рядом с ним — другой, облокотившийся на карниз и смотрящий на пишущего мальчика; этот последний, видимый целиком en face, сидит, согнувшись и закинув ногу на ногу. Для того чтобы судить о развитии художника, надо останавливаться на подобного рода фигурах.

Абсолютно нов мотив лежащего Диогена. Это церковный нищий, с удобством расположившийся на ступенях лестницы.

Богатство творчества все возрастает. Сцена геометрического доказательства не только великолепна в психологическом отношении, как иллюстрирующая различные степени понимания; замечательны также в ней и достойны закрепления в памяти отдельные моменты движения, позы стоящих на коленях, наклоняющихся.

Еще интереснее группа Пифагора. Один, изображенный в профиль, пишет, ниско сидя, поставив одну ногу на скамеечку, а сзади, склонясь над ним, теснятся другие фигуры, образуя венок изгибов. Дальше другой пишущий также сидит, но полностью en face, расположение его членов сложнее; между этими двумя стоит третий, держащий на колене раскрытую книгу, как бы цитирующий из нее. Не надо ломать голову над значением этой фигуры. Не вызванная необходимостью духовной связи, она важна лишь своим телесным мотивом. Высоко стоящая нога, правая рука, протянутая влево, поворот верхней части туловища и контрастирующий с ней наклон головы придают фигуре значительное пластическое содержание. И если северянину покажется, что богатство мотивов достигнуто здесь несколько искусственным путем, то пусть он не будет поспешен в своем суждении: итальянец обладает намного большей подвижностью, чем мы, и границы естественного совсем для него иные. Рафаэль явно идет здесь по стопам Микеланджело, и, подчин-

няясь этой более сильной воле, он действительно как бы утрачивает на время собственную индивидуальность¹.

Рассмотрение картины не должно ограничиваться отдельными фигурами. Те или иные мотивы движения у Рафаэля менее ценны, чем его искусство создавать групповые построения. Все раннее поколение мастеров не создало ничего, что могло бы сравниться с его сложной системой группирования. В группе геометра Рафаэль разрешает проблему, за которую брались в искусстве немногие: пять лиц обращены к одному центру! Группа в высшей степени ясна, с редкой «чистотой» линий и с богатством поворотов. Такова же и более широко задуманная группа на противоположной стороне: как взаимно дополняют друг друга многообразные движения; с какой необходимостью приводится здесь в связь множество фигур, объединенных в многоголосой гармонии; как все здесь кажется само собой понятным, высокохудожественным! Если рассмотреть построение всей группы, становится ясным и назначение юноши на ее заднем плане; высказывалось предположение, что это княжеский портрет; я же думаю, что его формальная функция заключается не в чем ином, как в образовании необходимой вертикали над узлом дуг.

Как и в «Диспуте», все богатство движений сосредоточено здесь на первом плане. Сзади на площадке мы видим лес вертикалей; спереди, где фигуры велики, дугообразные линии и сложные соединения.

Вокруг средних фигур все симметрично, потом симметрия нарушается и верхняя масса с одной стороны свободно устремляется вниз по лестнице; таким путем нарушается

¹ Эту фигуру Рафаэль заимствовал, однако, не у Микеланджело, а у Леонардо: мотив ее мы видим в «Леде». Этот мотив дошел до нас благодаря рисунку, сделанному в свое время Рафаэлем. Заимствования из падуинских рельефов Донателло (см. *Vöge. Raffael und Dona-*

равновесие, снова восстанавливаемое асимметрией передних групп.

Замечательно, что Платон и Аристотель производят впечатление главных фигур несмотря на то, что они стоят далеко позади и что их окружает масса людей; это вдвойне непонятно, если принять во внимание масштаб, который по отвлеченному расчету слишком быстро уменьшается по направлению к заднему плану: Диоген на лестнице получает вдруг совсем другой размер, чем соседние с ним фигуры переднего плана. Это чудо объясняется способом пользоваться архитектурой: спорящие философы стоят как раз в просвете последней арки. Без этой массы света, мощно отражающейся в концентрических линиях переднего свода, философы затерялись бы. Я напомним здесь о применении подобного же мотива в «Тайной вечере» Леонардо. Если бы уничтожить архитектуру, вся композиция будет разрушена.

Отношение фигур к пространству выражено здесь вообще совершенно по-новому. Высоко над головами людей поднимаются могучие своды, и спокойная, глубокая атмосфера этих портиков охватывает рассматривающего картину. В таком же духе был задуман новый храм св. Петра Браманте, и, по утверждению Вавари, Браманте же был создателем архитектуры фрески.

«Диспута» и «Афинская школа» стали известны в Германии главным образом благодаря гравюрам; даже поверхностная гравюра передает всегда лучше любой фотографии могучее впечатление пространства фресок. В прошедшем столетии Вольпато сделал серию из семи гравюр станц Рафаэля, и в течение поколений они привозились путешественником домой из Рима на память. Эти гравюры не по-

tello, 1896) встречаются в таких второстепенных фигурах, что можно думать, что они введены в композицию ради шутки. Во всяком случае, нельзя говорить о заимствованных из-за бедности мыслей нам затруднения.

теряли еще своей ценности и в наши дни, хотя теперь Келлер и Якоби подходят к задаче с другой точки зрения и с другими средствами. «Диспута» И. Келлера (1841—1856) уже величиной доски вытесняет все прежнее, и в то время как Вольпато старался передать верно лишь общую конфигурацию, а живописность трактовки произвольно усиливал, немецкий гравер стремится к безусловной точности в передаче всей глубины рафаэлевских характеристик: ясно, устойчиво, с сильными тенями, но без чувства живописности гравировал он свои образы, преследуя прежде всего отчетливость форм, а потому мало заботится о передаче красочной гармонии, в особенности — светлого тона фресок. В этом отношении поправку вносит Якоби. Его «Афинская школа» была результатом десятилетнего труда (1872—1882). Дилетант не может себе представить, каких усилий стоило ему подыскать соответствующий тон на граверной доске для каждой краски оригинала, передать мягкость живописи и в то же время среди светлой шкалы тонов фресок остаться пространственно ясным. Художественные качества его гравюры несравненны. Но, быть может, в своих намерениях он переходит границы, положенные в данном случае графическому искусству, и есть любители, предпочитающие гравюры в духе Вольпато, ибо, несмотря на значительно уменьшенные сравнительно с оригиналом размеры и на простоту линейных средств, эти гравюры легче сохраняют монументальность впечатления.

«Парнас»

Работая над третьей своей задачей, изображением поэтов, Рафаэль, вероятно, был рад не иметь дела с ровной стеной.

¹ Вергилий не фантастически одетый, с остроконечной короной, как еще у Боттичелли, но уже античного характера римский поэт. Прежде

Более узкая плоскость с окном посередине способствовала сама по себе новым идеям. Рафаэль надстроил окно холмом — настоящим Парнасом, и таким образом получил внизу два небольших передних плана, наверху же — более широкую сцену, место, где со своими музами расположился Аполлон. Здесь же находится и Гомер, а дальше, на заднем плане, мы узнаем Вергилия¹. Остальные поэты теснятся вокруг по склонам холма, одни из них уходят или стоят группами, другие тихо беседуют или внимательно слушают живой рассказ. Так как поэтическое творчество требует уединения, то создать психологию группы поэтов было трудно, и Рафаэль изобразил лишь два момента вдохновения: в Аполлоне, восторженно глядящем вверх и играющем на скрипке, и в воодушевленно декламирующем, также поднимавшем вверх свои незрячие очи Гомере. Для других групп художественный расчет требовал меньшего волнения, ибо священный экстаз бывает лишь вблизи божества; внизу же мы находимся среди себе подобных. И здесь не нужны точные имена. Сафо мы узнаем по надписи, иначе никто не понял бы, что это за женщина. Рафаэлю, очевидно, была необходима женская фигура для контраста. Данте мал и имеет второстепенное значение. Внимание наше преимущественно привлекают неизвестные типы, и в толпе мы различаем лишь два портрета: один, совсем у края справа, вероятно, Саннацари; другой, которому Рафаэль дал в руки свой автопортрет, точно еще не определен.

Аполлон сидит *en face*, по сторонам его две музы; они также сидят, но в профиль. Эта группа создает прежде всего широкий треугольник — центр композиции. Остальные музы окружают их сзади. Цепь замыкается величественной

всех таким его изобразил Синьорелли (Оривето). См.: *Vollmann. Ikonografia Dantesca*, с. 72.

фигурой, стоящей спиной; ей соответствует с другой стороны фигура Гомера. Эти два образа служат как бы угловыми столбами парнасского общества. Широко построенная группа гармонично замыкается мальчиком, грифелем записывающим у ног Гомера его слова. С другой стороны композиция неожиданно изменяет направление, развиваясь в глубину: ближайшая к стоящей спиной женщине фигура, видная только в три четверти, уходит в глубь картины по ту сторону холма.

Впечатление этого движения усиливается тонкими стволами лавровых деревьев на заднем плане. Проследив вообще расположение деревьев в картине, мы увидим, каким важным фактором они являются в композиции. Они вносят диагональное направление и смягчают жесткость симметрического построения. Без срединных стволов Аполлон затерялся бы между музами.

В передних группах контраст достигался уже тем, что левая группа с деревом в центре была совершенно изолированной, тогда как правая приходила в соприкосновение с верхними фигурами. Характер направления здесь тот же, что и в «Афинской школе».

В «Парнасе» красота пространства выявлена менее искусно, чем в других картинах. На горе как-то узко и тесно, немногие из фигур убедительны; большинство же из них ничтожно. Наименее удачны бессодержательные образы муз, ничего не выигравшие и от античных мотивов, которыми старался их скрасить художник; драпировка одной из сидящих заимствована у Ариадны, движение другой напоминает так называемую «Молящую о защите». Надоедливо повторяющийся мотив обнаженных плеч также объясняется античным влиянием. Хоть бы эти плечи были по крайней мере написаны реальнее! Несмотря на всю округлость их форм, с сожалением вспоминаешь об угловатых грациях Боттичелли.

Лишь одна из фигур верна природе — это муза, стоящая спиной, с затылком истинной римлянки.

Лучше других удались наиболее скромные фигуры. Но до чего может дойти художник в погоне за интересным движением, мы видим на примере злополучной Сафо. Рафаэль совершенно утратил здесь руководящую нить и вступил в состязание с Микеланджело, в сущности не понимая его. Достаточно сравнить одну из сикстинских сивилл с этой несчастной поэтессой, и разница станет очевидной.

Другой смелый прием, сильный ракурс указывающей вперед руки, мы осуждать не хотим. Такие проблемы ставил себе в то время каждый художник. Микеланджело в Боготце, создающем солнце, по-своему разрешал ту же задачу.

Нельзя не упомянуть еще об одной особенности пространственного расчета в картине. Сафо и противоположная ей фигура пересекают раму окна; впечатление от этого получается неприятное, ибо кажется, что фигура не на плоскости, — прием, непонятный для Рафаэля. На самом деле его расчет был другой: при помощи перспективно нарисованной арки ворот, охватывающей картину, он предполагал отодвинуть окно назад и создать иллюзию, что оно находится далеко за картиной. Расчет был неверен, и позже Рафаэль к подобным опытам не прибегал; новые граверы усилили ошибку, отбросив внешнюю раму — единственное, что объясняло все построение¹.

¹ Гривайам внизу «Парнаса» я не могу считать написанными одновременно с остальной росписью стады. Попытке Викхова дать им новое объяснение я предпочитаю старую интерпретацию, видевшую здесь Августа, который препятствовал сожжению «Энеиды», и Александра, прячущего творение Гомера в сундук, так как жесты едва ли можно понять иначе. Изображено, наоборот, не сожжение книги, а недопущение этого акта, не вынимание писаний из саркофага, а вкладывание их туда. Думаю, что всякий беспристрастный наблюдатель согласится с этим.

«Юриспруденция»

Рафаэлю не пришлось изображать собрание юристов. Для четвертой стены предполагались две небольшие картины из истории права по обеим сторонам окна и над ними в щитовой арке — аллегорические фигуры Силы, Осторожности и Умеренности, необходимых в практике права. Образы названных добродетелей никого не восхитят своей выразительностью. Это безразличные женские фигуры, из которых две крайние полны движения, средняя более спокойна. Ради живости мотивов движения они сидят в глубине. «Умеренность» высоко поднимает смиряющую узду необыкновенно сложным движением; своим общим характером она напоминает Сафо в «Парнасе». Поворот торса, протянутой в противоположную сторону руки, положение ног — все сходно. Тем не менее ее контуры лучше, величавее, менее угловаты. В этой фреске хорошо можно проследить развитие стиля. «Осторожность», производящая приятное впечатление своим спокойствием, отличается очень красивыми линиями, рисунок ее значительно яснее, если сравнивать с «Парнасом», и свидетельствует об успехах Рафаэля в данном направлении; чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить опирающуюся руку фигуры названной добродетели с таким же мотивом у музы по левую сторону Аполлона, у которой сущность движения не выяснена.

Следующей ступенью развития являются сивиллы в Санта Мария дела Паче: мы наблюдаем в них огромный рост богатства движения и такой же прогресс в выяснении мотивов. Особенно достойна внимания третья сивилла. Как превосходно разработана здесь структура головы, шен, локтевых связок! Сивиллы расположены на фоне темного ковра,

добродетели юриспруденции — на светло-голубом небе; это также значимый показатель изменения стиля.

Две сцены из истории права, передача книги светских и церковных законов, интересны прежде всего как формулировка церемониального акта в духе начала XVI века; далее, в том месте, где примыкает «Диспута», мы видим, как поразительно в конце работы в станце дела Сеньятура растет и ширится стиль Рафаэля, как далеко ушел он вперед и в размере фигур по сравнению с начальным масштабом.

Жаль, что уничтожена старая деревянная облицовка стен. Станца производила бы более спокойное впечатление, чем теперь, с нарисованными белыми фигурами, стоящими внизу. Всегда есть известный риск в расположении фигур над фигурами. Тот же мотив повторяется в следующих станцах; но там с ними легче примириться — в смысле однородности, — потому что благодаря скульптурности трактовки эти кариатиды составляют резкий контраст с живописным письмом фресок; можно сказать, что, отодвигая картины вглубь на плоскости, кариатиды способствуют восприятию их как картин, но такого соотношения в первой станце с ее слабо развитым живописным стилем еще не существует.

4. СТАНЦА ИЛИОДОРА

После картин с отвлеченными сюжетами Станцы дела Сеньятура мы вступаем во вторую комнату, посвященную росписям исторического содержания и, даже больше того, росписям нового большого живописного стиля. Фигуры здесь крупнее по размерам и сильнее своей пластикой. Кажется, точно в стене пробито отверстие и они выступают из его темной глубины; трактовка светотени на охватывающих их рамках арок вызывает иллюзию пластичности. По сравнению с этим «Диспута» кажется совершенно плоским и свет-

лым ковром. Содержание картин теперь менее сложно, но впечатление сильнее. Нет больше искусственных, тонко объединенных групп, а лишь мощные массы, с помощью ярких контрастов приподнимающие друг друга. Ничего не остается от их полуправдивого изящества и от позирующих философов и поэтов; взамен этого — много страсти и выразительного движения. В декоративном отношении стенописи первой комнаты могут считаться более художественными, в комнате же Илиодора Рафаэль создал непреходящие образцы монументального рассказа.

«Наказание Илиодора»

Во второй книге Маккавеев рассказывается, как сирийский полководец Илиодор отправился в Иерусалим для того, чтобы по поручению царя забрать из храма деньги вдов и сирот. С плачем бегали по улице женщины и дети, страшась за свое имущество. Бледный от страха, молился первосвященник у алтаря. Ни мольбы, ни просьбы не могли отклонить Илиодора от его намерения; он врывается в сокровищницу, опустошает сундуки, но вдруг появляется небесный всадник в золотом вооружении, опрокидывает на землю разбойника, и конь топчет его копытами, в то время как двое юношей секут его розгами...

Таков текст.

Его последовательные моменты Рафаэль соединил в картине, но не по образцу старых мастеров, спокойно располагавших сцены одна над другой или рядом, а с соблюдением единства времени и места. Он изображает сцену не в сокровищнице, а выбирает момент, когда Илиодор с награбленными богатствами готов покинуть храм; женщин и детей, согласно тексту с плачем бегавших по улицам, он вводит в храм и делает свидетелями божественного вмешательства;

естественно, что и первосвященник, умоляющий Бога о помощи, получает подобающее место в картине.

Современников особенно поражал способ расположения сцен у Рафаэля. Главное действие обыкновенно сосредоточивалось посередине картины: здесь же, в центре, было большое пустое пространство, а основная сцена сдвинута совсем к краю. Нам трудно правильно оценить впечатление от подобной композиции, ибо с тех пор мы приучили себя к совершенно другим отступлениям от формы. Людям же того времени действительно казалось, что перед их глазами происходит вся сцена с внезапностью ее чуда.

Сцена наказания развивается здесь по новым драматическим законам. С точностью можно сказать, как изобразило бы подобное происшествие кватроченто: Илиодор лежал бы в крови под лошадиными копытами, а с двух сторон были бы расположены нападающие на него бичующие юноши. Рафаэль создает момент ожидания. Преступник только что опрокинут, всадник поднимает лошадь на дыбы, чтобы поразить его копытами, и тогда только вбегают в храм юноши с розгами. Так же скомпоновал позже Джулио Романо свое прекрасное «Избиение камнями Стефана» (в Генуе): камни занесены, но святой еще не ранен¹. Здесь движение юношей имеет еще особенную ценность, ибо стремительностью своего бега они усиливают движение лошади, благодаря чему невольно создается представление молниеносности всего явления. Изумительно передана быстрота бега едва прикасающихся к земле ног юношей. Лошадь не так хороша. Животные вообще не удавались Рафаэлю.

Кватроченто пораженного карой Илиодора характеризовало бы как простого преступника и по-детски беспощадно не оставило бы у него ни одной человеческой черты. Эс-

¹ Та же мысль выражена им раньше в «Избиении Стефана» на коврах Сикстинской капеллы.

тетика шестнадцатого века иная. У Рафаэля Илиодор не лишен благородства. Его спутники в смятении, но сам он и в унижении сохраняет спокойствие и достоинство. Его лицо может служить образцом выражения энергии в духе чинквеченто. Голова болезненно приподнята, и это движение, выраженное художником немногими штрихами, превосходит все созданное в предыдущую эпоху; нов и значителен мотив всего тела¹.

Против группы всадника находятся женщины и дети, теснящиеся друг друга, с застывшими движениями, связанные общим контуром. Впечатление толпы создано простыми средствами. Сосчитайте фигуры, и вы удивитесь их малому числу, но все их движения развиты в чрезвычайно выразительных контрастах, в смелых красноречивых линиях: одни вопрошающе глядят, другие указывают, третьи испуганно отшатываются, хотят скрыться.

Над этой толпой на носилках спокойно царит папа Юлий II. Он смотрит в глубину. Его свита — все портретные фигуры — не принимает никакого участия в происходящем, и нам непонятно, как мог Рафаэль пожертвовать духовным единством рассказа. Вероятно, он уступил здесь личному вкусу папы, желавшему быть изображенным в картине в духе XV века. Художественные трактаты требовали, чтобы все изображаемые лица принимали участие в действии, но на самом деле от этих требований постоянно отступали. В данном случае Рафаэль благодаря прихоти папы получил возможность моменту сильного возбуждения выгодно противопоставить контраст покоя.

В глубине два мальчика взобрались на колонну. Зачем они нужны? Такой бросающийся в глаза мотив не есть слу-

1. Я не могу согласиться с высказываемым время от времени мнением, что мотив заимствован в данном случае с изображений античных речных божеств.

чайное добавление, которого могло бы и не быть. Эти мальчики необходимы в композиции как противовес упавшему Илиодору. Чашка весов, опустившаяся на одной стороне, приподнялась на другой. Низ картины получает значение только через это противоположение¹.

Взбирающиеся на колонну мальчики имеют еще и другое назначение: они привлекают взор в глубину картины, к ее середине, где мы наконец находим молящегося первосвященника. Он стоит на коленях у алтаря, не зная, что молитва его уже услышана. Таким образом, основная мысль, мольба в беспомощности, ставится в центр.

«Освобождение Петра»

На небольших плоскостях стены, оставшихся по сторонам занимающего ее окна, Рафаэль в трех картинах очень живо рассказал историю о том, как лежащего в темнице Петра пробуждает ночью ангел, как апостол в полусне еще выходит с ангелом из темницы и как встревожилась стража, заметив побег. Посередине над окном комната темницы, сквозь решетку передней стены которой можно заглянуть внутрь; направо и налево от первого плана вверх идут лестницы, создающие впечатление глубины пространства и нарушающие недопустимую близость двух находящихся непосредственно одно над другим углублений: комнаты темницы и оконной ниши. Петр спит, сидя на полу; руки его сложены, как в молитве, на коленях, голова слегка опущена. Ангел в светлом сиянии наклоняется к нему, одной рукой трогает его за плечо, другой указывает на выход. Два заснувших стража в тяжелом вооружении стоят по обеим сторонам

¹ Указание на подобный же мотив в донателловском рельефе «Чудо с ослом» не обидно для Рафаэля. Кто станет говорить здесь о заимствованиях!

у стены. Возможно ли более простое изображение сцены? А между тем один Рафаэль способен был так передать ее. Никогда и впоследствии эта история не рассказывалась с большей правдивостью и выразительностью.

Доменикино написал «Освобождение Петра». Оно очень известно, ибо находится в церкви Пьетро ин Винколи, где хранятся святые цепи апостола. Там также ангел склоняется к Петру, берет его за плечо, и старец просыпается, в испуге отшатываясь перед явлением. Почему Рафаэль изобразил его спящим? Потому, что таким путем он мог выразить набожную покорность узника; испуг же есть аффект, одинаково присущий и добрым, и злым. Доменикино ищет ракурсов и создает впечатление беспокойства. Рафаэль изображает Петра вытянутым в профиль, и впечатление получается мирное, тихое. У Доменикино мы также видим в темнице двух стражей: один лежит на полу, другой прислонился к стене; своими кричащими движениями и вполне законченными лицами они привлекают внимание наравне с главными фигурами. Как тонко проведена грань у Рафаэля! Его стражи совершенно сливаются со стеной, они сами — точно живая стена; их лица скрыты от нас, ибо они не представляют интереса в силу своей вульгарности. Понятно также, что детальная роспись самих стен не увлекла Рафаэля.

В изведении Петра из темницы центром рассказа у прежних мастеров всегда являлась беседа апостола с ангелом. Рафаэль помнил слова Писания: «он выходил точно в полусне». Ангел ведет Петра за руку, но тот не видит ангела, не видит и дороги: смотря перед собою широко открытыми глазами в пустоту, он действительно идет точно в забытие. Впечатление значительно усиливается еще тем, что фигура выступает из мрака, отчасти заслоненная лучистым сиянием ангела. Рафаэль является здесь живописцем, создавшим в сумеречном освещении темницы нечто совершенно новое.

Что же сказать об ангеле? Это незабвенный образ легко ступающего, открывающего путь вожаго.

Лестница кое-где занята спящими солдатами. О тревоге рассказывается также в Библии. Это случилось поутру. Рафаэль соблюдает здесь указанное время и для того, чтобы создать противовес явлению света справа; он оставляет на небе луну в последней ее четверти, в то время как на востоке уже брезжит рассвет. Он присоединяет еще к этому чисто живописный эффект: мерцающий свет факела, дающий красные отражения на камнях и на блестящем вооружении.

Быть может, «Освобождение Петра» больше, чем любая другая картина Рафаэля, способно заставить преклониться перед ним тех, кто еще не оценил его.

«Месса в Больсене»

«Месса в Больсене» — история о неверующем священнике, в руках которого перед алтарем обагрилась кровью остиа. Сюжет, подходящий, казалось бы, для очень эффектной картины: ошеломленный, испуганный священник, зрители, потрясенные чудом. Так и писали картину другие мастера, но Рафаэль избирает иной путь. Мы видим в профиль склоненного у алтаря священника, он не вскакивает, а неподвижно держит перед собой обагрявшуюся кровью облатку. Борьба происходит у него в душе; он не в аффекте, и психологически это глубже. Благодаря неподвижности главного лица Рафаэлю превосходно удастся создать постепенное нарастание в верующей толпе впечатления от совершившегося чуда. Стоящие ближе всех мальчишки-певчие перешептываются, отчего свечи колеблются; первый из них невольно склоняется в молитве, но на лестнице давка и толкотня, волна которых достигает высшего своего напряжения

в фигуре женщины на первом плане; она вскочила и своим взглядом, жестами, всем обликом являет воплощение веры. Так изображали веру старые мастера, есть также рельеф Чивитале, напоминающий эту фигуру (Флоренция, Национальный музей), — запрокинутая голова с неясным профилем. Цепь замыкают женщины с детьми, расположившиеся внизу на повороте лестницы, — тупая, не знающая еще о чуде толпа.

Папа и здесь желал быть изображенным со своей свитой. Рафаэль отвел ему целую половину картины; после некоторого колебания он поставил его даже на равной высоте с главной фигурой: мы видим их в профиль коленопреклоненными, стоящими друг против друга — молодого, полного удивления священника и старого папу, застывшего в обычной молитвенной позе, совершенно неподвижного, как принцип самой церкви. Значительно ниже группа кардиналов, тонкие портретные лица, но ни один из них не сравнится с их главой. На первом плане швейцарцы с папскими носилками, они также на коленях — ярко очерченные, лишённые духовного напряжения образы. Отражение чуда проявляется на их лицах в виде любопытства, вопроса: что же случилось?

Таким образом, насколько позволял характер стены, композиция построена на мотивах больших контрастов. Об изображении внутреннего вида церкви нельзя было и думать, ибо стена опять была прорезана окном, с которым приходилось считаться. Рафаэль построил террасу и по бокам ведущие вниз лестницы, алтарь же поставил наверху в центре; террасу он окружил полукруглой балюстрадой и только на заднем плане дал немного церковной архитектуры. Там как окно находится не посередине стены, то получилась неравномерность двух половин картины; Рафаэль вышел из затруднения, сделав выше левую, более узкую сторону. Этим

оправдывается присутствие мужчин позади священника над стеной, не нужных здесь для уяснения сущности сюжета¹.

Последняя картина в зале, «Встреча Льва I с Атиллой», является разочарованием. Ясно, что художник рассчитывал противопоставить возбужденной орде гуннского короля спокойное достоинство папы с его свитой; хотя пространственно он и отводил последней группе меньшее место, но расчет не удался. Нельзя сказать, чтобы впечатление разрушалось появлением небесных помощников папы, Петра и Павла, грозящих Атилле с высоты: контраст сам по себе плохо развит. Атиллу трудно найти. Впереди теснятся побочные фигуры, во всех линиях — диссонанс и неясности самого неприятного свойства. Вообще эту картину, и тоном своим отличающуюся от других, только условно можно приписать Рафаэлю. Для наших целей она значения не имеет².

Нельзя также причислить к школе Рафаэля и росписи третьей комнаты — «Пожар в Борго». В главной картине, давшей имя станце, есть отдельные прекрасные мотивы, но хорошее перемешано здесь со слабым, и все лишено замкнутости оригинальной композиции. В несущей воду женщине, в тушащих пожар, в группе беглецов охотно признаешь творческие мысли Рафаэля, и для выработки красоты частностей в последние годы его жизни они характерны.

¹ Рафаэль твердо рассчитывает, что зритель стоит как раз напротив середины картины; потому левая оконная рама перерезывает часть изображенного пространства.

² Я обращаю внимание на неясности рисунка, недопустимые для Рафаэля зрелой эпохи: а) лошадь Атиллы, задние ноги которой до копыт написаны бессвязно; б) указывающий человек между вороной и белой лошадьми, — видна только часть его второй ноги; в) из двух копытоносцев на переднем плане первый чрезвычайно испорчен.

Земля и ландшафт также не рафаэлевские. Видно, что здесь работала посторонняя рука, талантливая, но еще неопытная. Лучшие части картины — слева.

5. КАРТОНЫ ДЛЯ КОВРОВ

Из десяти картонов Рафаэля уцелело лишь семь, хранящихся в Саускенсингтонском музее; их называют парфенонскими скульптурами нового искусства; своей известностью и широким влиянием они превосходят ватиканские фрески. Пригодные для композиций с небольшим числом фигур, они служили образцами для многих гравюр на стали и дереве. Эти картоны были сокровищницей, из которой черпали формы для выражения движений человеческой души, и слава Рафаэля как рисовальщика основана главным образом на этих произведениях. Удивление, испуг, страдание, величие и достоинство воплощены здесь с таким совершенством, что иных форм для них Запад не мог и представить себе. Эти композиции поражают обилием выразительных лиц и красноречивых фигур. Отсюда и несколько кричащий, резкий характер некоторых из этих картин. По своему достоинству они не одинаковы, и ни один из картонов не нарисован самим Рафаэлем¹. Но некоторые из них так совершенны, что в них чувствуется непосредственная близость гения Рафаэля.

«Чудесный улов рыбы». Иисус выехал на озеро вместе с Петром и с братом его; после того, как рыбаки напрасно проработали всю ночь, сети по приказанию Спасителя были закинуты вновь, и улов был теперь так велик, что для перевозки его потребовалась другая лодка. Петра охватывает тогда сознание совершающегося чуда, *stupefactus est*, — говорит Вульгата; он падает к ногам Христа со словами: «Господи, уйди от меня, ибо я грешник». Спаситель мягко успокаивает взволнованного апостола и говорит ему: «не бойся».

¹ Ср.: *H. Dollmayer. Raffaels Werkstatt* («Jahrb. d. kunsthistorisch. Samml. d. allerhöchst. Kaiserhauses», 1895): «Все основное в картонах исполнено Пенни» (с. 253).

го в «Передаче ключей» все задания назад. В противоположность цельности водного зеркала передний план расчленен и подвижен. Мы видим часть берега, хотя сцена и происходит в открытом озере¹. На берегу стоит несколько величественных цапель, быть может слишком бросающихся в глаза, если знать картину только по черно-белой репродукции; в ковре же коричневые тона птиц гармонируют с цветом воды и не привлекают внимания рядом с играющими красками людских тел.

Вместе с «Тайной вечерей» Леонардо «Чудесный улов рыбы» Рафаэля принадлежит к числу произведений, которых нельзя себе представить в ином исполнении. Как от Рафаэля отстал уже Рубенс! Христос у него вскакивает, и благодаря одному этому мотиву сцена утрачивает благородство.

«Паси овец моя». Рафаэль трактует здесь тему, нарисованную уже однажды Перуджино для той же Сикстинской капеллы, для которой предназначался и ковер. У Перуджино темой служит только передача ключей (Мф. 16, 19); у Рафаэля в основу положены слова Спасителя: «Паси овец моя». Мотив один и тот же, и совершенно безразлично, держит ли уже Петр ключи в руке или нет². Для того чтобы смысл слов был ясен, необходимо было ввести стадо овец в картину; свое повеление Христос подтверждает энергичным движением обеих рук. У Рафаэля переходит в действие то, что у Перуджино является лишь прочувствованной позой. Момент выражен с серьезностью историка. Коленопреклоненный Петр с его проникновенным взглядом на Христа

¹ Требовал ли стиль Рафаэля изображения на первом плане земли? У Боттичелли («Рождение Венеры») вода также не доходит до края. Как противоположность можно привести «Галатею», но условия степнописи иные.

² Во всяком случае первоначальной мыслью Рафаэля было последнее.

весь захвачен жизнью момента. Каковы же остальные? Перуджино дает ряд красивых мотивов стоящих фигур с наклоненными головами. Что мог он сделать иного? Ведь ученики не принимают участия в происходящем; неприятно, что их так много, благодаря этому сцена делается однообразной. Рафаэль создает нечто новое и неожиданное. Тесной толпой стоят ученики, и Петр едва отделяется от них; но насколько разнообразно выражение этой толпы! Стоящие ближе к Христу и привлекаемые его лучезарным образом вливаются в него глазами и, подобно Петру, готовы пасть на колени; дальше момент удивления, раздумья, вопрошающие взгляды по сторонам и, наконец, определенно недоверчивая сдержанность. Подобная трактовка сюжета требовала большой силы психологической выразительности и была совершенно недоступна художникам старшего поколения¹.

У Перуджино Христос и Петр посередине картины, и все присутствующие симметрично расположены по обеим сторонам; у Рафаэля Христос стоит один перед толпой учеников. Он проходит мимо, не поворачиваясь, и они видят его только сбоку. В следующую минуту его уже с ними не будет. Только фигура Христа сияет ярким светом, все же апостолы в тени.

«*Исцеление хромого*». Перед этой картиной всегда возникает вопрос: к чему здесь большие витиеватые колонны? В воспоминании встают сквозные портики кватроченто, и становится непонятным, как мог дойти Рафаэль до этих тяжеловесных слоновьих форм. Легко проследить, откуда он заимствовал мотивы витых колонн: в церкви св. Петра есть их образец, по преданию привезенный из Иерусалим-

¹ Интерпретация могла быть и иной: ученики сомневаются, стоит ли перед ними восставший Христос или же его призрак. При таком толковании фигуры учеников выиграли бы. Но это толкование расходится с церковным.

ского храма, — красивый портик этого храма и был местом исцеления хромого. Но в картине Рафаэля поражают не столько отдельные формы, сколько связь людей с архитектурой. Колонны служат здесь не кулисами или задним планом, среди них толпятся люди, людская масса, причем это впечатление достигается сравнительно малыми средствами, ибо сами колонны заполняют все пространство.

Далее легко заметить, что колонны превосходно служили как разделяющие и обрамляющие мотивы; в силу современных требований присутствующие располагались не в ряд, как то делали кватрочентисты; надо было создать настоящую толпу людей, и в ней главные фигуры могли легко затеряться. Рафаэль избежал этого, и зритель замечает преимущества подобного расположения гораздо раньше, чем отдает себе отчет в том, какими средствами это достигается.

Сцена исцеления являет собой прекрасный образец мужественного зрелого искусства, с которым Рафаэль умеет передать теперь такого рода сюжет. Исцеляющий не становится в позу; это не заклинатель, произносящий волшебные формулы, а добросовестный врач, просто берущий увечного за руку и благословляющий его правой рукой. Исцеление совершается с весьма малой затратой движения. Апостол стоит во весь рост и только слегка сгибает могучую спину. Ранние мастера заставляют его наклоняться к больному, а между тем чудо поднятия при таком положении реальнее. Апостол пристально смотрит на калеку, который не отрывает от него жадных, полных ожидания взоров. Они стоят друг к другу в профиль, и чувствуется напряжение, охватывающее обе фигуры, — получается сцена, исключительная по своей психологической глубине.

Петра сопровождает Иоанн, он стоит рядом, слегка склонив голову, с дружески ободряющим жестом. Контрастом к калеке является его товарищ, с безмолвной насмешкой смот-

рящий на происходящее. Толпа сомневающих или любопытных полна разнообразного выражения; есть также и нейтральный фон в виде совершенно безразличных фигур прохожих. В качестве другого рода контраста к этой картине человеческого страдания Рафаэль вводит двух нагих идеально сложенных детей, сверкающих блеском своих тел.

«Смерть Анания». Тема для картины неблагоприятная, ибо трудно изобразить смерть как результат нарушения запрета. Можно нарисовать падение, испуг окружающих, но как изобразить моральное содержание сцены, как сказать, что здесь умирает несправедливый?

Рафаэль сделал все, чтобы хоть внешним образом выразить этот основной мотив. Композиция картины разработана строго. На возвышении посередине стоят все апостолы, выделяясь на темном фоне стены замкнутой внушительной массой. Слева приносят дары, направо их раздают; все это просто и понятно. Драматический случай помещен на первом плане. Анания, точно в судорогах, лежит на полу. Ближайшие к нему фигуры испуганно отшатываются, причем круг расположен так, что падающий на спину Анания как бы разрывает композицию, и это видно издали. Теперь понятна строгость всего построения; она была необходима для того, чтобы со всей силой выдвинуть асимметрию середины. Как молния, пронеслось по рядам слово о наказании и поразило жертву, и потому невозможно не остановить внимания на верхней группе апостолов — носителей самой судьбы. Взгляд направляется непосредственно в середину, где стоит Петр, красноречиво протянув руку в сторону упавшего. Движение его не резко, он не извергает громов, он хочет только сказать: «Тебя покарал Бог». Из апостолов никто не потрясен случившимся, они все спокойны; только народ, не понимающий связи событий, сильно волнуется. Рафаэль вводит немного фигур, но это все классические ти-

пы сильного, смешанного с удивлением испуга, которые будут повторены искусством следующего столетия бесчисленное число раз. Они сделались академической схемой выражения такого рода аффекта. Северные мастера натворили много несообразностей, стремясь перенести итальянский язык жестов на родную почву, да и сами итальянцы утрачивали временами его естественность и впадали в искусственность построений. Нам, северянам, трудно судить о том, где предел. Надо добавить лишь следующее: здесь можно видеть с особенной ясностью, что характерные головы уступили место выразительным. Интерес к передаче страстных душевных порывов сделался так силен, что ради него жертвовали индивидуальностями.

«Ослепление Елима». Маг Елима поражен мгновенной слепотой в момент, когда выступает перед кипрским проконсулом против апостола Павла. История о том, как христианский святой побеждает противника перед лицом языческого властелина, не нова, и схема композиции Рафаэля та же, что и у Джотто в церкви Санта Кроче, в сцене, где изображен св. Франциск перед султаном с магометанскими священниками. В центре проконсул, справа и слева — одна против другой, как и у Джотто, — группы противников, только у Рафаэля моменты сконцентрированы энергичнее. Елима, дойдя почти до середины, внезапно откидывается назад, вытягивая руки и высоко приподнимая голову, ибо в глазах у него потемнело; образ ослепленного недостижим по силе. Павел совершенно спокоен, он стоит совсем у края, спиной к зрителю, фигура его повернута в три четверти, лицо же — в профиль — неясно, оно в тени, тогда как Елима ярко освещен. Рука апостола выразительным жестом указывает на мага. В этом жесте нет страстности, но простота горизонтальной линии, пересекаемой могучей вертикалью спокойно выпрямившейся фигуры, производит сильное впе-

чатление. Павел подобен скале, о которую разбивается зло. Наряду с фигурами апостола и жреца другие фигуры не могли возбудить интереса даже в том случае, если бы были исполнены менее индифферентно. Проконсул Сергий, являющийся только зрителем данной сцены, широко раскрывает руки характерным для искусства чинквеченто жестом. Так он был, вероятно, задуман в первоначальном эскизе; остальные же лица — более или менее лишние, рассеивающие внимание дополнительные фигуры; вместе с неотчетливой архитектурой и мелочными живописными эффектами они придают картине что-то беспокойное. Сам Рафаэль, очевидно, не наблюдал за ее окончанием.

То же впечатление беспокойства, но в еще более сильной степени, производит и *«Жертвоприношение в Листре»*. Эта прославленная картина абсолютно непонятна. Никто не сможет угадать, что здесь был исцелен человек, что народ хочет принести жертву исцелителю, как Богу, и что сам исцелитель, апостол Павел, из-за этого в горе разрывает свои одежды. Главное внимание сосредоточено здесь на воспроизведении сцены античного жертвоприношения; она заимствована от рельефа античного саркофага, и археологический интерес преобладает над всем остальным. Широкое использование античного образца исключает мысль об участии Рафаэля; кроме того, всякое изменение, внесенное в заимствование, было ухудшением. Композиция плохо построена пространственно и не ясна в направлениях.

«Проповедь Павла в Афинах». Эта картина Рафаэля богата значительными и оригинальными мыслями. Проповедник стоит с равномерно поднятыми руками, не позируя; складки его слегка развевающегося плаща спокойны, он грандиозен в своей серьезности. Он виден сбоку, почти сзади; он проповедует в глубину, стоя высоко на ступенях и подойдя к самому их краю, что придает ему нечто стреми-

тельное при всем спокойствии образа. Лицо его в тени. Вся выразительность сосредоточена в больших плавных линиях фигуры, господствующей в картине. По сравнению с этим оратором все проповедующие святые XV века — лишь слабо звучащие колокольчики.

В соответствии с отвлеченным расчетом слушающие внизу люди изображены в значительно меньшем масштабе. Отразить впечатление речи на множестве лиц — такова, конечно, была задача, поставленная здесь себе Рафаэлем. Отдельные фигуры достойны Рафаэля, относительно же остальных нельзя отделаться от впечатления, что и здесь примешаны чуждые Рафаэлю мысли (прежде всего в грубых лицах спереди).

Архитектура несколько навойлива; задний план за Павлом хорош, но круглый храмик (по Браманте) следовало бы заменить чем-нибудь иным. Христианскому проповеднику по диагонали соответствует статуя Марса — отличный мотив для усиления направления.

Композиции, имеющиеся в коврах, а не в картонах, мы опускаем. Однако следует сделать еще одно принципиальное замечание об отношении рисунков к тканым коврам. При тканье картина получается, как известно, «наоборот», и, казалось бы, при изготовлении рисунков с этим должны были бы считаться. Странным образом картины в данном отношении не одинаковы. «Улов рыбы», «Паси овцы моя», «Исцеление хромого» и «Смерть Анании» начерчены так, что их действительный вид получается только в ковре; «Жертвоприношение в Листре» и «Ослепление Елимы» при переводе на ковры теряют («Проповедь в Афинах» не изменяется)¹. Дело не в том, что левая рука становится правой и что, например, благословение левой рукой производило бы

¹ Но, по-видимому, и она требует переворачивания, ибо только тогда правильно видны фигура Марса, щит и копье.

неприятное впечатление, — рафаэлевские композиции этого стиля нельзя произвольно переворачивать на другую сторону, не разрушив части их красоты. Рафаэль, в силу прирожденной склонности, ведет развитие сюжета слева направо. Даже в спокойных композициях, таких как «Диспута», главная волна распространяется в упомянутом направлении. В картинах же с сильно выраженным движением тот же принцип применяется исключительно. Илландора необходимо оттеснить в правый угол картины, ибо движение выигрывает тогда в убедительности. В «Чудесном улове рыбы» дуга от рыбаков к Христу также естественно развивается Рафаэлем слева направо; там же, где он пытается выразить внезапное падение Анании навзничь, он заставляет его упасть вразрез с этим направлением.

Наши снимки, сделанные по гравюрам Дориньи, правильны, ибо гравер, работавший без зеркала, получал оттиски картин в обратном виде, как при тканье.

6. РИМСКИЕ ПОРТРЕТЫ

Переходя от исторической картины к портрету, можно сказать, что и портрет также должен был приобрести характер исторической картины.

Портреты кватрочентистов наивно близки к моделям. Художники, изображая лицо, не требовали от него определенного выражения, и равнодушно, с поразительной самоуверенностью смотрят на нас эти портреты. Все внимание сосредоточивалось на сходстве, а не на определенном настроении. Исключения бывали, но в общем довольствовались закреплением устойчивых форм модели, причем условность позы не считалась нарушением впечатления живости образа.

Новое искусство требовало от портрета ясно указанного положения и определенного психологического момента. Те-

перь не довольствуются простой передачей форм головы: движения и жесты также должны быть выразительны. Описательный стиль переходит в драматический.

Лица приобретают теперь новую энергию выражения. Скоро замечаешь, что в распоряжении искусства есть более богатые средства характеристики: оно владеет знанием светотени, рисунком, распределением масс в пространстве. Для достижения определенного выражения прилагаются всесторонние усилия. С той же целью — ярко выделить индивидуальность — одни формы особенно выдвигаются, другие оставляются в тени, тогда как кватроченто разрабатывало все части приблизительно равномерно.

Флорентийским портретам Рафаэля такой стиль еще не присущ; лишь в Риме становится Рафаэль живописцем людей. Юный художник скользил по явлениям, как мотылек, и у него совершенно не было еще умения точно схватывать и извлекать из форм индивидуальность содержания. Его «Маддалена Дони» — портрет поверхностный, и, по-моему, невозможно приписать тому же живописцу превосходный женский портрет Трибуны (так называемую «Сестру Дони»): очевидно, глаз Рафаэля не обладал еще в то время утонченностью восприятия видимого¹. Его развитие представляет замечательное явление: с широтой его стиля растет и его талант индивидуализации.

Первым большим его произведением надо назвать портрет Юлия II (Уффици)². Этот портрет справедливо заслуживает названия исторического. Папа сидит с плотно сжа-

¹ После исследования Давидсона («Repertorium», 1900, XXIII, 211) следует отказаться от имени Маддалены Дони, если приписывать этот портрет Рафаэлю. Женский портрет Трибуны я считаю произведением Перуджино. Большое сходство с головой «time-te Deum» в Уффици («Francesco dell'Orege») делает это для меня неопровержимым.

² Экземпляр в Питти возник позже. Оригинал ли это?

тым ртом, слегка наклонив голову, погруженный в раздумье; это не модель, позирующая для портрета, это сама история, папа в его типическом облике. Глаза его не смотрят более на зрителя. Их орбиты затенены, и благодаря этому сильнее выступают массивный крутой лоб и крупный нос, наиболее характерные для лица черты, равномерно-ярко освещенные. Таковы приемы, с помощью которых новый стиль выделяет основное; позднее они станут еще более резкими. Интересно было бы видеть именно эту голову в трактовке Себастьяно дель Пюмбо.

Другого рода проблему представлял собою портрет Льва X (Питти). У папы было толстое, заплывшее жиром лицо. Необходимо было попробовать игрой светотени ослабить впечатление некрасивых желтоватых поверхностей щек и выдвинуть в этой голове духовное, тонкость ноздрей и остроумие чувственного, красноречивого рта. Удивительно, сколько силы сумел художник придать слабым близоруким глазам, не изменив при этом их характера. Папа изображен в тот момент, когда, занятый рассматриванием миниатюр одного кодекса, он внезапно поднимает свой взор. В этом взгляде есть нечто, что сильнее характеризует властелина, чем если бы он был изображен в тиаре на троне. Его руки еще более индивидуальны, чем руки папы Юлия. Стоящие рядом с ним фигуры также художественны, но они служат лишь фоном и во всех отношениях подчинены главной фигуре¹. Все три головы намеренно изображены художником без наклона, и надо признать, что трижды повторенная вертикаль придает картине известного рода торжественный покой. В то время как в портрете Юлия II задний план одно-тонно-зеленый, здесь дана стена со столбами в ракурсе, имеющая двойное значение: усилить иллюзию пластичности,

¹ Они стоят в глубине картины. Художественная ли это вольность, или папа сидит на возвышении?

создать светлый и темный фоны для главных тонов. Происходит важное изменение в красках: они становятся нейтральными; прежний пестрый фон исчезает, живость красок сохраняется лишь на переднем плане. Как великолепен здесь, например, папский пурпур на зеленовато-сером фоне задней стены.

Другого рода момент воплощает Рафаэль в образе ученого *Ингирами* с его косящими глазами (оригинал первоначально находился в Вольтерре, теперь он в Бостоне; в галерее Питти — старая копия). Художник не хотел скрыть или замаскировать неприятное впечатление от этого недостатка, но он ослабил его серьезностью духовного выражения. Равнодушный взгляд был бы здесь невыносим, но духовная напряженность этой поднятой вверх головы ученого скоро заставляет забыть о его природном недостатке.

«*Ингирами*» принадлежит к числу наиболее ранних римских портретов. Я полагаю, что позднее Рафаэль не стал бы подчеркивать с такой силой преходящий момент, он выбрал бы для портрета, предназначенного для долгого и неоднократного рассматривания, более спокойный мотив. Законченное искусство умеет и неподвижность оживить волшебством жизни. Таков граф *Кастильоне* (Лувр); движение его очень просто, но небольшой наклон головы и сложенные одна на другую руки придают ему бездну жизни и характерности. Кастильоне смотрит одухотворенным взглядом спокойно, без лишнего чувства. Рафаэль должен был написать здесь прирожденного аристократа-придворного, воплощение того совершенного кавалера, который был описан самим Кастильоне в книжке «*Cortigiano*». Скрамность (*modestia*) — основная черта его характера. В нем нет позы, и истинный аристократизм сказывается в беспритязательности и сдержанности всего его спокойного облика. Художественность картины заключается в повороте фигуры по схе-

ме «Моны Лизы» и в великолепных крупных мотивах костюма. И как грандиозно здесь развитие силуэта! Если мы сравним «Кастильоне» с более старой картиной, например, с мужским портретом Перуджино (Уффици), то увидим, что отношение фигуры к пространству совершенно новое; мы почувствуем значение пространственной шири больших, спокойных, мощных плоскостей заднего плана. Руки перестают фигурировать. В поясном портрете их выразительностью точно боятся ослабить впечатление головы; там, где руки должны играть более значительную роль, предпочитают коленный портрет. Фон Кастильоне — нейтральный серый цвет с тенями. Одежда также серая с черным, теплые тона сохранены только на лице и руках. Белый цвет (рубашка) любили в этом сочетании и колористы, как Андреа дель Сарто и Тициан.

Красота рисунка достигла, быть может, наибольшего своего совершенства в портрете *кардинала* в Мадриде. В каких простых линиях вырисовывается здесь перед нами весь образ, величественный и спокойный, как архитектура! Это тип знатного итальянского прелата, и мы легко представляем его себе гордо и бесшумно идущим по высоким сводчатым коридорам¹.

Портреты двух венецианских писателей, *Навачеро* и *Беллини* (галерея Дориа), нельзя считать с уверенностью оригиналами Рафаэля; тем не менее это превосходнейшие об-

¹ Ради снимка приведем здесь еще подробный отзыв одного современного живописца. Израэльс («Испания», Берлин, 1900) говорит об этом «новом образцовом произведении»: «Ни красота красок, ни художественная законченность — только мысль, душа, характер этого человека поражают, пленяют, увлекают нас. Здесь экономия света и красок; это торжество благородства формы. Он высок ростом, лицо говорит о воздержании и покое. Глаза глубоки и пронзительны, а тусклая бледность худых щек характерна для монаха и служителя церкви. Тонко изогнутый нос свидетельствует о благородном итальянском происхождении, мягко же сомкнутые губы — о кротости и

разцы нового стиля с сильно обрисованными индивидуальностями. Фигура Навачеро представляет энергичную вертикаль с резко повернутой к плечу головой, с массивной ярко освещенной шеей и с подчеркнутой во всем его костлявом теле силой; все вместе создает впечатление активности, в противоположность Беаццано, натуре женственной, склонной к наслаждениям, характеризованной мягким наклоном головы и нежным освещением.

Рафаэлю приписывали также раньше и «Скрипача» (прежде в палаццо Шарра, теперь у Ротшильда в Париже); в настоящее время его творцом признан Себастьяно. Чрезвычайно привлекательна у скрипача голова с вопрошающим взглядом и сжатым ртом, как бы говорящим о загадке жизни. Этот портрет художника в стиле чинквеченто интересен уже по сравнению с юношеским автопортретом самого Рафаэля. Вопрос здесь не только в различии моделей, а в разнице художественной концепции, в новой сдержанности выражения и чрезвычайной силе и верности производимого впечатления. Дать голове своеобразный боковой поворот пытался уже Рафаэль, но Себастьяно пошел еще дальше в данном отношении. У него мы также видим легкий наклон, но почти незаметный. Распределение света очень простое, одна сторона совсем в тени, формы подчеркнуты энергично. Необыкновенен контраст поворота головы со взглядом через плечо, причем рука на переднем плане настолько приподнята, что образует резко противоположную линию к вертикали головы.

рассудительности. В этом одном портрете больше поэзия, чем во многих сияющих там (Прадо) картинах ангелов и святых». Название портрета еще точно не установлено. Предложение Мюнца («Archivio storico dell'arte», 1890) для меня не убедительно. Решительно не прав «Чичероне», утверждающий (на основании мнения Пассавана), что кардинал Бибиена в галерее Питти — это «постыдная копия» мадридского портрета. Обе картины не имеют никакого отношения друг к другу.

Рафаэль мало рисовал женские портреты, и прежде всего он не удовлетворил любопытства потомства, не показав, какова была Форнарина. Многие портреты Себастьяно считались прежде принадлежащими Рафаэлю, изображение любой красивой женщины приписывали кисти последнего, желая в ней видеть его возлюбленную. Так было с «Молодой венецианкой» в Трибуне и так называемой «Доротеей» из Бленгейма (Берлин); в последнее время критики сделали по крайней мере осторожнее в том смысле, что «Донну Велату» (Питти), бесспорный оригинал Рафаэля, они не только считают моделью «Сикстинской мадонны», но видят в ней и идеализированный портрет Форнарины. Первое очевидно, за второе говорит старая традиция.

«Форнарина» Трибуны (1512) — несколько равнодушная венецианская красавица; во всяком случае, ее далеко превосходит берлинская «Доротей», написанная позднее и отличающаяся благородным свободным стилем XVI века, его плавным ритмом и широтой движений. Невольно приходит на память красавица Андреа дель Сарто в «Рождении Марии» (1514). В противоположность к созданному Себастьяно чувственному образу, Рафаэль в своей «Донне Велате» воплощает строгий тип женственности. Ее осанка величественна. Богатство одежды смягчается спадающим пышными складками покрывающим ее простым головным платком; во взгляде ее нет ничего заносчивого, он спокоен и ясен. Теплыми тонами играет ее тело на нейтральном фоне картины, победоносно сверкая даже рядом с белым атласом. Если сравнить с «Донной Велатой» более ранний женский портрет Магдалины Дони, мы ясно поймем широту концепции форм нового стиля, мастерское соединение средств впечатления. Весь этот портрет проникнут человеческим достоинством, представление о котором было чуждо юному Рафаэлю.

Композиция «Донны Велаты» так поразительно сходна с «Доротеей», что невольно думается, не возникла ли последняя как конкурентная работа. К этим двум портретам хотелось бы присоединить третий — «Красавицу» из прежней коллекции Шарра (теперь Ротшильда, Париж), несомненно написанную молодым Тицианом, вероятно, в то же время¹. Было бы чрезвычайно любопытно поставить рядом эти три совершенно различных типа вновь народившейся красоты чинквеченто.

Но поспешим от этого прообраза «Сикстинской Мадонны» к ней самой. Путь ведет через несколько подготовительных ступеней, и среди римских алтарных образов право быть названной первой принадлежит «Св. Цецилии».

7. РИМСКИЕ АЛТАРНЫЕ ОБРАЗЫ

«Св. Цецилия» (Болонья, Пинакотекка). Св. Цецилия изображена с четырьмя другими святыми, Павлом, Магдалиной, одним епископом (Августинном) и евангелистом Иоанном, и она изображена как равная среди них, как сестра, а не как предпочтенная. Все они стоят. Она уронила свой орган и прислушивается к несущемуся с небес пению ангелов. В этой прочувствованной фигуре есть несомненные отзвуки умбрийских мотивов. И все же, по сравнению с Перуджино, нас удивляет сдержанность Рафаэля. Отставленная нога Цецилии, ее приподнятая голова иначе, проще выражены, чем то сделал бы Перуджино. Здесь не дышащее страстной тоской лицо с открытыми устами, не *Sentimento*, которым увлечен был Рафаэль даже еще в лондонской Екатерине:

¹ Теперь ее приписывают Пальме; но сходство ее с так называемой «Возлюбленной» Тициана в *Salon Carré* в Лувре очевидно, и потому следовало бы возвратить ей прежние имя.

зрелый художник расчетливее, но, благодаря контрастам, выразительнее. Рафаэль считается с продолжительностью производимого картиной впечатления. Подчеркнутая мечтательность каждого образа надоедает. Свежесть картине «Св. Цецилия» придает сдержанность выражения, допускающая дальнейшее нарастание чувства, и контраст, создаваемый фигурами, настроение которых отлично от настроения св. Цецилии. Так надо понимать Павла и Магдалину. Павел мужественный, сосредоточенный, с опущенным вниз взором, и Магдалина — безразличная, нейтральная фигура. Два других лица отношения к центральному образу не имеют. Они ведут тихую беседу между собою.

Плохую услугу оказывают художнику современные граверы, отдельно изображающие главную фигуру. Основной тон настроения, как и линия наклона ее головы, требуют дополнения. Поднятому вверх лицу Цецилии необходимо соответствует наклон головы вниз у Павла; безучастная же Магдалина образует строгую вертикаль, рядом с которой эти отклонения выступают с полной отчетливостью.

Дальнейшего развития контрастов композиции в позах фигур мы рассматривать не будем. Рафаэль еще скромнее. В более позднюю эпоху он никогда не сгруппировал бы пяти стоящих фигур, не обогатив их более сильными контрастами движения.

Интересным вариантом этой композиции является гравюра Маркантонио. Если признать ее автором Рафаэля — а иначе и быть не может — то это, вероятно, более ранний набросок, ибо художественный расчет здесь слаб. Не хватает именно того, что придает интерес самой картине. Взгляд Магдалины также направлен здесь вверх, и потому она ослабляет значение главной фигуры, а два стоящих сзади святых слишком выдвигаются вперед. В окончательной редакции картина приобрела характерное для прогресса художни-

ка отличие: подчинение главной фигуре вместо соподчинения и такой выбор мотивов, при котором каждый из них фигурировал бы только однажды и составлял неотъемлемую часть композиции.

«Мадонна ди Фолиньо» (Рим, Ватикан) была, вероятно, нарисована около 1512 года, приблизительно в одно время со «Св. Цецилией». Тема Мадонны в славе старая, хотя мотив ее до известной степени и нов, ибо кватроченто редко трактовало его. Вольнодумный век охотнее видел Мадонну не высоко в небесах, а на солидно стоящем троне; настроение же XVI и XVII веков избегало соприкосновения земного с небесным и потому для алтарного образа предпочитало эту идеальную схему. Возьмем для сравнения картину конца кватроченто: «Мадонну в славе» Гирландайо в Мюнхене, украшавшую некогда главный алтарь в церкви Санта Мария Новелла. Здесь четыре святых, стоящих внизу на земле, причем и у Гирландайо уже чувствовалась потребность дифференцировать движение: двое святых, как и у Рафаэля, опустились на колени. Но Рафаэль настолько превосходит своего предшественника разносторонностью и глубиной телесно-духовных контрастов, что дальнейшего сравнения быть не может. Кроме того, Рафаэль обогатил картину еще одной особенностью: связью контрастов. Фигуры объединяются и духовностью действия; в старом же алтарном образе мирились с безучастно стоящими вокруг святыми. Один из коленопреклоненных — заказчик образа; он необыкновенно некрасив, но это сглаживается грандиозной серьезностью трактовки. Он молится. Его патрон, святой Иероним, положив руку на его голову, поручает его Богу. Ритуальному характеру этой молитвы превосходно противопоставляется пламенно устремленный к Мадонне взор стоящего напротив Франциска, движением указывающей в сторону руки включающего в свою молитву всю верующую об-

щину и являющего собой образец молитвы святых. Направление его взора не прерывается, оно с силой ведется дальше стоящим за ним и указывающим вверх Иоанном.

Диск Мадонны трактуется живописно, хотя и не вполне еще по-новому; прежний жесткий круг образует теперь часть заднего плана, но вокруг него уже волнуются облака и реют сопровождающие Мадонну putto; кватроченто оставляло для их ног клочок облачка или подножие из облаков; в чинквеченто они могут резвиться в воздухе, как рыбы в воде.

Особенно красив и богат мотив позы Мадонны. Но раньше было уже указано, что не Рафаэль создал его, он заимствовал его у Леонардо: дифференцировка ног, поворот верхней части корпуса и наклон головы взяты из «Поклонения волхвов» Леонардо. Изящен поворот малютки Христа; в особенности же мило то, что Христос смотрит не на молящегося заказчика образа, как мать, а на мальчика, стоящего внизу между святыми и, со своей стороны, глядящего наверх.

К чему в картине этот нагой мальчик с его дощечкой? Могут сказать, что мотив детской невинности во всяком случае желателен рядом с серьезными, тяжелыми мужскими фигурами. Но мальчик необходим также как формально связующий член. В картине здесь есть пробел. Гирландайо этим не смущается. Стил чинквеченто требует заполнения пространства между массами, и здесь обязательно нужна была горизонталь. Рафаэль, идя навстречу этому требованию, рисует ангела с незаполненной дощечкой в руках. Таков идеализм большого искусства.

Рафаэль массивнее Гирландайо, и впечатление от него длительнее. Его Мадонна настолько спустилась к земле, что нога ее достигает высоты плеч стоящих фигур. С другой стороны, нижние фигуры подходят совсем к краю: взгляд не должен видеть ландшафта за их спинами, старые картины

производили благодаря этому впечатление жидких и неустойчивых¹.

«Мадонна с рыбой» (Мадрид, Прадо). В «Мадонне с рыбой» мы имеем Рафаэлевую римскую редакцию старой темы Марии на троне. Рафаэлю была заказана Мария с двумя святыми, Иеронимом и архангелом Рафаилом. Атрибутом последнего всегда служил отрок Товия с рыбой в руке. Прежде этот отрок терялся в стороне и казался лишним в картине. Рафаэль делает его центром действия, и старый образ Марии-заступницы превращается в повествовательную картину: ангел приводит Товию к Мадонне. Искать особого смысла здесь не следует, такова тенденция искусства Рафаэля, стремившегося все сводить к живым отношениям. Иероним стоит на коленях по другую сторону трона и, оторвавшись от чтения, смотрит на группу с ангелом. Дитя-Иисус, по-видимому, был обращен к нему, теперь он повернулся к вновь пришедшим и по-детски тянется к ним, в то время как другая рука лежит еще на книге старца. Очень серьезная и нязная Мария смотрит вниз на Товию, не наклоняя головы. Она образует в композиции строгую вертикаль. Робко приближающийся мальчик и дивной красоты ангел, совершенно в духе Леонардо, образуют неподражаемую художественную группу. Поднятый взор молящих о покровительстве глаз ангела существенно усиливается идущей в том же направлении диагональю зеленого занавеса; этот последний, резко выделяясь на светлом небе, составляет единственное украшение чрезвычайно упрощенной компо-

¹ Кроу и Кавалькавелле считали ландшафт по технике феррарским (Доссо Досси). Быть может, и знаменитое появление шара на заднем плане — одна из известных остроумных феррарских выходов, потому и не надо придавать ему особого значения. Само собой разумеется, что и тщательно отделанные кустики травы на переднем плане не принадлежат кисти Рафаэля.

зиции. Архитектура трона проста, во вкусе Перуджино. Богатство картины создается объединенностью всех движений и тесной сплоченностью фигур. Недавно Фриццони установил, что картина не была написана Рафаэлем; тем не менее совершенство замкнутости ее композиции не оставляет сомнений в том, что Рафаэль до конца наблюдал за ее исполнением.

«Сикстинская мадонна» (Дрезден). Не сидящей на облаках, как в «Мадонне в Фолиньо», а стройно выпрямившейся и идущей по облакам, как явление, доступное миру только на мгновение, нарисовал Рафаэль Мадонну для картезианцев в Пиаченце, изобразив ее вместе с Варварой и папой Сикстом, откуда и ее название — Сикстинская. Так как о качествах этой композиции говорилось уже очень много, то я укажу лишь на некоторые пункты.

Всегда производят неприятное впечатление фигуры, выступающие из картины и как бы отделяющиеся от нее навстречу зрителю. Некоторые современные мастера прибегают к такой грубости воздействия. Рафаэль всеми средствами стремился приостановить это движение, задержать его в определенных рамках. Нетрудно понять, каким путем он этого достиг.

Мотив движения — удивительно легкая, как бы парящая походка Мадонны. Анализ особых отношений равновесия в этой фигуре, как и анализ ведения линий широко развевающегося плаща и убегающего назад края платья объясняют нам чудо мастера только отчасти; важно, что святые слева и справа не стоят на облаках на коленях, а погружаются в облака и что ноги идущей Мадонны остаются в тени, тогда как свет падает лишь на белые волны облаков внизу, благодаря чему усиливается впечатление парения.

Все построено на очень выгодных для центральной фигуры контрастах. Одна она стоит, другие опустились на коле-

ни, и притом на более глубоком плане¹; одна она является во всю ширину строгой вертикалью, всей массой, всей ясностью силуэта вырисовываясь на светлом фоне; другие соединяются со стеной, но масса их, как и их костюмы, дробятся, положение не самостоятельное, они существуют только ради срединного образа, за которым сохраняются величайшая ясность и мощь. Этот образ является нормой, боковые фигуры — отступлениями, но такими, которые также подчинены скрытому закону. Очевидный расчет в следующем: направленному вверх взгляду папы должен соответствовать опущенный взор Варвары; движению его руки, указывающей на что-то вне картины, — сосредоточенное движение рук Варвары². Ничто не случайно в этой картине. Папа смотрит вверх на Мадонну, Варвара на детей внизу; таким образом и взгляд зрителя тотчас же получает верное направление.

Марин придана почти архитектурная сила облика; нечего и говорить, какое удивительное впечатление производит при этом тень смущения на ее лице. Она лишь носительница, а Бог — то дитя, которое она несет на своих руках. Она несет его не потому, что он не мог бы идти, а потому, что он — Царь. Развитие его тела превышает обычную человеческую норму, в его позе есть что-то героическое. Мальчик не благословляет, но смотрит на людей не по-детски. Он смотрит пристально, а детям это не свойственно. Его волосы спутаны и растрепаны, как у пророка.

Два ангела у нижнего края придают естественный характер явлению сверхъестественному. Заметил ли кто-нибудь, что у старшего из них только одно крыло? Рафаэль боялся

¹ Ср. с построением Альбертинелли в луврской «Мадонне» 1506 г.; во всех отношениях очень поучительная параллель для «Сикстинской мадонны».

² Подготовительные ступени представляют две женские фигуры на картине «Бог-отец» (1509) Фра Бартоломмео в Лукке.

пересечения, он не хотел закончить картину внизу слишком массивно. Эта вольность допускалась классическим стилем.

Картина должна висеть высоко; надо, чтобы Мадонна шла сверху; если она висит низко, впечатление теряется. Дрезденская рама несколько тяжела для нее: фигуры значительно выиграли бы без больших пилястр¹.

«Преображение» (Ватикан). Картина «Преображение» представляет собой двойную сцену: Преображение совершается наверху, внизу приводят бесноватого мальчика. Соединение ненормальное. Рафаэль выбрал эту тему только раз, и ею он сказал свое последнее слово в большом стиле повествовательной живописи.

Сцена Преображения была всегда трудной темой: в ней три прямо стоящих человека и три других, полулежащих у их ног. Несмотря на все очарование красок и деталей, в добросовестно задуманном «Преображении» Беллини в Неапо-

¹ «Сикстинская мадонна», как известно, много раз и хорошо гравировалась, прежде всего Ф. Мюллером (1815); его превосходнейшей гравюре и теперь среди всех подражаний принадлежит пальма первенства. Выражение лиц близко к оригиналу, и сама гравюра прекрасного мягкого тона (копия с нее Нордгейма). Потом за ту же задачу принялся Стейнла (1848). Он первый передает правильно верхний край картины (палку для занавеса). Несмотря на улучшение отдельных деталей, у него все-таки нет преимуществ Мюллера. С этим последним можно было бы сравнить только гравюру И. Келлера (1871). Очень скромными средствами ему удается выразить мерцание призрачного явления. Более поздние гравюры, вероятно, скажут, что определенность форм оригинала слишком потеряла от этого. Мандель приложил величайшие усилия, чтобы овладеть выразительным рисунком Рафаэля. Он извлек из картины неожиданное богатство формального содержания, но очарование целого пострадало, а местами, благодаря крайней добросовестности, оно стало безобразным. Вместо воздушно-легких облаков Мандель даст размазанную дождевую тучу. Кольштейн, наконец, в последнее время работал в другом направлении: он усиливал явление света и мерцание заменил пламенем, благодаря чему произвольно отделяется от впечатления, которого искал Рафаэль.

литанском музее нельзя не заметить трудностей, испытываемых здесь художником, когда он у ног лучезарного преображенного Иисуса и его спутников должен был расположить три неопределенных массы его ослепленных учеников. Существовала более старая идеальная схема, где Иисус не стоял на земле, но в славе был приподнят над землей. Так написал эту сцену и Перуджино в меняльне в Перудже. Очевидно, что в формальном отношении этим много выигрывалось. Но с самого начала не могло быть и вопроса о том, какой тип выберет Рафаэль: возвышенность чувства требовала чудесного. Жест широко раскрытых рук он нашел у предшественников, но он ни у кого не мог позаимствовать парения в воздухе и внутреннего одухотворения. Увлекаемые полетом Христа, обращенные к нему и зависимые от него, поднимаются также Моисей и Илия. Христос — источник силы и центр света. Другие находятся лишь у пределов света, окружающего Спасителя. Ученики внизу замыкают круг. Рафаэль взял для них сильно уменьшенный масштаб, чтобы таким образом слить их совсем с землей. Это уже не лишние самостоятельные образы; они необходимы в круге, который создает вокруг себя преобразившийся Спаситель. Только благодаря противопоставлению их напряженной скованности приобретает абсолютную свободу и легкость парящая фигура. Если бы Рафаэль ничего другого не оставил миру, кроме этой группы, то она была бы совершенным памятником его пониманию искусства.

Как притупилось уже чувство меры и расчета у болонских академиков, желавших продолжать традиции классического периода! Христос с высоты ведет беседу с учениками, он втиснут между растопыренными фигурами сидящих Моисея и Илии; внизу геркулесоподобные ученики, с грубой преувеличенностью жеста и положения. Таково «Преображение» Лодовико Карраччи в болонской Пинакотеке.

Но Рафаэль не хотел закончить группой Преображения, его чутье требовало контраста, сильного противовеса, и он нашел его в истории бесноватого мальчика, о котором непосредственно после Преображения повествует евангелие Матфея. Рафаэль последовательно развивает здесь принципы композиции, примененные им в Станце Илиодора. Навверху тишина, торжественность, небесное одушевление; внизу шумная суетолака, земное горе.

Тесной толпой стоят апостолы; группы неясны, движения резки; главный мотив — диагональю проходящая через толпу дорога. Масштаб фигур здесь крупнее, чем наверху, но он не вредит сцене Преображения, геометрическая ясность построения торжествует над шумящей толпой.

Рафаэль оставил картину неоконченной; многие частности в ней ужасны по форме, во всей картине неприятен колорит, но главной мыслью был расчет, построенный на сильных контрастах.

Одновременно в Венеции Тициан написал «Вознесение Марии» (1518). Расчет здесь другой, но принципиально сходный. Апостолы образуют внизу замкнутую стену, нечто вроде цоколя, где отдельные лица значения не имеют; над ними стоит Мария в большом круге, верхний край которого совпадает с заканчивающей картину полукруглой рамой. Можно было бы спросить: почему и Рафаэль не закончил Преображения полукругом? Быть может, он боялся, что Христос слишком поднимется вверх.

Руки учеников, дописывавших «Преображение», работали и в другом месте под именем мастера. Лишь в последнее время сделана попытка освободить Рафаэля от этого слияния. Произведения мастерской Рафаэля своими резкими красками, неблагородством концепции, неправдоподобностью жестов и своей несоразмерностью принадлежат большей частью к неприятнейшим произведениям живописи.

Понятен гнев Себастьяно против подобных людей, ставших на его пути в Риме. Себастьяно был одно время враждебно настроенным соперником Рафаэля, но его талант действительно давал ему право претендовать на лучшие заказы. Он никогда не умел освободиться от некоторой венецианской робости. Живя в монументальном Риме, он все еще придерживается схемы полуфигурных картин и не владеет в совершенстве человеческим телом. Ему не хватает также законченного чувства пространства, он легко запутывается, создает тесноты и неясности. Но он обладает истинным величием художественных концепций. Как портретист он безусловно стоит среди первоклассных художников; в исторических же картинах он достигает иногда такой мощи выражения, что его можно сравнить только с Микеланджело. Неизвестно, конечно, много ли заимствовал он от этого последнего. Его «Бичевание Христа» в Сан-Пьетро ин Монторио в Риме и «Оплакивание» в Витербо принадлежат к грандиознейшим творениям золотого века. Я не ставлю так же высоко его «Воскрешение Лазаря», которым он конкурировал с «Преображением» Рафаэля: Себастьяно лучше удаются композиции с немногими фигурами, чем изображения масс; всего же лучше он в полуфигурных картинах. Богородство его стиля особенно ярко сказывается в Луврском «Посещении»; рядом с ним «Посещение» в Прадо школы Рафаэля, несмотря на большой размер фигур, кажется ординарным¹. Также «Несение креста» в Мадриде (повторение в Дрездене) выразительностью главной фигуры превосходит *Spirito* Рафаэля (Прадо)².

¹ Композиция, отличающаяся большой бедностью, не может быть взята с наброска Рафаэля. (Ср. Долмайр, с. 344: о Пенни). Духовное содержание лиц таково, что я не понимаю здесь высокой оценки Буркхардта («Beiträge», с. 110).

² Эта знаменитая картина не только не написана Рафаэлем, но и сама редакция ее принадлежит другому художнику. Главный мотив глядя-

Если бы рядом с двумя великими именами в Риме можно было назвать кого-нибудь еще, то только Себастьяно; он производит впечатление человека, у которого было великое предназначение, но которому не была дана возможность развить себя; он не сделал из своего таланта всего того, что мог бы сделать. Себастьяно не хватает священного творческого воодушевления, и в этом он антипод Рафаэля, существенным качеством которого Микеланджело считал прилежание. Под прилежанием последний, очевидно, понимал способность в каждой новой задаче развивать в себе новую силу.

щего назад через плечо Христа поразителен, и он принадлежит Рафаэлю, как и общее развитие шествия; но рядом видны такие несовершенства рисунка, группировок, столько неясностей, что это совершенно не допускает личного участия мастера в общей композиции.

V

ФРА БАРТОЛОММЕО

В лице Фра Бартоломмео поздний Ренессанс имеет тип монаха-художника.

Он слышал Савонаролу, он видел его смерть, и это было великое событие его юности. После того он удалился в монастырь и одно время совсем не занимался живописью. Вероятно, такое решение далось ему нелегко, ибо у него больше, чем у других, чувствуется потребность говорить в образах. Ему не было особенно много что сказать, но мысль, которая его одушевляла, была великая мысль. Ученик Савонаролы носил в себе идеал могучей простоты, грандиозностью которого он хотел сокрушить светскую суетность и мелочную вычурность флорентийских церковных картин. Он не фанатик, не озлобленный аскет — он поет ликующие песни победы. Надо его видеть в его церковных картинах, где вокруг восседающей Мадонны стоят сплошными группами святые! Там он говорит громко и патетично. Тяжеловесные массы, удерживаемые вместе строгим законом, грандиозные контрасты направления и могучий размах общего движения — вот его элементы. Это стиль, который обитает под обширными, гулкими сводами аданий зрелого Ренессанса.

Природа дала ему чувство значительного, понимание величественного жеста, торжественного одевания, великолепной волнистой линии. Что может сравниться с его Себастьяном по вдохновенной красоте, и где во Флоренции найдете вы что-либо подобное жесту его воскресшего Спасителя? Сильная телесность образов не дает его пафосу стать бессодержательным. Его евангелисты — мужчины с воловьей шеей. Кто стоит — стоит непоколебимо, а кто держит — держит крепко. Он требует колоссального как нормальной величины и, желая придать своим картинам сильнейший пластический эффект, так усиливает густоту теней и фонов, что в настоящее время вообще невозможно более наслаждаться многими из них из-за их потемнения.

Действительное и индивидуальное лишь наполовину владели его интересом. Он человек целого, не единичного. Нгое тело трактуется только поверхностно, так как художник в главном рассчитывает на впечатление мотива движения и линии. Значение характеров всегда в серьезности ощущения; однако и здесь он почти не идет далее общих черт. Но невольно примиряешься с этим общим характером, так как увлекает его манера и сквозь ритм его композиции чувствуется его личность. Лишь в двух-трех случаях теряет он самого себя, например, в сидячих героических фигурах пророков. Влияние Микеланджело мгновенно сбило и его с толку, и там, где он хочет конкурировать с движениями этого гиганта, он становится пустым и неправдивым.

Понятно, что из старших художников Перуджино с его простотой должен был стоять к нему всего ближе. У него Фра Бартоломмео находил то, чего искал: отказ от повествовательных деталей, тихие залы, сосредоточенное выражение. Даже в красоте движения он примыкает к Перуджино, но привносит сюда от себя индивидуальное чувство силы, массы и замкнутости контура. Перуджино сейчас же кажется мелочным и вычурным рядом с ним.

Что же касается тех сторон его широкого живописного стиля, которые идут от Леонардо, и того, какую лепту он внес в трактовку светотени и в ее многочисленные разветвления, то это должно быть предметом монографического исследования. Там же придется дать отдельный отчет о влиянии Венеции, куда монаха привело путешествие в 1508 году. Он увидел там уже в полном расцвете широкую живописную манеру и нашел у Беллини такое художественное понимание и такое чувство красоты, которое должно было коснуться его как откровение. К этому и нам придется вернуться.

По «*Страшному суду*» (госпиталь Санта Мариа Нуова), созданному еще в предшествовавшем столетии, нелегко предсказать будущее развитие Бартоломмео. Верхняя группа, выполненная им одним, страдает разбросанностью, главная фигура Спасителя чересчур мала, а от ведущих вглубь рядов сидящих святых, от тесного наложения и плотно сдвинутых одна к другой голов еще веет стариной и сухостью. Если и справедливо утверждение, будто эта композиция послужила образцом для Рафаэлевой «Диспуты», то сравнение прекрасно показывает, что, собственно, дал Рафаэль и какие препятствия он преодолел. Разбросанность целого и отодвинутость главной фигуры — вот слабости, которые встречаются именно в такой форме в первоначальных набросках к «Диспуте» и лишь постепенно преодолеваются Рафаэлем. Напротив, ясное развитие фигур сидящих святых с самого начала не представляло для Рафаэля никаких трудностей: у него были общие с Перуджино вкус к ясному построению и удобная группировка фигур друг рядом с другом, тогда как все флорентийцы навязывают зрителю задачу самому разбираться в тесно сдвинутых рядах бесчисленных голов.

Но уже в «*Явлении Марии св. Бернарду*» (1506; Флоренция, Академия) слышится иная речь. Это первая картина,

написанная Бартоломмео-монахом. Нельзя сказать, что она приятна, притом ее теперешний вид заставляет желать многого, — но это картина, которая производит впечатление. Явление Марии дано непривычным образом. Это уже не нежная, робкая женщина Филиппино, подходящая к пюпитру благочестивого человека и кладущая ему руку на плечо, — нет, это неземное явление, которое слетает с неба на землю в торжественных волнах плаща, в сопровождении тесного и массивного хора ангелов, преисполненных набожности и благоговения. Филиппино написал полузастенчивых, полулюбопытных девочек, которые пришли в гости; Бартоломмео же не хочет, чтобы зритель улыбался, он стремится внушить ему чувство набожности. К сожалению, некрасивость его ангелов так велика, что последнее не удастся художнику. Святой принимает чудо с благоговейным изумлением, и это впечатление передано так прекрасно, что рядом с ним Филиппино кажется банальным и сам Перуджино, в своей мюнхенской картине, — равнодушным. Белое одеяние, влачащееся и массивное, также являет новое величие в линии.

Ландшафтный и архитектурный аккомпанемент еще юношески неуверен. Пространство в общем тесно, так что явление Марии давит.

Три года спустя вдохновение, породившее «Св. Бернарда», еще раз вспыхнуло мощными огнями в картине «Боготец» с двумя коленопреклоненными женскими фигурами (1509; Лукка, Академия), где погруженная в экстаз Екатерина Сиенская повторяет старый мотив в более значительной и страстной форме. Поворот головы (с убегающим профилем) и выдвинутость тела усиливают при этом впечатление так же, как и движение вздувшегося темного орденского платья, которое является в высшей степени удачным переложением внутреннего возбуждения во внешнюю, охва-

ченную движением форму. Другая святая, Магдалина, остается совершенно спокойной. Она несет перед собой, согласно ритуалу, сосуд с благовониями и придерживает высоко перед грудью конец плаща, в то время как опущенный взор ее покоится на молящихся. Это тот род экономии контрастов, какой Рафаэль впоследствии повторяет в «Сикстинской мадонне». Обе фигуры стоят на коленях, но не на земле, а на облаках, и Бартоломмео вставляет их в архитектурную раму двух пиластр. В глубине взор уходит в даль плоского, молчаливого пейзажа. Тихая линия горизонта и большое пространство воздуха производят удивительно торжественное впечатление. Вспоминаются подобные же замыслы у Перуджино; однако здесь, пожалуй, нашли свой отзвук скорее венецианские впечатления. По сравнению с неуравновешенной переполненностью флорентийцев картина поражает новизной своих идеалов.

Там, где Бартоломмео берется за обычное изображение *«Марии со святыми»*, какова, например, удивительно написанная картина 1508 года в соборе города Лукка¹, там он снова, совершенно в духе Перуджино, прежде всего заботится об упрощении явления: гладкие одежды, молчаливый фон и простой кубик вместо трона. Но он идет дальше Перуджино и дает более сильное движение, более полные тела и более замкнутый контур. Его линия округла, волниста и чужда всякого жесткого движения. Как приятно сочетаются вместе силуэты Марии и Стефана². Еще немного веет стариной от равномерного заполнения плоскости, но новое понимание массы придвигает стоящие фигуры совсем близко к

¹ Флорентийскому искусству он привез в виде подарка из путешествия в Венецию играющего на лютне пугго.

² Лишенные вкуса гравировальщики, вроде Иези, из произвольного стремления к приукрашиванию, выдвинули Мадонну вверх, чем нарушили гармонию всей линейной структуры. По этой гравюре воспроизведен и политипаж в «Живописи» Вольтман-Верман.

краю, и картина удачно обрамляется двумя боковыми пилястрами, тогда как более ранние художники в таких случаях еще раз открывали взору свободное пространство между колонной и краем.

Но в алтарной картине у Бартоломмео нарастают все более могучие аккорды, и в сочетаниях фигур он находит все более пышные ритмы. Он умеет подчинить свои сонмы основному руководящему мотиву, мощные группы светлого и темного действуют контрастирующим образом, при всей наполненности его картины остаются широкими и просторными. Нансовершеннейшее выражение это искусство нашло в *«Обручении св. Екатерины»* (Питти) и в картоне *«Патрон Флоренции со св. Анной»*; оба возникли около 1512 года.

Пространство в этих картинах замкнуто. Художник ищет темного фона, так как настроение не вынесло бы открытого, развлекающего ландшафта и требует сопровождения тяжелой, серьезной архитектуры. Часто мотивом ему служит большая пустая полукруглая ниша: форма, влияние которой он, быть может, ощутил в Венеции. Ее богатство заключается в тенях купола. Бартоломмео полностью отрекается от красочности, подобно самим венецианцам, перешедшим в XVI веке от пестроты к нейтральным тонам.

Чтобы добиться подвижной линии для фигур, Бартоломмео строит от переднего плана несколько ступеней вверх ко второму плану. Это мотив лестницы, примененный в самом широком стиле Рафаэлем в *«Афинской школе»* и ставший неизбежным для многофигурной заалтарной картины отвлеченного характера.

При этом точка зрения взята повсюду глубоко, так что задние фигуры оседают. Очевидно, все-таки имелась в виду естественная точка зрения зрителя в церкви. Богатая сильными ударениями композиция Бартоломмео извлекает особую выгоду из этой перспективы. Подъем и опускание

ритмической темы выступают очень ясно. При всем богатстве Бартоломмео никогда не действует беспокойно и сбивчиво; он строит свои картины по ясному закону, и истинные носители композиции тотчас же бросаются в глаза.

В этом «Обручении св. Екатерины»¹ правая угловая фигура — особенно характерный тип богатого движения XVI столетия, усвоенного Понтормо и Андреа дель Сарто. Высоко поставленная нога, выступающая рука, контрастирующий поворот головы. Все жесты схватывания и все повороты отличаются большой энергией. Эта эпоха охотно показывала мускулы и суставы, поэтому рука обнажена до локтя. Начало положено Микеланджело. Он, правда, нарисовал бы иначе эту руку: кисть маловыразительна.

Святой Георгий с левой стороны образует удачный контраст своей простотой. Для Флоренции здесь было дано новое зрелище — развитие блеска лат из темного фона.

Необычайно сладостна и совершенно типична для Бартоломмео по мягкости текучей линии богатая содержанием группа Марии с младенцем, который, направляя движение книзу, протягивает коленопреклоненной Екатерине обручальное кольцо.

Картины такого рода, с их богатой ритмической жизнью, серьезные в своем закономерно-тектоническом строении и всюду исполненные свободного движения, производили большое впечатление на флорентийцев. Здесь было дано в высшей форме то, чем некогда восхищались в геометрически построенном Перуджино «Оплакивании Христа» (1494). Понтормо в своей фреске «Посещение Марией Елизаветы» (галерея Аннунциаты) довольно удачно пробовал подражать композиции Бартоломмео. Он ставит главную группу на возвышении перед нишей, сажает спереди, у самых краев, силь-

¹ Обручение Екатерины с младенцем Иисусом не является главным мотивом картины, но для отличия, пожалуй, можно оставить это название.

но контрастирующие угловые фигуры, заботится о живом заполнении ступеней и достигает поистине монументального впечатления. В общей связи такого значительного целого ценность каждой отдельной фигуры повышается (сравни. «Посещение Марией Елизаветы» Альбертиниелли).

Особого упоминания заслуживает еще «Безансонская мадонна» уже потому, что включает в себе самого красивого Себастьяна. Мотив движения великолепен по своему течению, и живопись венециански широка. Заметно смешанное влияние Перуджино и Беллини. Свет падает только на правую, более охваченную движением сторону тела и выделяет таким образом, к вящей выгоде фигуры, самое существенное содержание мотива. Картина также замечательна и в смысле темы: Мадонна — на облаках, и эти облака заключены в замкнутое архитектурное внутреннее пространство, которое дает выход взору лишь через дверь на заднем плане. Это идеализм нового рода. Бартоломмео, вероятно, желал темного фона, сумеречной глубины, приобретая таким образом также новые внешние контрасты для помещенных там святых. Однако впечатление пространства неблагоприятно, и открытая дверь скорее суживает, чем расширяет его. Впрочем, картина первоначально иначе завершалась наверху: в полукруге находилось изображение небесного венчания. Возможно, что благодаря этому впечатление в общем было благоприятнее. Картина, по-видимому, тоже написана в 1512 году.

Быстро развиваясь, восприятие брата Бартоломмео возвышается до грандиозного пафоса в Мадонне, «*Materi всех скорбящих*» (1515; Лукка, Академия). Обыкновенно *Misericordiae* — это длинные и широкие картины. Мария стоит в середине с молитвенно сложенными руками, а справа и слева под ее плащом преклоняют колени верующие, прибегающие под ее защиту. У Бартоломмео это мощная картина,

узкая и высокая, с полукруглым завершением. Мария стоит, приподнятая высоко над землей, ангелы широко расстилают ее плащ, и так она, раскинув руки великолепным торжествующим движением, громко и настойчиво возносит молитвы, а с неба ей отвечает внемлющий Христос, также овсяный шумящим плащом. Чтобы сделать движение Марии плавным, Бартоломмео должен был поставить одну из ее ног немного выше другой. Как было мотивировать ему эту неравную высоту? Не задумываясь ни минуты, он, в угоду мотиву, подсовывает под ногу Мадонны маленький чурбан. Классическая эпоха нимало не смущалась такими вспомогательными средствами, которые заставили бы возопить от ужаса современную публику.

От подиума паства размещается по ступеням вплоть до переднего плана, так что возникают группы матерей, детей, молящихся и наставляющих, которые по формальному намерению могут быть сравнены с группами Илнодора. Сравнение, правда, опасное, ибо тогда сейчас же выясняется, чего именно недостает картине: связного движения, движения, которое передается от члена к члену. Бартоломмео постоянно возобновляет попытки изображения таких массовых движений, но в этом пункте он, по-видимому, дошел до границы своего таланта¹.

Вскоре после «*Mater misericordiae*» возникла тичиановская «*Assunta*» (1518). Едва ли возможно избежать здесь упоминания этого единственного в своем роде произведения, так как мотивы соприкасаются слишком близко; однако было бы несправедливым измерять Тицианом достоинство Бартоломмео. Для Флоренции он все же означает нечто необычайное, и картина в Лукке служит непосредственным и убедительным выражением приподнятого настроения того

¹ В «Похищении Дины» в Вене, где рисунок принадлежит Бартоломмео, связь с «Илнодором» еще яснее.

времени. О его быстром снижении лучше всего свидетельствует сделавшаяся популярной картина Бароччи, написанная на ту же тему и известная под названием «*Madonna del popolo*» (Уффици), удивительно бодрая и вызывающая по художественному размаху, но вполне тривиальная по содержанию.

К «*Mater misericordiae*» примыкает *Воскресший Христос* в Питти (1517). Здесь уничтожено то, что там еще звучало неуверенно и смутно. Эту картину следует рассматривать как самую совершенную из творений Бартоломмео. Он стал молчаливее. Но сдержанный пафос этого благословляющего, кроткого Христа действует внушительнее и убедительнее громких жестов. «Смотрите, я жив, и вы будете также жить».

Бартоломмео был незадолго перед тем в Риме и, вероятно, видел там «Сикстинскую мадонну»: грандиозная простота складок одеяния совершенно однородна. В силуэте он дает повышающуюся тройную волну, великолепный мотив, которому суждено было также фигурировать в картинах мадонн. Рисунок поднятой руки и ясность функций сочленений были бы одобрены самим Микеланджело. На заднем плане снова большая ниша. Христос перерезает ее, что опять-таки усиливает его явление. Он возвышается над евангелистами, так как стоит на цоколе; мотив, казалось бы, сам собой разумеющийся, но все же совершенно чуждый всему флорентийскому кватроченто. Первые примеры его — в Венеции.

Четыре евангелиста — здоровяки, непоколебимые, твердые утесы. Акцент делается только на двух; стоящие сзади вполне подчинены передним, к которым примыкают массой. Вполне зрелый расчет на эффект виден в распределении профилей и фасов, в прямых и склонившихся фигурах. Вертикальная линия правой головы, взятой *en face*, действует так

разительно не сама по себе, но черпает свою силу из общей связи и архитектурного аккомпанемента. Все в этой картине взаимно поддерживает и возвышает друг друга. Необходимость каждой части ясно чувствуется.

Наконец, группу «*Оплакивание Христа*» Pieta Бартоломео так же, как это делали лучшие люди его времени, трактовал со всем благородством сдержанного выражения (картина в палатцо Питти). Плач не-громок. Мягкая встреча двух профилей, мать, поднявшая мертвую руку и наклонившаяся для последнего поцелуя в лоб, — вот и все. Христос без малейшего следа всего того, что претерпел. Голова держится в положении, которого не может быть у трупа, чем делается уступка идеальному пониманию. Голова Магдалины, бросившейся в страстном порыве к ногам Господа, остается почти невидимой; к выражению же Иоанна, несомненно трагическому, по примечанию Якова Буркхардта, примешаны следы напряжения, вызванного тяжелой ношей¹. Таким образом, настроения в картине сильно дифференцированы, и параллелизм выражений, который встречается у Перуджино, заменен сплошными контрастами, взаимно возвышающими друг друга. Подобная же экономия господствует и в физических движениях. Впрочем, теперь в компози-

¹ Это замечание имеет право на существование, хотя смешение психического и физического страдания непредставимо. Во всяком случае, невозможно сказать, что именно в выражении относится к одной, и что — к другой причине. Но здесь это и не необходимо. Однако, быть может, не лишнее напомнить в общем критику художника Рейнольдса, обращенную на дилетантских историков искусства его эпохи: «Не будучи специалистами и не зная, что возможно дать и чего дать нельзя, они очень щедрны на нескладные похвалы. Они всегда находят то, что желают найти, расхваливают достоинства, которые едва ли могут существовать друг рядом с другом, и описывают прежде всего с большой точностью выражения *смешанного движения души*, которое мне особенно кажется лежащим за пределами нашего искусства» (Academische Reden, Leipzig, 1893).

ции недостает двух фигур: первоначально виднелись еще Петр и Павел. Их следует, во всяком случае, представлять склонившимися над Магдалиной, безобразный силуэт которой тем самым оказывался смягченным¹. Благодаря отсутствию этих фигур, ударение целого передвинулось. Хотя в этой картине соблюдается не симметричное разделение масс, а лишь свободно-ритмическое, но три головы безусловно требуют себе противовеса. Несомненно, фальшиво позднейшее присоединение крестного древка, находящегося посередине картины: именно это место должно остаться неподчеркнутым.

Бартоломмео своей линией производит еще более сдержанное и торжественное впечатление, чем Перуджино, который выглядел таким молчаливым среди своих современников. Большие параллельные горизонталы у переднего края служат лишь выражением для всего рельефно-простого согласования фигур с двумя доминирующими профилями. Бартоломмео, очевидно, чувствовал все благотворное действие умиротворенного таким образом явления. Он достигает и другим путем такого же успокаивающего впечатления, делая группу низкой: из треугольника Перуджино вышла тупоугольная группа незначительной высоты. Быть может, широкий формат был выбран именно с этим намерением.

Бартоломмео, вероятно, еще долго продолжал работать и спокойной рукой облекать весь ряд христианских тем в их классические формы. Его рисунки создают впечатление, будто его фантазия быстро воспламеняется отчетливыми образными представлениями. С полнейшей уверенностью владел он законами эффекта. Но эффект никогда не обуславливается у него в конечном пункте примененным правилом, а только личностью, которая сама создает себе свои правила.

¹ Фигуры были уже написаны, но потом снова удалены. Для дополнения ср. «Pietà» Альбертинелли в Академии.

Как мало можно было путем выучки вынести из его мастерской, показывает пример Альбертинелли, принадлежавшего к числу людей, постоянно общавшихся с ним.

Мариотто Альбертинелли (1474—1515) назван Вазари «un altro Bartolommeo»¹. Действительно, он долго был сотрудником последнего, но в сущности является совершенно иным по натуре. Ему прежде всего не хватает убежденности Бартоломмео. Он очень одарен и подхватывает на лету проблемы, но не доводит их до последовательного развития и время от времени даже совершенно откладывает в сторону живопись, чтобы превращаться в содержателя таверны.

Ранняя картина «Посещение Марией Елизаветы» (1503) показывает его с лучшей стороны: группа прочувствована красиво и ясно и хорошо согласована с задним планом. Тема взаимного приветствия не так легко преодолима; чего стоит хотя бы разместить четыре руки! Незадолго перед тем ею занялся Гирландайо (картина в Лувре, помеченная 1491 годом): он заставляет коленопреклоненную Елизавету поднять руки, в ответ на что Мария успокаивающим жестом опускает ей на плечи свои руки. Однако одна из четырех кистей при этом все же пропала, и параллельное движение рук Марии не особенно охотно смотрится во второй раз. Альбертинелли более богат и в то же время более ясен. Женщины жмут друг другу правую руку, а свободная левая рука дифференцирована таким образом, что Елизавета охватывает гостью, тогда как Мария смиренно прикладывает руку к груди. Мотив коленопреклонения оставлен: Альбертинелли хотел совершенно сблизить два профиля, зато он довольно ясно отметил в быстром приближении старшей из женщин, в наклоненном положении ее головы подчиненное положение по отношению к Марии, и, право, уже было излишне бросать на ее лицо широкую тень. Кватрочентисту еще не

¹ Вторым Бартоломмео.

пришло бы в голову такое различение. Группа стоит перед аркой, которая не может скрыть своего происхождения от Перуджино, причем впечатление от обширного, спокойного воздушного фона дано совершенно в его духе: позднейшие художники стали бы избегать внешней прозрачности (с краев). И в одежде, и в земле, усеянной растениями, кроются еще следы стиля кватроченто.

В зависимости от Перуджино находится также и большое «Распятие» в Чертозе (1506), но четыре года спустя Альбертинелли находит новую, классическую редакцию Распятия в картине «Святая Троица» (Флоренция, Академия). Все предыдущие художники раздвигают ноги Спасителя у колен, он же дает более красивую картину, вводя вместо координации субординацию, т. е. надвигая одну ногу на другую. Кроме того, он идет еще дальше и сопровождает это движение ног обратным движением головы. Если направление нижней части — вправо, то голова склоняется влево, и таким путем в неподвижный и, по-видимому, не доступный ни для какой красоты образ вносится ритм, который с тех пор уже не утрачивается.

К этому же 1510 году следует отнести интересное «Благовещение» (в Академии), над которым художник сильно трудился, и которое важно для общей истории развития. Вспомним ту жалкую роль, которая отводилась Богу-Отцу в «Благовещениях»: в виде маленькой поясной фигуры является он где-нибудь сверху, в углу, и выпускает из себя голубя. Здесь он взят во весь рост, помещен в центре и окружен венцом больших ангелов. В этих летающих и музицирующих ангелах кроются старание и работа, и художник, променявший под горячую руку живопись на ремесло кабатчика, чтобы не слышать более вечных разговоров о ракурсе, предпринял здесь попытку, достойную уважения. В небесном мотиве вообще уже чувствуются «глории» XVII столе-

тия; только здесь еще все симметрично и все дано на поверхности, тогда как небесные эволюции XVII века обыкновенно имеют диагональное развитие из глубины.

Усилению торжественности соответствует аристократически спокойная Мария, которая, стоя в непринужденной позе, не обращается к ангелу, а только взирает на него через плечо и так принимает его почтительное приветствие. Без этой картины Андреа дель Сарто не написал бы своего «Благовещения» 1512 года.

И в отношении колорита картина тоже интересна, так как дает в виде заднего фона большую темную нишу, окрашенную в зеленоватый цвет. Она должна была быть выставлена на высоком месте, и перспектива на это рассчитана, однако круто стремящаяся вниз линия карниза производит жесткое впечатление по отношению к фигуре.

VI

АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО

Андреа дель Сарто называли поверхностным и бездушным, и надо признаться, что у него есть безразличные картины и что в свои позднейшие годы он охотно ограничивался простой рутинной. Среди талантов первой величины он единственный, имевший, по-видимому, какой-то дефект в своем моральном облике. Но все же по самой природе он тонкий флорентинец из поколения Филиппино и Леонардо, с весьма изысканным вкусом, художник всего аристократического, небрежно-мягкой позы, благородного движения руки. Он светский человек, и его мадонны светски элегантны. Сильное движение и аффект — не его дело: он не идет дальше спокойного стояния и прохаживания. Но здесь он обнаруживает восхитительное чувство красоты. Вазари ставит ему в упрек то, что он был слишком кроток и боязлив, что ему не доставало нужной дерзости, но достаточно увидеть хоть одну из больших «машин», которые писал Вазари, чтобы понять его суждение. Однако перед мощными построениями Фра Бартоломмео или произведениями римской школы Андреа выглядит тихим и простым.

И все же он был разносторонен и блестяще одарен. Выросший на восхищении перед Микеланджело, он одно время мог считаться лучшим рисовальщиком Флоренции. Он рисует суставы с такой остротой (да простят мне тривиальное выражение) и выясняет функции с такой энергией и определенностью, что одно это должно было обеспечить его картинам беспредельное восхищение, даже если бы флорентийское наследие хорошего рисунка не соединилось здесь с живописным талантом, подобный которому едва ли еще встречался в Тоскане. Число наблюдаемых им художественных феноменов невелико, и он не вдается, например, в вещественную характеристику различных предметов, но теплое мерцание колорита его тел и мягкая атмосфера, в которой купаются его фигуры, имеют большую привлекательность. В колористическом восприятии, так же как в восприятии линии, у него та самая мягкая, почти усталая красота, которая заставляет его более всех остальных казаться нам современным.

Без Андреа дель Сарто флорентийское чинквеченто не имело бы художника для своих торжеств. Большая фреска Рождения Марии во дворе Аннунциаты дает нам нечто такое, чего не дают ни Рафаэль, ни Бартоломмео: прекрасное, полное наслаждения существование людей в то мгновение, когда Возрождение достигло своего зенита. Хотелось бы иметь как можно больше таких бытовых картин Андреа, хотелось бы, чтобы он не рисовал ничего иного. И, конечно, не от него одного зависело, если он не сделался Паоло Веронезе Флоренции.

1. ФРЕСКИ АННУНЦИАТЫ

На паперти Аннунциаты путешественник обыкновенно переживает первое значительное впечатление от Андреа. Это все сплошь ранние и серьезные вещи — пять сцен из жив-

ни св. Филиппа Беницци с заключительной датой: 1511 год, а затем «Рождение Марии» и «Шествие трех королей» 1514 года. Картины выдержаны в красивом светлом тоне и сначала несколько суховаты по расположению красок, но в «Рождении Марии» уже всецело налицо богатая гармоническая гамма Андреа. По композиции первые две картины еще несколько рыхлы и несвязны, но в третьей он уже становится строгим и вносит связь путем подчеркивания середины и симметричного развития боковых членов. Он вгоняет клин в середину толпы, так что центральные фигуры вынуждены отступить и картина приобретает глубину — в противоположность линейному построению вдоль переднего ее края, как это еще почти исключительно имеет место у Гирландайо. Центральная форма сама по себе не нова в повествовательной картине, но ново то, как фигуры подают друг другу руки. Это не отдельные ряды, выстроенные друг сзади друга, но члены целого, развивающиеся из глубины в ясной и непрерывной связи. Это та же самая проблема, которую одновременно, хотя и в гораздо большем масштабе, ставил перед собой Рафаэль в «Диспуте» и «Афинской школе».

Последней картиной, «Рождением Марии», Сарто переходит из строго тектонического в свободно-ритмический стиль. Композиция вадуается великолепной кривой: начинаясь слева от женщины у камина, движение достигает своего кульминационного пункта в идущих посетительницах и замирает в группе у кровати роженицы. Свобода этого ритмического распорядка — нечто совершенно иное, чем бессистемность прежнего стиля: здесь видно присутствие закона, и стоящие женские фигуры, господствующие над целым и связывающие его, мыслимы как мотив только в XVI столетии.

Как только Сарто перешел от первоначального бессвязного размещения фигур рядом друг с другом к строгой ком-

позиции, у него появилась потребность привлечь на помощь архитектуру. Она должна была действовать объединяющим образом и давать опору фигурам. Начинается то взаимоотношение пространства и фигур, которое оставалось еще чуждым кватроченто в его целом, когда архитектура играла скорее роль случайного аккомпанемента и служила для обогащения картины. Сарто еще новичок, и нельзя сказать, что отношение к архитектуре у него удачно. Заметно его замешательство, когда он старается справиться с чересчур большими залами. Архитектурный задний план всюду слишком тяжел; он помещает отверстие в середине и производит скорее суживающее, чем расширяющее впечатление, а там, где он сбоку дает взору выход на ландшафт, он рассеивает внимание зрителя. Всюду фигуры еще выглядят несколько потерянными. Лишь *interieur* картины «Рождение» впервые приносит и здесь чистое решение проблемы.

Как мало справляется Андреа с драматическим содержанием сцен, поясняет любое сравнение с Рафаэлем. Поза святого, творящего чудеса, не величественна и не убедительна, а публика довольствуется просто небрежным стоянием, еле заметно выражая свое удивление. Там, где дело идет о сильном движении, где молния путает и разгоняет игроков и святотатцев, он показывает эти фигуры маленькими и помещает их в центре, хотя это именно и могло бы послужить ему поводом доказать изучение микеланджеловского картона «Купающиеся солдаты». Основные мотивы спокойного характера, но все же стоит проследить в отдельности мысли художника, и именно там, где перед ним три раза подряд вставала задача дать при помощи стоящих, идущих, сидящих фигур возникающее из середины симметричное в целом, несимметричное в частностях развитие членов, — там мы натолкнемся на очень красивые, по-юношески мягко воспринятые мотивы. Его простота, правда, производит иногда

впечатление неумелости, однако нам приятно на мгновение отказаться от тел, сделанных интересными путем контрапосто.

В «Рождении Марии» Андреа совершенно свободен. Аристократическая *ponchalance*, утомленная разнеженность во всей полноте нашла в нем самого даровитого истолкователя. В двух идущих женщинах живет ритм чинквеченто. Роженица в своей постели также становится более представительной. Плоская лежащая поза и жесткая спина Гирландайо выглядели, вероятно, теперь филистерски устарелыми и, подобно лежанию ничком у Мазаччо¹, также должны были казаться вульгарными знатным флорентийцам. Родильница в постели прodelывает ту же самую эволюцию, как и лежащая надгробная фигура: и тут, и там теперь много поворотов и сильна дифференцировка членов.

Наиболее благодарный мотив комнаты родильницы — в смысле богатого движения — это крут женщин, занимающихся ребенком. Здесь можно проявить великолепие в многообразных кривых и образовать сплошной узел движений из сидячих и склоненных фигур. Сарто еще сдержан в эксплуатации темы, позднейшие же художники делают из одного этого содержание картины родов. Группу женщин помещают на первом плане и отодвигают назад постель с родильницей, вследствие чего мотив посещения сам собой упраздняется. Себастьяно дель Пиомбо в грандиозной картине в *Santa Maria del Popolo* (Рим) дает впервые сцену в этом роде, и это становится обязательным для XVII столетия.

В верхней части картины виднеется ангел с кадилницей. Из примеров XVII столетия нам знакомо скопление облаков на этом месте, но присутствие этого мотива здесь у Сарто совершенно неожиданно! Мы слишком привыкли к свет-

¹ Тондо в Берлинской галерее.

лой, ясной действительности кватроченто, чтобы принимать такие чудесные явления как нечто само собой разумеющееся. Очевидно, что произошла смена настроения: стали снова мыслить идеально, и чудо снова находит себе место. В «Благовещении» мы натолкнемся на тот же симптом¹.

Вопреки этой идеальности Андреа не покидает флорентийскую действительность в костюмах женщин и в отделке помещения: это флорентийская комната современного художнику стиля, и такие костюмы, как об этом ясно свидетельствует Вазари, тогда (в 1514 году) именно и носили.

Если Сарто в этой картине воспользовался свободно-ритмическим стилем, то это не значит, что он считал более строгую тектоническую композицию пережитой ступенью: в другом месте в одном из переходов Скальцо он снова к ней возвращается. Но и сам передний дворик Аннунциаты хранит великолепный пример этого рода: возникшее непосредственно вслед за тем «*Посещение Елизаветы Марией*» Понтормо. Вазари совершенно прав: тот, кто хотел здесь показываться рядом с Андреа, должен был дать уже нечто необычайно прекрасное. Понтормо и сделал это. «Посещение» действует внушительно не только благодаря преувеличенным размерам фигур — нет, эта композиция полна величия по причинам внутреннего порядка. Центральная схема, которую пять лет тому назад испробовал Андреа, лишь здесь впервые доведена до высоты архитектурного воздействия. Встреча женщин совершается на поднимающейся ступенями платформе перед нишей. Благодаря сильно выступающим вперед ступеням достигнута богатая дифферен-

¹ Наследие Дюрера было известно Андреа и он пользовался им. Это известно из других случаев. Возможно, что и здесь ангел навеян дюреровским «Житием Марии». Сам по себе художник должен был обрадоваться возможности вообще как-нибудь заполнить лишнее пространство наверху.

цировка в высоте сопровождающих фигур, что дает живое волнение линий. Но из всего этого движения победно поднимаются основные расчленяющие ударения: вертикальные с краю, а в промежутке нисходящая и восходящая линии — треугольник, вершина которого образована склонившимися фигурами Марии и Елизаветы, а основание — сидящей женщиной слева и мальчиком справа. Треугольник не равнобедренный: более крутая линия идет со стороны Марии, более плоская — со стороны Елизаветы, а голый мальчик внизу не случайно так вытянул свою ногу: он должен продолжить дальше направление этой линии. Все охвачено здесь общей связью, и каждая отдельная фигура принимает участие в важности и торжественности основной, сквозной ритмической теме. Несомненна зависимость от заалтарных композиций Фра Бартоломмео. Здесь мы видим, как второразрядный художник, захваченный великой эпохой, создает картину, производящую поистине значительное впечатление.

«Спозалицию» («Обручение») Франчабиджо выглядит по сравнению с этой картиной несколько тощим и бедным, как ни хороши в нем, быть может, детали. Мы опускаем его.

2. ФРЕСКИ СКАЛЬЦО

В скромных размерах, не красками, но серым по серому расписал Андреа дель Сарто маленький, окруженный колоннами дворик в монастыре босоногих братьев (Scalzi), изобразив историю Иоанна Крестителя. Лишь две картины принадлежат Франчабиджо; остальные десять, а также и четыре аллегорические фигуры всецело сделаны его рукой. Но они не одинаковы по стилю, так как работа тянулась с частыми перерывами пятнадцать лет, и по ним можно проследить почти все развитие художника.

Живопись серым по серому была давно в ходу. Ченино Ченини говорит, что ее применяли для мест, не защищенных от перемен погоды. Она встречается, наряду с цветной живописью, также в местах второстепенной важности, на балюстрадах, на темных оконных стенах. Но в шестнадцатом столетии ей предаются с особой любовью, что вытекает из самого нового стиля.

Дворик производит в высшей степени приятное впечатление спокойствия. Однообразие краски, связь с архитектурой, способ обрамления — все заставляет картины казаться помещенными особенно благоприятным образом. Кто знает Сарто, тот не будет искать значения фресок в психологических моментах. Иоанн здесь — томный проповедник покаяния, сцены ужаса умеренны по драматическому эффекту, характеров ожидать не следует; но Сарто всегда ясен и полон красивого движения, и здесь как нельзя лучше научаешься понимать, что интерес времени все более и более перемещался на формальные качества и что достоинство какого-нибудь рассказа оценивалось по чисто пространственному распорядку.

Будем рассматривать картины в порядке их возникновения.

1. *«Крещение Христа»* (1511). Можно тотчас же узнать, что эта картина самая ранняя, по тому, что фигуры не наполняют пространства, но разбросанно стоят кругом. В картине слишком много места. Лучше всего фигура Христа, в высшей степени нежная по движению и производящая впечатление большой легкости. Правая нога свободна, но пятка скромно прикасается к пятке. Ноги отчасти прикрывают одна другую и изгиб силуэта в области колен действует необыкновенно эластично. Следует обратить внимание на то, что ступни не погружены в воду, но остаются на виду. Некоторые идеальные побочные школы всегда так поступали,

но здесь это дано в интересах пластической ясности. Обнажение бедер также отвечает потребности в более ясном представлении. Старый горизонтально подпоясанный плат прерывал тело именно на том месте, где должно проявиться самое важное. Косо падающий передник в данном случае не только гарантирует отчетливость, но благодаря ему само собой получается приятная контрастирующая линия. Руки Спасителя скрещены на груди, а не сложены молитвенно, как раньше.

У Иоанна мы не найдем такой же тонкости: угловато-надломленная фигура свидетельствует еще об остатке боязливости. Прогресс выражается только в позе спокойного стояния; Гирландайо и Верроккьо давали Крестителя в тот момент, когда он подходит. Ангелы — родные братья еще более красивой пары на картине «Благовещение» 1512 года.

2. «*Проповедь Иоанна Крестителя*» (1515). Фигуры внутри рамы обладают более значительными размерами, и наполнение плоскости массами сразу придает картине другой вид. Схема композиции указывает, как на свой прообраз, на фреску Гирландайо в Санта Мария Новелла. Помещенная на возвышении центральная фигура и расположение круга слушателей со стоящими по краям фигурами совпадают и тут, и там. Идентичен и поворот проповедника направо. Тем более необходимо проследить отступления в частности.

Гирландайо хочет придать своему оратору убедительность шаговым движением, Сарто вкладывает все движение в поворот фигуры вокруг своей собственной оси. Она спокойнее, и содержание движения в ней богаче. Особенно эффектен и здесь сильный изгиб силуэта у колен. Старинный ораторский жест с вытянутым вверх указательным пальцем кажется теперь мелким и тощим, руку хотят заставить действовать массой, и если там рука дана плоско, то здесь она

уже более свободна и получает благодаря ракурсу новую жизнь. Отчетливое изображение членов и ясное разделение всей фигуры дают прекрасный пример рисунка чинквеченто.

У Сарто меньше места для размещения своей публики; но он умеет дать более убедительное впечатление толпы, чем Гирландайо, который только развлекает зрителя своими двумя дюжинами голов, так как каждая из них в отдельности требует, чтобы ее рассматривали. Замыкающие фигуры по краям действуют своей массой¹. Выигрышно обращение оратора с речью к тем, кого не видно на картине.

Если главная фигура у Сарто кажется такой большой, то это не следует объяснять одними лишь относительно крупными размерами ее: со всех сторон приняты меры для того, чтобы на нее падало главное ударение. И весь ландшафт приспособлен для этой же цели. Он дает проповеднику опору сзади и простор спереди, и тот вырисовывается свободным, осязаемым силуэтом, тогда как у Гирландайо он не только застревает в толпе, но и приходит в конфликт с линиями заднего плана.

3. *«Крещение народа»* (1517). Стиль начинает становиться беспокойным. Одежды разорваны и лежат зубцами, движения чересчур громки. Второстепенные фигуры, назначение которых — внести в строгую схему прелесть случайного элемента, делают это в чрезмерной степени. Настоящий Сарто сказывается еще в красивой спинной фигуре нагого юноши, который томно смотрит вниз.

4. *«Вяятие под стражу»* (1517). И эта сцена, как ни мало она для того пригодна, дана в виде центральной композиции. Ирод и Иоанн не поставлены друг против друга, профиль против профиля, но правитель сидит в середине; наискось против него, справа, помещен Иоанн, а для вос-

¹ Как известно, человек в капишоне справа, так же как и сидящая женщина, поднимающая своего ребенка записствованы у Дюрера.

становления симметрии слева — внушительная фигура зрителя. А так как Иоанн окружен двумя стражами, то картина требует нового уравнивания, которое и дано в фигуре выходящего (несимметрично) из глубины начальника стражи. Богатая группа взятия под стражу очень оживлена по действию сравнительно со спокойной массой одной стоящей спиной фигуры. Правда, следует сознаться, что последняя не более как манекен. Тем не менее подобное распределение контрастов — прогресс для Флоренции, ибо прежде имели обыкновение наполнять пространство равномерно и так же равномерно распределять движение. Кроме того, фигура Иоанна, которому трудно встретиться глазами с правителем, очень хороша; стражи могли бы быть охвачены еще более сильным движением, но здесь художник все же избежал ошибки, в которую впадали другие, заставлявшие главную фигуру совершенно теряться рядом с их безудержностью.

5. «Танец Саломеи» (1522). Сцена танца, обыкновенно неуместно сочетаемая с передачей головы Крестителя, изображена здесь в отдельной картине. Тема, вероятно, особенно нравится Андреа; и действительно, пляшущая Саломея с чарующей гармонией в движениях — один из его красивейших замыслов. Фигура выдержана очень спокойно, движение заключено главным образом в верхней части корпуса. В виде контраста танцовщице противопоставлена повернутая спиной фигура — служитель, приносящий блюдо. Художник вынуждает зрителя приводить обе фигуры в известное отношение друг к другу, они дополняют одна другую, и лишь в силу того, что служитель выдвинут больше вперед, остановка на мгновение Саломеи действует так захватывающе. Стиль снова успокоился, линии более текучи. Картина является характерным примером идеального упрощения инсценировки и опущения всяких излишних деталей.

6. «Усекновение главы» (1523). Казалось бы, здесь для Сарто невозможно избежать изображения сильного физиче-

ского действия: взмахивающий мечом палач — излюбленная фигура художников, искавших движения ради него самого. Однако Сарто все же уклоняется от этой обязательности. Он дает не усекование, но тот спокойный момент, когда страж кладет голову на протягиваемое Саломеей блюдо. Он, в виде фигуры, взятой со спины, с широко расставленными ногами, стоит посередине, она слева, а с другой стороны — военачальник, т. е. композиция опять-таки центральна. Жертва милостиво скрыта от глаз зрителя.

7. «Подношение главы» (1523). Еще раз застольное общество. На этот раз фигуры сдвинуты теснее — картина не так широка. Саломея, несущая голову, так же оживлена, как в сцене танца, противовес ее грациозному повороту образуют застывшие позы зрителей с другой стороны. Наиболее живое движение отодвинуто к середине. Края заняты двойными фигурами.

8. «Явление ангела Захарии» (1523). Здесь художник вполне уверен в себе. У него свои рецепты, с помощью которых он достигает известного результата при всяких условиях, и, полагаясь на них, он позволяет себе все большую небрежность. Снова применяется шаблон боковых фигур. Явление ангела совершается сзади: скрестив руки, он молча склоняется перед отступившим в изумлении священнослужителем. Все намечено лишь поверхностно, но абсолютно уверенная экономия эффектов и тихая торжественность архитектурного расположения все же придают изображению столько достоинства, что даже сам Джотто, замысел которого гораздо серьезнее, с трудом выдерживает сравнение с ним.

9. «Посещение Елизаветы» (1524). Симметричные боковые фигуры отсутствуют. Главная группа обнимающихся женщин поставлена по диагонали, и эта диагональ управляет всей композицией. Фигуры расставлены по quincunx, т. е.

как пять очков на игральной кости. Успокаивающе действует прямо ориентированная архитектура заднего плана.

10. «Наречение имени» (1526). Опять новая схема. Служанка с новорожденным стоит центрально в первой зоне, повернувшись к сидящему с краю Иоакиму. В точном соответствии находится сидящая с другого края женщина. Мать в постели и прислужница симметрично размещаются во второй зоне между фигурами переднего плана. Вазари говорит здесь о «*gingtandimento della maniera*»¹ и очень хвалит картину. Насколько я вижу, здесь нет особой новизны стиля, все было подготовлено заранее, и особенно плохо сохранившаяся фреска даже не возбуждает желания видеть большее. Здесь видно все, что заблагорассудилось дать художнику в этот поздний свой период.

Две картины, добавленные Франчабиджо к этому циклу, носят обе ранние даты. Он, как меньший талант, проигрывает рядом с Сарто. В картине, где младенец Иоанн получает отцовское благословение (1518), резкость движения в фигуре благословляющего отца производит еще совершенно устарелое впечатление. Добавочные фигуры, которые сами по себе очень хороши, вроде мальчиков на перилах лестницы, слишком сильно выступают вперед, и более тонкий художник вообще не поместил бы сюда этой большой лестницы. Она — единственный режущий глаз мотив во всем дворике Скальцо. Фреска непосредственно примыкает к самой ранней работе Андреа, «Крещению Христа»; она превосходит ее величиной, но не красотой.

Ряд исторических картин прерывается, как уже было сказано, четырьмя аллегорическими фигурами, которые все написаны Сарто; они должны подражать статуям, стоящим в нишах. Искусства снова начинают сливаться. В это время едва ли найдется мало-мальски значительный живописный

¹ О росте стиля.

ensemble без привлечения действительной или имитированной пластики. Лучшая из этих фигур — Caritas (Милосердие), которая, держа ребенка на руке, тянется вниз за другим, причем — что вполне целесообразно — не сгибает спины, а лишь подгибает колено, чтобы не потерять равновесия (подобная группа на потолке зала Илиодора в картине Ноя). Джустиция (Справедливость) — несомненное подражание подобной фигуре Сансовино в Риме (Santa Maria del Popolo); только одна нога поставлена выше, для достижения большего движения¹. Фигура еще раз оживает в «Madonna delle arpie».

3. МАДОННЫ И СВЯТЫЕ

Ослабевшая серьезность понимания и выполнения, которая чувствуется во фресках Скальцо начиная с 1520 года, не означает, что у художника пропал интерес именно к этой задаче: в станковой живописи того времени у него обнаруживаются те же симптомы. Андреа становится равнодушным, это рутинер, который полагается на свои блестящие художественные приемы. Даже там, где он несомненно берет себя в руки, в творении уже не чувствуется более душевной теплоты. Дело биографа — объяснить причину этого. Юношеские произведения не дают возможности предчувствовать такой переворот. Наилучший пример для ознакомления с тем, что первоначально заключалось в этой душе, — большая картина «Благовещение» в палаццо Питти, которую Андреа написал на 25-м или 26-м году.

Мария представительна и строга, как у Альбертинелли, но более тонко прочувствована в смысле движения, а ангел

¹ Согласно вкусу кватроченто, меч должен быть поднят вверх, согласно вкусу чинквеченто, он будет опущен вниз. Сансовино является здесь представителем старого, Сарто — нового стиля. То же самое следует сказать и о «Павле с мечом». Монументальная скульптура, подобно Павлу II. Романо на мосту св. Ангела, представляет еще старинный тип.

с очаровательной, юношески мечтательной головой, вытянутой вперед и слегка склоненной, так прекрасен, как его мог изобразить только Леонардо. Он пронзает свое приветствие и, преклоняя колено, протягивает руку к изумленной Марии. Это почтительное приветствие издали, а не бурное вторжение школьницы, как у Гирландайо или Лоренцо ди Креди. И снова, в первый раз после готической эпохи, ангел является на облаках; чудо снова допускается в картину духовного содержания. В фигурах двух ангелов с выюющимися волосами и слегка затуманенными глазами подхвачен и продолжен раз взятый мечтательный тон. Вопреки обычному расположению, Мария стоит слева, а ангел приходит с правой стороны. Быть может, Андреа хотел, чтобы протянутая рука не заслоняла тела. Отсюда — вся выразительная ясность фигуры. Рука обнажена так же, как и ноги сопровождающих ангелов, и рисунок сразу выдает ученика Микеланджело. Жест, каким левая рука держит стебель лилии, совершенно микеланджеловский.

Картина еще не совсем свободна от развлекающих деталей, однако архитектура заднего плана в своем роде великолепна и нова. Она укрепляет фигуры и соединяет их. Линии ландшафта идут в унисон с главным движением.

Палаццо Питти содержит еще одно «Благовещение», относящееся к поздним годам Андреа (1528); первоначально оно было помещено в люнет, теперь же изменено в прямоугольник.

Оно исчерпывающим и ясным образом показывает противоположность между началом и концом. Далеко превосходя первое по бравурности живописи, это второе «Благовещение» обнаруживает отсутствие содержания, которое не в состоянии замаскировать вся волшебная трактовка воздуха и одеяний¹.

¹ В «Чичероне» картины перемешаны, а о третьем «Благовещении» в палаццо Питти вообще не может быть речи. В спорной картине («Бла-

В «*Madonna della arpie*» («Мадонна с гарпиями») Мария выступает зрелой женщиной, а Андреа — зрелым художником. Это самая аристократическая мадонна Флоренции, с царственной осанкой и сознанием своего достоинства; она не похожа на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, которая не занята мыслью о себе.

Она стоит на пьедестале, как статуя, и смотрит вниз. Ребенок охватил ее за шею, и она без усилия несет на руке эту значительную тяжесть. Другая рука держит книгу, опирая ее о бедро, — также мотив монументального стиля. Ничего материнского и интимного, ни единого намека на жанровую игру с книгой — одна лишь идеальная поза. Так она не могла бы читать. Рука ложится широко на край книги, и это особенно красивый пример величественного жеста чинквеченто¹.

Святые, Франциск и Иоанн Евангелист, оба щедро наделенные движением, подчинены Мадонне уже тем, что поставлены только в профиль. Фигуры, тесно придвинутые друг к другу, образуют единое целое, и богатая содержанием группа выигрывает в силу благодаря их пространственному отношению: ни кусочка лишнего пространства, тела всюду касаются края картины. Удивительно, что, несмотря на это, не возникает ощущения тесноты; одно из противодействующих средств — ведущие вверх пилястры.

К пластическому богатству присоединяется живописное богатство явления. Андреа хочет отнять у взора силуэты, вдоль которых он мог бы скользить, и вместо непрерывной линии дает ему лишь отдельные светлые части поверхности

говорящее с двумя святыми») Мария — лишь повторение фигуры 1528 г. и, как видно, исполнена менее умелой рукой. Другие мотивы взяты из других мест. Заметка у Vasari-Milanesi, V, 17 (прим. 2), ошибочна: произведение иконы образом не может относиться к 1514 г.

¹ Согласно прообразу Петра в рафаэлевской «Мадонне с балдахином».

в виде выпуклостей. Там и сям из сумерек картины выплывает освещенная часть, чтобы тотчас же снова погрузиться в тень. Нет более равномерно-ясного развертывания освещенных форм. Поддерживается постоянно разнообразящееся движение глаза, результатом чего является более живое впечатление от тел, которые, конечно, затмевают все богатство прежнего плоского стиля.

Еще более высокая живописная ступень отмечена картиной «Disputa» в палаццо Питти. Перед нами четыре стоящие фигуры мужчин, занятых разговором. Невольно приходит на ум группа Нанни ди Банко в Орсанмикеле. Однако здесь это не только безразличное совместное стояние, но действительный диспут, в котором роли ясно распределены. Епископ (Августин?) говорит и обращается с речью к Петру-мученику, доминиканцу, тонкая интеллигентная голова которого заставляет казаться рядом с собой недоделанными все типы Бартоломмео. Св. Франциск, напротив, кладет руку на сердце и качает головой — диалектика не его специальность. Лаврентий, как младший, не высказывается; это фигура нейтральная и играет здесь ту же роль, что Магдалина в рафаэлевской «Святой Цецилии»; общей является у них и подчеркнутая вертикаль.

Неподвижность группы из четырех стоящих фигур смягчается добавлением двух коленопреклоненных на переднем плане (ступенью ниже). Это Себастьян и Магдалина, совершенно не участвующие в разговоре, но в колористическом отношении являющиеся главными носителями удара. Здесь Сарто дает краски и мускулы, тогда как беседующие мужчины строго выдержаны: много серого, черного и коричневого, и только совсем сзади рдеет затаенный кармин (Лаврентий). Задний план совершенно темен.

В смысле живописи и рисунка картина является апогеем искусства Андреа. Обнаженная спина Себастьяна и подня-

тая вверх голова Магдалины — удивительные интерпретации человеческой формы. А затем руки! Женственно нежный жест Магдалины и преисполненные выражения руки участников диспута. Можно с полным правом сказать, что рядом с Леонардо никто не трактовал их так, как Сарто.

В Академии находится вторая картина с четырьмя стоящими фигурами, написанная десять лет спустя (1528 г.) и характеризующая дальнейшее развитие и разложение стиля Андреа. Она, как и все его позднейшие работы, светла и пестра, головы не связаны одна с другой, но живописная сторона и расстановка фигур в ней свидетельствуют об умении и ловкости автора¹. Видно, что ему стало легко создавать такие богатые с виду композиции; однако впечатление от них все же остается внешним.

«Мадонна с гарпиями» также не имела достойной преемницы.

Вошедшая незадолго перед тем в моду тема «Мадонны в глории» или, вернее, «в облаках» должна была оказаться особенно по вкусу Андреа. Он открывает небо и, показывая небесный триумф, согласно стилю времени спускает Мадонну на облаках глубоко вниз, в самую середину обступивших ее полукругом святых. Смена стоящих и коленопреклоненных фигур сама собою разумеется, так же как и систематическое манипулирование с контрастами внешних и внутренних поворотов и с направлением взора то вверх, то вниз и т. д. Сарто присоединяет к этому еще контрасты совершенно светлых и совершенно темных голов и при распределении этих ударений не обращает никакого внимания на то, откуда могут падать свет и тени. В картине нет общего сильного прилива и отлива движения. Очень бросается в глаза внешнее применение определенных рецептов, но все же этим кар-

¹ Первоначально в середине стояли два путто, которые теперь вынуты и повешены отдельно.

тинам еще нельзя отказать в том, что они вытекали из темперамента Андреа с известной необходимостью.

Примером этих мадонн можно взять «Мадонну» 1524 года (Питти). Характеров здесь искать нечего, сама Мадонна даже очень тривиальна. Фигуры, стоящие на коленях, — повторения из «Disputa», с характерным обострением недостатков впадающего в рутину художника. Себастьяна можно отнести к той же модели, что и известную поясную фигуру молодого Иоанна (см. ниже); в живописном же отношении он трактован здесь так, что контур почти не играет никакой роли, а все значение принадлежит светлой поверхности открытой груди.

Наконец, все регистры стянуты в большой берлинской картине 1528 года. Здесь, как уже у Бартоломмео, облака заключены в замкнутое архитектурное пространство. Сюда же присоединяются шина, пересеченная рамой, и лестница, на ступенях которой размещены святые в целях достижения отчетливой пространственной дифференцировки. Передние фигуры даны только до пояса — мотив, которого до сих пор намеренно избегало искусство высокого стиля.

О «Святых семействах» следует сказать то же самое, что уже было сказано по этому поводу у Рафаэля. И для Андреа художественной целью было наибольшее богатство на наименьшей поверхности. Поэтому он ставит свои фигуры на колени и усаживает их поближе к земле, скручивая в один узел трюх, четверых, пятерых. Фон обыкновенно темный. Имеется ряд таких картин: из них хороши те, которые дают сначала впечатление естественности положения, а уже затем заставляют думать о проблеме формы.

Особое положение, также и по отношению к Рафаэлю, занимает «Madonna del sacco» («Мадонна с мешком») 1525 года (боковая галерея Аннунциаты, Флоренция). Являясь первоклассным примером законченно мягкой фреско-

вой живописи вообще и художественного расположения складок в частности, картина прежде всего обладает никогда более не повторявшимся, вызывающе смелым расположением фигур. Мария сидит в не в центре, а сбоку, но нарушение равновесия устраняется расположившимся против нее Иосифом, который, будучи отодвинут вглубь, хотя и кажется меньшим по массе, но с точки зрения равновесия имеет такое же значение благодаря большему расстоянию от центральной оси. Немногочисленность ясных основных направлений обуславливает производимое картиной издали монументальное впечатление. При большом внутреннем богатстве здесь в высшей степени простой контур. Помпезная широта мотива Мадонны создается ее низкой посадкой. Смотрящая вверх голова всегда будет производить впечатление, даже если и признаться, что это эффект чисто внешний. Угол зрения помещается в глубине, сообразно истинному местоположению картины: фреска находится над дверью.

Из отдельных святых у Андреа отрок Иоанн Креститель (Питти) пользуется мировой славой. Это одна из полудюжины картин, которые во время сезона туристов вы обязательно найдете в окне каждого фотографического магазина Италии. Было бы небезынтересно спросить, с каких пор он занимает это положение и каким переворотам моды подчинены и эти признанные любимцы публики. Строгая, страстная красота, которую в нем прославляют («Чичероне»), улетучивается тотчас же при сравнении с рафаэлевским отроком Иоанном в Трибуне, но он все же остается красивым мальчиком¹. К сожалению, картина очень пострадала, так что можно только угадывать первоначальное намерение: художественное воздействие с помощью развития светлого те-

¹ Сарто воспользовался той же моделью для Исаака в «Жертвоприношении» (Дрезден), написанном вскоре после 1520 г. Мне кажется, что я узнаю ее еще раз и в «Мадонне» 1524 г.

ла из темного фона. Держащая рука с поворотом на сгибе удалась Андреа. Характерно, что он всюду заботится о перерезе силуэта и заставляет совершенно исчезать одну сторону тела. Плащ, который должен создать направление, противоположное доминирующей вертикали, уже напоминает экстравагантности XVII века. Фигура отодвинута в сторону (справа пустое пространство), и в этом отношении напрашивается сравнение со Скрипачом Себастьяно.

Сестра этого Иоанна, сидящая «Агнесса» Пизанского собора, — одна из прелестнейших картин художника, где кажется, что и он также хочет дать попытку экстатического выражения; однако все ограничивается несколько боязливым, устремленным вверх взглядом святой. Сартто оставались совершенно недоступны эти возвышенные состояния души, и было ошибкой поручить ему «Assunta» («Вознесение»). Он написал ее дважды; картины висят в палатце Питти. Андреа неудовлетворителен здесь не только по выражению, но и по движению, и это также можно было предвидеть. Достаточно сказать, что здесь — после 1520 года — мы все еще встречаем при вознесении Марии простую сидящую фигуру! Однако, право, и таким образом можно было бы найти более достойное решение. Но молитва у Сартто так же мало говорит, как и смешной жест замешательства, которым Мария придерживает свой плащ на коленях. Из апостолов у гроба он оба раза выбирал Иоанна в виде главной фигуры и наделял его тем красивым движением рук, какие встречаются на его юношеских картинах. Однако и тут нельзя отрешиться от впечатления намеренной элегантности, и чувства застигнутых врасплох апостолов не отличаются особым подъемом. И все-таки это молчание приятнее шумихи римской школы последователей Рафаэля.

Распределение света и тени здесь рассчитано на контраст небесного блеска и темноты земной сцены. Однако во вто-

рой, более поздней картине Сарто оставил внизу открытым светлый прорез, и великий художник движения, Рубенс, последовал здесь за ним, так как некрасиво разделять вознесение на небо столь сильно подчеркнутой горизонтальной линией.

Оба коленопреклоненных святых в первой «Assunta» ведут свое происхождение от Фра Бартоломмео; во второй редакции мотив коленопреклоненных фигур на переднем плане был сохранен, но в угоду контрасту допущена та тривиальная деталь, что один из присутствующих — и здесь это апостол — в продолжение торжественного акта смотрит из картины на зрителя. Вот начало безразличных фигур переднего плана сеичентистов: формами искусства уже явно злоупотребляют, обращая их в бессодержательные формулы.

О «Pietà» в палаццо Питти мы совершенно умолчим.

4. ПОРТРЕТ АНДРЕА

Андреа не писал большого количества портретов, и мы с первого взгляда не заподозрим у него особых задатков портретиста. Однако у него есть несколько юношеских произведений, мужских портретов, приковывающих зрителя какой-то таинственной прелестью. Это известные головы в Уффици и Питти и поясная фигура в Лондонской Национальной галерее. Они обладают всем аристократизмом лучшей стороны таланта Андреа, и чувствуется, что художник хотел сказать ими нечто особенное. Не приходится удивляться, если их поняли как автопортреты, и все же можно с уверенностью сказать, что они не могут быть ими.

Здесь перед нами тот же случай, что с Гансом Гольбейном младшим: по поводу «Прекрасного анонима» уже рано сложилось предвзятое мнение, которое трудно искоренить; существует подлинный портрет Гольбейна (рисунки в соб-

рании портретов художников во Флоренции), но не хотят признавать, что он исключает другие, ибо представление неохотно разлучается с более красивым типом.

Подлинный портрет молодого Андреа находится на фреске «Шествие королей» во дворе Аннунциаты, а портрет его в более позднем возрасте — в собрании портретов художников (Уффици). Они вполне достоверны. Вазари говорит об обоих. Упомянутые вначале картины не соответствуют этим чертам, да и между собой они, по-видимому, не согласуются: лондонский портрет изображает одного человека, а флорентийские — другого. Но эти последние восходят к одному и тому же оригиналу, так как соответствуют друг другу в каждой линии, до последней детали складок. Экземпляр в Уффици, очевидно, копия, а оригинал — портрет в Питти, который, хотя и не сохранился неприкосновенным, все же свидетельствует о более умелой руке¹. О нем одном здесь и будет идти речь.

Голова выступает из темного фона, как это мы находим у Перуджино, но остается в зеленоватом полумраке. Наиболее сильный свет лежит не на лице, а на случайно высунувшемся уголке рубашки у шеи; серые и коричневые краски, мантия и воротник, тусклы. Большие глубоко посаженные глаза смотрят спокойно. При всей художественно живой вибрации фигура отличается замечательной твердостью, обусловленной вертикальной посадкой головы, чистым фасом и всем спокойным освещением, которое выделяет половину головы и освещает именно необходимые пункты. Кажется, что

¹ «Чичероне» (со времени Мюндлера) рассуждает наоборот: красивейший (и, по всей вероятности, собственноручный) портрет в Уффици, копия с которого, несовершенная и сильно пострадавшая, — в палатце Питти (№ 66). В посмертных «Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien» Буркхардт первый раз выступил против понимания этих картин как автопортретов.

голова внезапным поворотом на мгновение приняла это положение абсолютно чистой вертикальной и горизонтальной осей. Вертикаль проходит насквозь до самой верхушки берета. Простота линий и спокойствие значительных световых и теневых масс соединяются с ясной обрисовкой форм, свойственной мастерскому стилю Андреа. Всюду проглядывают следы твердости. Угол глаза и носа, моделировка подбородка и скулы сильно напоминают «Disputa», которая, очевидно, возникла приблизительно в то же время¹.

Можно рассматривать эту тонкую, интеллигентную голову как идеальный тип во вкусе XVI столетия. Невольно хочется поставить его вместе со «Скрипачом», родственным ему с внутренней и внешней стороны, в ряды портретов художников. Во всяком случае, это один из прекрасных примеров идеального восприятия человеческой формы в эпоху чинквеченто, общую основу которого следует искать у Микеланджело. Нельзя не узнать и здесь влияния того духа, который создал Дельфийскую сивиллу.

Этому портрету Андреа соответствует задумавшийся юноша в луврском *Salon carré* — прекрасная картина, правда, более в духе Леонардо. Она носит уже самые различные имена и приписывается теперь — как мне кажется, с полным правом — Франчабиджо, так же как и та совершенно затененная голова юноши 1514 года в палатцо Питти с выставленной на перилах левой рукой, ораторский жест которой еще несколько искусствен и старомоден². Парижская картина написана позднее этой (1520), и последние следы

¹ Уже поэтому картина не может быть автопортретом: когда Андреа так писал, он уже не был молодым человеком, как это изображено на портрете.

² Это же движение руки повторяется у главной фигуры «Тайной вечери» Франчабиджо (Scalzi, Флоренция) и, вероятно, сводится в последней инстанции к Христу леонардовской «Вечери», ибо Франчабиджо знал последнюю и пользовался ею.

натянутости и напряженности исчезли. Юноша, душу которого волнует какое-то горе, устремил вперед слегка опущенный взор, причем легкий поворот и наклон головы производят необычайно характерное впечатление. Одна рука лежит на перилах, а другая поконится сверху, и это движение по своей мягкости в высшей степени индивидуально. Мотив несколько напоминает «Мону Лизу», но здесь все растворяется в минутном выражении, и претенциозный отвлеченный портрет превращается в прелестную жанровую картину с настроением. Мы не спрашиваем, кто это такой, а интересуемся прежде всего изображенным моментом. Глубокая затененность глаз особенно благоприятствует характеристике меланхолика с грустным взором. И горизонт со своим особым характером становится также выразителем настроения. Фальшиво действует только пространство, которое в оригинале увеличено со всех сторон.

Своеобразные, характерные для эпохи тона звучат в этом мечтательном портрете. Насколько он тоньше по ощущению хотя бы юношеского автопортрета Рафаэля в Уффици! *Sentimento* XV столетия всегда обладает долей навязчивости по сравнению со сдержанно выраженным настроением классической эпохи.

VII

МИКЕЛАНДЖЕЛО (ПОСЛЕ 1520)

Ни один из великих художников не воздействовал с самого начала так определенно на окружающих, как Микеланджело, и по воле судьбы этому сильнейшему и самобытнейшему гению суждено было прожить очень долгую жизнь. Он стоит еще на посту, когда все остальные уже сошли в могилу, он стоит на нем дольше человеческого века. Рафаэль умер в 1520 году. Леонардо и Бартоломмео — еще раньше. Сартто, правда, жил до 1531 года, но последнее его десятилетие самое малозначащее, и ему не предстояло дальнейшего развития. Что же касается Микеланджело, то он не стоит ни минуты на месте, и лишь во второй половине его жизни, кажется, он наконец набрал всю свою силу. В это время возникли гробницы Медичи, «Страшный суд» и Св. Петр. Для средней Италии теперь существовало только одно искусство, и за новыми откровениями Микеланджело были совершенно забыты Леонардо и Рафаэль.

1. КАПЕЛЛА МЕДИЧИ

Погребальная капелла Сан-Лоренцо — один из немногих примеров в истории искусства, где пространство и фигуры создавались не только одновременно, но и в намеренном соотношении друг с другом. Все XV столетие обладало изолирующим взором и находило обособленную красоту красивой на всяком месте. В роскошных сооружениях, подобных погребальной капелле португальского кардинала в Сан-Миньято, усыпальница является частью, которую вставили именно в эту церковь и которая с таким же успехом могла бы находиться в другом месте, не теряя от этого своего значения. При сооружении гробницы Юлия Микеланджело также не распоряжался помещением: гробница должна была быть зданием в здании. Лишь проект фасада Сан-Лоренцо, который ему предстояло выполнить в виде архитектурно-пластической лицевой стороны фамильной церкви Медичи во Флоренции, заключал в себе возможность скомпоновать вместе в крупных чертах фигуры и архитектурные формы с расчетом на определенное воздействие. Проект потерпел крушение. Однако здесь архитектура могла бы быть только рамой, и в художественном отношении новый план капеллы был еще благоприятнее, так как он создавал пространство, которое не только допускало свободное развитие пластики, но оставляло и свет в полном распоряжении художника. И Микеланджело воспользовался им как существенным фактором. Так он предусмотрительно погрузил в полную тень лица Ночи и Ренсегово (Мыслителя) — случай, не имевший прецедентов в пластике.

Капелла содержит памятники двух рано умерших членов семейства Медичи, герцога Лоренцо да Урбино и Джулиа-

но, герцога Немурского. Более ранний план имел в виду подробно представить весь род, но его пришлось оставить.

Схема гробниц — группировка трех фигур. Усопший изображен не спящим, а живым, в сидячей позе, с двумя сопутствующими фигурами, лежащими на покатых крышках саркофага. Взамен добродетелей, из которых обыкновенно формировали почетную стражу умерших, здесь вьюты времена дня.

При этом расположении тотчас же бросается в глаза одна странность. Гробница не представляет собой архитектурного целого, украшенного фигурами и помещенного перед стеной — нет, саркофаг с увенчивающими его фигурами стоит перед стеной, а герой сидит в самой стене. Таким образом, два пространственно совершенно разнородных элемента слиты в одно в целях совокупного воздействия, причем сидящая фигура достает до пространства между головами обеих лежащих фигур.

Эти последние, в свою очередь, поставлены в удивительнейшее отношение к своему ложу. Крышки саркофага так коротки и отлоги, что фигуры собственно должны были бы скатиться с них. Предполагали, что нижний конец крышек должен был завершаться обращенной вверх волютой, которая служила бы поддержкой фигурам и придавала им устойчивость, и такое устройство мы на деле встречаем в гробнице Павла III (несвободной от влияния Микеланджело), в храме св. Петра. С другой стороны, уверяли, что фигуры пострадали бы от этого, стали бы мягкими и потеряли бы ту эластичность, которой отличаются теперь. Во всяком случае, очевидно, что такое ненормальное построение, которое немедленно вызывает критику даже непосвященных, свидетельствует о художнике, смевшем многим рисковать. Поэтому я думаю, что памятники могли быть сделаны таки-

ми, каковы они есть, только под ответственность Микеланджело¹.

Элементы, режущие глаз, заключаются не в одной только подставке: наверху также получаются диссонансы, которые вначале кажутся едва понятными. С неслыханной бесцеремонностью фигуры перерезают карнизы ниш. Пластика здесь становится в явно противоречащее отношение к архитектуре. Противоречие было бы нестерпимым, если бы не находило разрешения. Последнее дано в завершающей третьей фигуре, поскольку она составляет одно целое со своей нишей. Следовательно, треугольное построение фигур здесь не только является рассчитанным, но и фигуры получают развитие благодаря своему отношению к архитектуре. В то время как у Сансовино все кажется равномерно скрытым и успокоенным во внутреннем пространстве ниши, здесь перед нами диссонанс, который требует разрешения. Этот же принцип Микеланджело преследует в последней редакции гробницы Юлия, где давление средней фигуры разрешается в прекрасных по пространству боковых плоскостях. В более же широком масштабе он дает эти новые художественные воздействия во внешней надстройке Св. Петра².

Ниша тесно охватывает сидящих полководцев; нет обессиливающего лишнего пространства. Она очень плоска, так что скульптура выступает вперед. Здесь не место излагать, каков был дальнейший ход мыслей, почему именно средняя ниша лишена увенчивающего фронтона и акцент приходится на стороны. Главенствующая точка зрения при архитектурно-нишеском делении состояла, во всяком случае, в том, чтобы

¹ На это имеется и прямое указание. В опубликованном Саймондсом рисунке Британского Музея (*Life of Michelangelo*, I, 384) встречается фигура на аналогично сконструированной крышке в виде второстепенного, но совершенно ясного наброска.

² Ср.: *Wäfflin. Renaissance und Barock*, S. 48.

при помощи небольших членов создать благоприятную рамку для фигур. Исходя из этого, быть может, становится возможным найти законное оправдание коротким крышкам саркофага. На них лежат колоссы, которые должны действовать именно как таковые. В мире вряд ли существует вторая капелла, где пластика говорила бы таким мощным языком. Вся архитектура, с ее длинными и узкими полями, с ее сдержанным развитием в глубине масс, является здесь прислужницей пластического воздействия фигур.

По-видимому, все сделано именно с тем расчетом, чтобы фигуры казались в пространстве колоссальными. Мы знаем, как трудно было соблюсти расстояние, как Микеланджело был стеснен со стороны формы; к тому же мы читаем¹, что здесь надлежало поместить еще четыре фигуры лежащих на земле рек. Впечатление должно было получиться подавляющее. Эти приемы воздействия уже не имеют ничего общего с облегчающей красотой Возрождения.

Микеланджело не суждено было собственноручно довести этот труд до конца; как известно, капелла обязана своим теперешним обликом Вазари, однако следует признать, что существенные его мысли до нас все же дошли.

Капелла в отдельных своих частях темного цвета, в остальных же вполне монохромна, в белых тонах. Это первый значительный пример современной ахроматичности².

Лежащие фигуры «времен дня» исполняют, как уже было сказано, обычную роль добродетелей; и позднейшие художники пользовались этим типом в таком смысле. Возможность проявить характерность в мотиве движения была настолько шире при изображении различных времен дня,

¹ *Michelangelo. Lettere* / Ed. Milanesi, p. 152.

² Если на стенах когда-либо и существовала живопись, то это могли быть только *chiaroscuro*; однако это мне кажется само по себе невероятным и не вытекающим из актов.

что одно это уже может объяснить выбор Микеланджело. Но исходной точкой при этом было требование мотива лежания, причем художник мог достичь совершенно новой конфигурации с вертикалью сидящей фигуры.

Древние имели своих речных богов, и сравнение с двумя великолепными античными фигурами, которым Микеланджело сам отвел почетное место на Капитолии, весьма поучительно для познания его стиля. Он изукрашивает пластический мотив с роскошью, далеко превосходящей все предыдущее. Поворот тела у Авроры, перекатывающейся нам навстречу, перерезы вроде тех, которые получают благодаря поднятому вверх колену Ночи, не имеют себе подобных. Фигуры обладают громадной возбуждающей силой, потому что они в общем полны расходящихся плоскостей и контрастирующих направлений. И при таком богатстве они все же действуют спокойно. Сильное стремление к бесформенному сталкивается с еще более сильной волей к форме. Фигуры ясны не только в том смысле, что представлению открыты все существенные точки опоры и все главнейшие направления тотчас же мощно выступают на вид¹; они живут также в совершенно простых пространственных границах; они скомпонованы и разработаны вглубь и могут рассматриваться как настоящие рельефы. Удивительно, насколько дискообразной остается Аврора при всем своем движении. Поднятая левая рука образует спокойную поверхность фона, а спереди все лежит в параллельной плоскости. Позднейшие художники подсмотрели это движение у Микеланджело и пытались даже превзойти его в этом пункте, но его спокойствие ими не было понято. Меньше всех его понял Бернини.

¹ Кажется, будто правая рука Ночи потеряна для взора. Это впечатление обманчиво, ибо она скрыта в необработанном куске камня над маской.

Лежащие фигуры благоприятствуют наивысшему подъему контрапостирующих воздействий, ибо при этом дается возможность совершенно близко сдвинуть члены, охваченные противоположными движениями. Но формальная проблема не исчерпывает здесь содержания фигур, природа также говорит громким голосом. Усталый человек с ослабевшими членами является трогательным изображением вечера, который кажется в то же время вечером жизни, и дано ли где тяжелое утреннее пробуждение более убедительно, чем здесь?

Правда, во всех этих фигурах живет уже другое чувство. Микеланджело не поднимается более до свободного, радостного дыхания Сикстинской капеллы. Движения более тягучи, тяжелы, угловаты; тела грузны, как горы, и кажется, что воля лишь с усилием и неравномерно оживляет их.

Обе пары в стилистическом отношении не стоят на одной линии. Очевидно, Ночь и День возникли позже, и в них тяжесть противоречий еще более усилена и коллизии с архитектурой еще значительней.

Умершие изображены в виде сидящих фигур. Гробница хочет быть не трогательным изображением умершего, а памятником живого. Предшественником такого понимания является саркофаг Иннокентия VIII Поллайоло в Св. Петре, но все же там благословляющая фигура папы изображена рядом с лежащим мертвецом.

У Микеланджело это две фигуры полководцев. Может показаться странным, что, несмотря на это, он избрал мотивом сидячую и притом устало-небрежную позу, в которой много индивидуального: у одного глубокая задумчивость, у другого же мимолетно брошенный в сторону взгляд. Ни один из них не представлен в торжественной позе. Понятия о величавости изменились с тех пор, когда Верроккьо создавал своего Коллеоне, и тип сидящего полководца был

удержан в позднейшее время даже для такого великого полководца как Джованни delle bande nere (на площади перед Сан-Лоренцо).

Трактовка сидящих фигур интересна по сравнению с многочисленными более ранними решениями задачи, уже данными Микеланджело. Одна фигура приближается к Иеремии плафона Сикстинской капеллы, другая — к Моисею. Но в обеих предприняты характерные наменения в сторону обогащения. Обратите внимание на дифференцировку колен и неодинаковый уровень плеч у Джулиано (с жезлом полководца). По этим образцам в последующем измерялось все пластическое содержание сидящих фигур, и скоро уже стало не видно конца попыткам заинтересовать запрокинутыми плечами, высоко поставленной ногой и свернутой на сторону головой; что необходимым образом повлекло за собой потерю внутреннего содержания.

Микеланджело не хотел характеризовать индивидуальность усопших и не задавался целью изобразить их черты. Костюм также идеален. Нет даже надписи, объясняющей памятник. Здесь, очевидно, определенное намерение, ибо и гробница Юлия не имеет никакой надписи.

Капелла Медичи содержит еще одну сидячую фигуру другого рода, *Мадонну с младенцем*. Она показывает в совершеннейшей форме зрелый стиль Микеланджело и тем ценнее для нас, что сравнение с аналогичной юношеской работой, «Мадонной Брюгге», делает совершенно ясным художественное развитие мастера и не оставляет никаких сомнений относительно его намерений. При введении в искусство Микеланджело было бы удачно начать именно с вопроса, как развилась «Мадонна Медичи» из «Мадонны Брюгге». При этом выяснится, что повсюду простые возможности заменились сложными; что колени не сдвинуты больше вместе, но одна нога лежит на другой; что руки

дифференцировались и что одна выдается вперед, а другая отодвинута назад, причем плечи различны по всем измерениям; что передняя часть тела наклонена, голова же повернута в сторону; что ребенок сидит верхом на колене матери и обращен корпусом вперед, но оборачивается назад и руками хватает ее за грудь. И после того, как вполне овладеешь мотивом, возникает вторая мысль: почему фигура, несмотря на все это, может действовать так спокойно? Первое — многообразие — легко поддается копировке, второе — единство явления — с большим трудом. Группа кажется простой, потому что она ясна и может быть охвачена одним взглядом; она действует спокойно, так как все содержание соединяется в компактную общую форму. Первоначальный блок мрамора кажется лишь немного видоизмененным.

Быть может, совершеннейший образчик этого рода создан Микеланджело в петербургском *Мальчике*, который, присев на корточки, чистит себе ноги¹. Произведение это кажется решением определенной задачи. Как будто художнику действительно хотелось при наименьшем разрыхлении и раздроблении глыбы получить как можно более богатую фигуру. Таким сделал бы Микеланджело мальчика, вытаскивающего занову. Перед нами чистый куб, в высшей степени интенсивно возбуждающий пластическое представление.

По статуе Христа в римской Минерве можно судить о стиле стоящих фигур той эпохи. Эта статуя, с которой произошло несчастье при последнем исполнении, может быть названа произведением, значительным по концепции и по богатству последствий. Понятно, что Микеланджело был не по душе одетые статуи, и поэтому он изобразил Христа

¹ Шпрингер несомненно ошибочно относит его к гробнице Юлия и видит в нем покоренного противника (Raffael und Michelangelo, II, 30).

нагим. Но этот Христос воскрес не с победным знаменем: Микеланджело дал ему в руку древко креста и копье с губкой. Художнику это было нужно в интересах массы. Крест стоит на земле, и Христос охватывает его двумя руками. Получается важный мотив перехватывающей руки, которая перерезает грудь. Надо помнить, что это ново и что, например, у Вакха еще нельзя было и думать о такой возможности. Мотив перехватывания подчеркивается в отношении направления благодаря противоположному повороту головы. Дальнейшее сдвигание подготавливается затем в области бедер: левая нога отступает назад, в то время как грудь поворачивается вправо. Ноги стоят одна позади другой, отчего фигура получает неожиданное развитие в глубину, которое, правда, вполне проявляется лишь тогда, когда на нее смотрят или когда ее снимают с нормальной точки зрения. Нормальная же точка зрения — та, при которой все противоположности действуют одновременно.

Микеланджело вступает в область еще более богатых возможностей там, где он комбинирует стоячие и коленопреклоненные фигуры, например, в так называемой «Победе» в Барджелло. Это произведение малопривлекательно для нашего чувства, но оно обладало особой привлекательностью в глазах последователей мастера; как о том свидетельствуют бесчисленные подражания. Мы обходим его, чтобы упомянуть лишь о последних пластических фантазиях художника, различных набросках «Pieta»¹, самый богатый из которых, с четырьмя фигурами (теперь в соборе во Флоренции), предназначался для его собственной гробницы. Для них всех общим является то, что тело Христа не лежит более поперек колен матери, но, полуприподнятое, надламывается в коле-

¹ Рядом с известной группой в палаццо Ронданини в Риме надо было бы еще исследовать такой же этюд во дворце Палестрины.

нях. При этом уже трудно было получить красивую линию, которую, впрочем, Микеланджело и не искал. Бесформенный обвал тяжелой массы — такова была последняя мысль, которую он хотел передать резцом. Эту схему усвоила себе и живопись, и когда мы вслед за тем встречаем у Бронзино группу с пронзительным зигзагом направлений и отвратительной сдавленностью фигур, то как-то не верится, что перед нами поколение, сменившее эпоху Рафаэля и Фра Бартоломмео.

2. СТРАШНЫЙ СУД И КАПЕЛЛА ПАОЛИНА

Можно с уверенностью сказать, что Микеланджело приступал к большим живописным работам своего старческого возраста не с той неохотой, с которой он некогда принялся за живопись сикстинского плафона. У него была потребность буйно развернуться в массах. В «Страшном суде» (1534—1541) он вкушает прометеевское счастье претворения в действительность всевозможных движений, положений, ракурсов и группировок обнаженной человеческой фигуры. Он хочет, чтобы эти массы подавляли, затопляли зрителя, и он достигает желаемого. Картина кажется слишком большой для помещения; громадная, лишенная рамы, развертывается она на стене, уничтожая все фрески более раннего стиля. Микеланджело не хотел сообразовываться даже со своей собственной живописью на потолке. Невозможно рассматривать вместе обе работы, не чувствуя всю резкую дисгармонию их.

Схема сама по себе грандиозна. Христос выдвинут совсем наверх, что действует удивительно сильно. Он готов вскочить, и когда на него смотришь, кажется, что он растет. Вокруг него в ужасающей давке толпятся мученики, требующие мщения; все ближе подступают они, все больше

становятся их тела — масштаб меняется совершенно произвольно, — гигантские фигуры сдвигаются в неслыханно мощные массы. Ничто единичное более не возвышает голоса, важны одни лишь групповые массы. К самому Христу как бы привешена фигура Марии, совершенно несамостоятельная, вроде того как теперь в архитектуре подкрепляют отдельную пилястру сопутствующей полупилястрой.

Расчленяющие линии состоят из двух диагоналей, которые пересекаются в Христе. Движение его руки проходит через всю картину сверху донизу, подобно молнии, но не динамически, а в виде оптической линии, и эта линия повторяется на другой стороне. Без этой симметричности было бы невозможно придать силу главной фигуре.

В противовес этому в капелле Паолина, где перед нами повествовательные картины самого позднего возраста («Обращение Павла», «Распятие Петра»), — окончательный разрыв со всякой симметрией, и бесформенное еще раз делает шаг вперед. Картины непосредственно касаются настоящих пилястр, и от нижнего края поднимаются полуфигуры. Это, правда, уже более не классический стиль, но и не старческое безразличие, так как по энергии изображение Микеланджело превосходит здесь самого себя. Невозможно более могучим образом написать обращение Павла. Христос появляется в верхнем углу и поражает своим лучом Павла, причем тот, смотря из картины на зрителя, прислушивается к голосу, который раздается сзади него с высоты. Таким изображением исчерпано раз навсегда повествование об этом событии, и далеко оставлен позади тот же сюжет, находящийся в числе ковров Рафаэля. Оставляя в стороне отдельное движение, эффект в главном не достигнут там потому, что гневующийся Бог расположен слишком удобно перед поверженным на землю Павлом. Микеланджело очень хорошо знал, что делал, когда писал Христа над Павлом, за его

спиной, так что тот не мог его видеть. Когда Павел поднимает голову и прислушивается, то мы в действительности видим перед собой ослепленного человека, которому слышится голос с неба. Испугавшаяся лошадь помещена у Рафаэля в стороне, а Микеланджело ставит ее непосредственно рядом с Павлом с резко противоположным направлением движения, обращенного внутрь картины. Вся группа несимметрично придвинута к левому краю картины, и большая линия, круто идущая от Христа, с плоским наклоном, продолжена дальше на другой стороне. Это стиль последнего периода: резкие линии пронизывают картину; тяжелые массы нагромождены рядом с зияющей пустотой.

И парная картина, «Распятие Петра», также скомпонована из таких режущих диссонансов.

3. УПАДОК

Никто, конечно, не будет делать лично Микеланджело ответственным за судьбу искусства средней Италии. Он был таким, каким должен был быть, и остается великим даже в искаженностях своего старческого стиля. Но его влияние оказалось ужасным. Красота стала измеряться масштабом его творений, и искусство, порожденное совершенно особыми индивидуальными условиями, сделалось всеобщим.

Необходимо поближе заглянуть в это явление — «маньеризм».

Все ищут теперь оглушительных массовых эффектов. Об архитектонике Рафаэля не хотят и слышать. Красивое пространство, красивая мера стали чуждыми понятиями. Совершенно притупилось чувство того, каковы должны быть плоскость, пространство. Состязаются в возмутительном загромождении картин, в бесформенности, которая намеренно ищет противоречия между пространством и его наполнени-

см. Даже в тех случаях, когда число фигур невелико, отдельные головы ставятся в неблагоприятное отношение к раме, а свободная пластика помещает колоссальные фигуры на крошечные подставки (Нептун Амманати на Пьяцца дела Синьория во Флоренции).

Величие Микеланджело хотят отыскать в богатстве его движений. Работать в духе Микеланджело — значит пользоваться членами человеческого тела, и, таким образом, мы попадаем в тот мир разнообразных поворотов и вывертов, бесполезность которых положительно вопиюща. Никто не знает более, что такое простые жесты и естественные движения. В каком счастливом положении находится Тициан, с его покоящимися фигурами обнаженных женщин, по сравнению с Вазари, который вынужден прибегать к сложнейшим движениям, чтобы сделать свою Венеру интересной в глазах публики, (ср., например, Венеру в галерее Колонна с мотивом поверженного Илиодора). И при этом хуже всего то, что он, во всяком случае, энергично восстал бы против снисходительного сожаления, внушаемого им.

Искусство стало вполне формалистичным и не имеет более никакого отношения к природе. Оно конструирует мотивы движения по собственным рецептам, а тело остается лишь схематичной машиной сочленений и мускулов. Когда подходишь к Христу в чистилище Бронзино, то кажется, что заглянул в анатомический кабинет. Всюду анатомическая ученость; не осталось более ни малейшего следа от наивного взгляда на вещи.

Чувство осязания, ощущения мягкости кожи, всей прелести поверхности вещей кажется парализованным. Великое искусство — это пластика, и живописцы становятся живописцами пластики. В чудовищном ослеплении отбросили они все свое богатство и стали беднее нищих. Очаровательные старые темы вроде поклонения пастухов или шествия вол-

хвов теперь служат только поводками для более или менее безразличных криволинейных конструкций с заурядными обнаженными телами.

Когда Пеллегрини Тибальди задается целью написать крестьян, возвращающихся с поля и поклоняющихся Младенцу, то он перемешивает тела атлетов, сивилл и ангелов последнего Суда. Каждое движение вынуждено, а композиция целого смешна. Картина производит впечатление издевательства, а Тибальди все же один из лучших и серьезнейших художников того периода.

Невольно спрашиваешь себя, куда девалась вся торжественность Возрождения? Почему картина, подобная тидиановскому «Введению во храм» 1540 года, немыслима для средней Италии? Люди потеряли способность непосредственно радоваться. Стали искать общего, лежащего по ту сторону настоящего мира, и схематизирование отлично сочеталось с ученой подделкой под классиков. Исчезло различие местных школ; искусство перестало быть народным. При таких обстоятельствах ему нельзя было помочь: оно омертвело у самого корня, и злополучная претензия создавать лишь монументальные произведения высшего порядка только ускорила процесс.

Искусство было не в силах само оживить себя, избавление должно было придти извне. На германском севере Италии забил родник нового натурализма. Нельзя забыть впечатления, производимого Караваджо после притупляющего равнодушия маньеристов. Перед нами снова непосредственная интуиция и ощущение, являющееся собственным переживанием художника. Пусть «Положение во гроб» Ватиканской галереи по своему главному содержанию не нравится большинству современной публики, но, вероятно, были причины, заставившие художника, который чувствовал в себе такие силы, как молодой Рубенс, скопировать ее в боль-

шом масштабе? Присмотритесь к одной из отдельных фигур, например, к фигуре плачущей девушки — вы найдете плечо, написанное такой краской и в таком свете, что перед этой солнечной действительностью, как сон, расплывутся все фальшивые претензии маньеризма. Мир разом становится снова богатым и радостным. Натурализм XVII столетия, а не Болонская академия — истинный наследник Возрождения. И почему этот натурализм должен был погибнуть в борьбе с «идеальным» искусством эклектиков — вот один из интереснейших вопросов, которые может поставить себе история искусств.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

НОВЫЙ СПОСОБ МЫШЛЕНИЯ

Беноччо Гоццолли пришлось рассказать на пизанском *Campanozanto*, среди других ветхозаветных историй, также и историю «Опьянения Ноя». Это истинно кватрочентистский рассказ, длинный и подробный, где заметно, с каким удовольствием рассказчик описывает все подробности истории опьянения патриарха. Он начинает издали. Был прекрасный осенний полдень, когда дедушка взял с собой двух внучат и пошел с ними посмотреть на сбор винограда. Нас ведут к слугам и служанкам, которые снимают виноград, наполняют им корзины и дают его в чанах. Всюду кишит разное зверье, у воды сидят птички, и один из мальчиков занялся с собакой. Дедушка стоит и наслаждается безмятежным чаем. Тем временем новое вино готово и подносится хозяину для пробы. Собственная жена несет чашу, и все они не сводят глаз с его губ, пока он пробует напиток на вкус. Приговор оказывается благоприятным, потому что прародитель скрывается в заднюю беседку, куда ему ставят большую бочку с *vinu puovo*, и тогда происходит несчастье: бесчувственно пьяный лежит старик перед дверью своего хорошенько-

го, пестро раскрашенного домика и непристойно обнажает себя. С глубоким удивлением смотрят дети на внезапное превращение, тогда как жена прежде всего заботится о том, чтобы прогнать служанок. Те руками закрывают себе лица, причем делают это не очень охотно, и одна пытается сквозь расставленные пальцы уловить хотя бы маленький уголок интересного зрелища.

Подобный рассказ более не встречается после 1500 года. Сцена, развиваемая небольшим числом фигур, становится краткой и лишенной побочных аксессуаров. Художники теперь дают не повествования, а одно лишь драматическое ядро истории и не хотят более, чтобы жанр прятал свою нить. К теме относятся серьезно. Зрителя желают не забавлять, а захватить. Аффекты приобретают наибольшее значение, и перед интересом к человеку ступенькается все остальное содержание мира.

В тех галереях, где чинквечентисты помещены вместе, первое впечатление зрителя обуславливается односторонностью содержания: искусство изображает только человеческие тела, большие тела, наполняющие всю картину, и отовсюду строго исключены все побочные элементы. Что справедливо относительно станковой живописи, с еще большим правом может быть сказано относительно стенной. Перед нами предстает иное поколение людей, и искусство прибегает к воздействиям, которые не уживаются более с тем, что зрение радуется многообразию мелочей.

1

Чинквеченто начинает с совершенно нового представления о человеческом величии и достоинстве. Движение становится более могучим, ощущение приобретает большую глубину и страстность. Наблюдается общая возвышенная оценка человеческой природы. Вырабатывается вкус к значительно-

му, торжественному и грандиозному, которому позы и жесты XV столетия должны казаться робкими и принужденными. Таким образом, всякое выражение переводится на новый язык. Кроткие светлые тона становятся глубокими и грохочущими, и мир снова внедряет великолепным раскатам высокопатетичного стиля.

Когда кватрочентист, например Верроккьо, изображает крещение Христа, то действие ведется с величайшей поспешностью, с бояливой добросовестностью, которая, несмотря на ее полную искренность, кажется новому поколению вульгарной. Сравните с «Крещением» Верроккьо группу Сансовино на Баптистерии: он сделал из этого нечто совершенно новое. Креститель не подходит к Христу, он уже давно совершенно спокойно стоит там. Грудь обращена к нам, не к крещаемому. Лишь энергично повернутая в сторону голова следует за движением протянутой руки, которая держит чашу над головой Христа. Нет озабоченного хождения следом и преклонения.

Действие ведется небрежно и сдержанно: оно символично, и его достоинство — не в утомительно точном воспроизведении. У Верроккьо Иоанн следует взором за стекающей водой, у Сансовино его взгляд покоится на лице Христа¹.

У Фра Бартоломмео мы находим среди рисунков в Уффици совершенно соответствующий набросок «Крещения» в смысле чинквеченто.

И крещаемый также преобразен: он властелин, а не бедный школьный учитель. У Верроккьо он нетвердо стоит в ручье и вода омывает его тощие ноги. Последующее время оставляет в стороне стояние в воде, не желая жертвовать

¹ У Сансовино положение чаши почти совершенно плоское. Прежде с архаичной отчетливостью давали опрокинутую чашу, а Джов. Беллини заставляет вытекать все ее содержимое до последней капли (картина в Виченце).

ясностью явления фигур ради обыденщины реализма; само же стояние становится свободным и величественным. У Сансовино это пышная поза с отставленной в сторону свободной ногой. Вместо угловатого, отрывочного движения возникает красивая последовательная линия. Плечи отодвинуты назад, и лишь голова слегка опущена. Руки лежат скрещенными на груди, что является естественным возвышением обычного мотива молитвенно положенных одна на другую рук¹.

Это величавый жест XVI столетия. С ним, молчаливым и прекрасным — как и все, что выходило из рук этого художника, — встречаемся мы уже у Леонардо. Фра Бартоломмео живет новым пафосом, и речь его увлекательна и подобна мощному вихрю. Молитва «*Mater misericordiae*» и благословение в его «Спасителе» — это концепции более высокого порядка, чем охваченная пламенем молитвы фигура Марии или полное значения и достоинства благословение Христа; все предыдущее должно казаться детской забавой. Микеланджело по самой своей сущности не патетичен, он не держит длинных речей; слышно лишь, как его пафос грохочет, подобно мощному подземному ключу, но никто не может сравниться с ним по вескости жеста. Достаточно сослаться на фигуру Творца мира на потолке Сикстинской капеллы. Рафаэль в свои зрелые римские годы вполне проникся новым духом. Что за грандиозное ощущение живет в этюде для ковра «Венчание Марии», что за размах в жесте, которым она дает и принимает! Необходима сильная личность, чтобы держать в узде эти мощные мотивы выражения. Как они обыкновенно сменяются вместе с художником,

¹ К бронзовой группе Верроккьо в Орсанмикеле «Христос и Фома» приложена такая же критика. Христос, собственноручно обнажающий рану и следящий взглядом за этим действием, мыслится чересчур низменно по мотиву. Позднейший художник не трактовал бы таким образом этой темы.

весьма поучительно показывает группа так называемых «пяти святых» в Парме (грав. Маркантонио), произведение рафаэлевской школы, небесные фигуры которой следует сравнить с еще совершенно робкой группой Христа в «Диспуте» молодого художника.

Литературную параллель этому преизбытку пафоса мы находим в знаменитой поэме Саннацаро о Рождестве Христове (*de partu virginis*)¹. Поэт поставил себе задачей по возможности избегать скромного тона библейского повествования и разукрасил рассказ всей помпой и пафосом, на которые он только был способен. Мария с самого начала — богиня, царица. Смирненное «*fiat mihi secundum verbum tuum*» передано длинной, высокопарной речью, никем образом не соответствующей библейскому событию. Мария поднимает взор к небу —

*oculos ad sidera tollens
adnuit et tales emisit pectore voces:
Jam jam vince fides, vince obsequiosa voluntas:
en adsum: accipio venerans tua jussa tuumque
dulce sacrum pater omnipotens, etc.*

Свет заливает комнату: зачатие совершается. Из ясного неба гремит гром:

*ut omnes audirent late populi, quos maximus ambit
Oceanus Thetysque et raucisona Amphitrite.*

2

Наряду с потребностью в крупной, широкой форме мы находим тенденцию смягчать выражение аффекта, которая, пожалуй, является еще более характерной для физионо-

¹ Это произведение появилось в 1526 году. Автор, по-видимому, 20 лет отделял его.

мин столетия. Это та сдержанность, при виде которой говорят о «классическом спокойствии» фигур. Примеры под рукой. В минуту высочайшего аффекта, когда перед Марией лежит ее мертвый сын, она не вскрикивает, она даже не плачет: спокойно, без слез, не раздираемая горем, простирает она руки и поднимает глаза кверху. Так нарисовал ее Рафаэль (гравюра Маркантонио). У Фра Бартоломмео она без признаков стремительности и горевания запечатлевает поцелуй на лбу умершего, у которого также угасли все следы страдания, и таким же образом, даже еще более величаво и сдержанно, изображает положение уже и Микеланджело в «*Pieta*», относящейся к его первому пребыванию в Риме.

Когда в «Посещении» Мария и Елизавета обнимают друг друга, то это встреча двух трагических королей, медленное, торжественное, молчаливое приветствование (Себастьяно дель Пиомбо, Лувр), а не веселая, мимолетная встреча, где приветливая молодая женщина, мило склонившись, уговаривает пожилую тетушку оставить всякие церемонии.

И в сцене Благовещения Мария уже более не девочка, со страхом и радостью глядящая на неожиданного посетителя, как мы это видим у Филиппо, у Бальдовинети или Лоренцо ди Креди; это не смиренная дева с опущенными глазами конфирмантки: она всецело владеет собой и принимает ангела в царственной позе, как знатная дама, которую нельзя заставить врасплох¹.

Даже аффект материнской любви и нежности смягчен. Рафаэлевские мадонны римского периода выглядят совер-

¹ Уже Леонардо порицает одного современного художника, у которого Мария приходит в такое волнение от известия, что как будто бы хочет выброситься из окна. Альбертишелли и Андреа дель Сарто первые попали на правильный тон чинквеченто. Предвосхищением его является «Благовещение» Пьеро делла Франческа в Ареццо. Но са-

шенно иначе, чем его первые воплощения этого типа. Мадонне, ставшей аристократкой, уже не приличествует так прижимать к своей щеке ребенка, как в «Мадонне из дома Темпи» (Мюнхен). Надо сохранять известное расстояние друг от друга. В «Мадонне дела Седиа» мы видим уже гордую мать, вместо любящей, забывающей весь окружающий мир, и если в «Мадонне Франциска Первого» ребенок спешит к матери, то заметьте, как мало эта последняя стремится навстречу к нему.

3

Италия в XVI веке установила понятие аристократичного, которое до сегодняшнего дня сохранилось на Западе. Целая масса жестов и движений исчезает из картин, ибо они считаются слишком обыкновенными. Ясно чувствуется переход в другой класс общества: искусство из мещанского становится аристократическим. Перенимаются те отличительные признаки поведения и ощущения, которые выработались у высших классов общества, и все христианское небо, все святые и герои подвергаются стилизации в аристократическом духе. Именно тогда и образовался разрыв между простонародным и благородным. Когда в «Тайной вечере» Гирландайо 1480 года Петр указывает пальцем на Христа, то это простонародный жест, который искусство высокого стиля вскоре стало признавать недопустимым. Леонардо уже изыскан, и все-таки он кое-где еще шокирует истый вкус чинквеченто. Я причислю к таким случаям жест апостола в «Тайной вечере» (справа), положившего руку ладонью вверх и ударяющего по ней плоским тылом, понятный и упот-

мое грандиозное выражение эта тема нашла в картине Марчелло Венусти (Латеран), и его концепция выдает дух Микеланджело. Ср. рисунок в Уффици. (Повторение картины в редко доступной осмотру церкви Санта Катарина ал Фунари в Риме.)

реблемый до сих пор выразительный жест, который, однако, вместе с другими был отброшен высоким стилем. Подробное исследование этого процесса «очищения» завело бы нас слишком далеко. Несколько примеров здесь могут говорить за многие.

Когда на пиру у Ирода к столу подносят голову Иоанна, то у Гирландайо правитель наклоняет голову набок и сжимает руки: он жалобно сетует на случившееся. Позднейшему поколению показалось, что это недостаточно по-царски, и Андреа дель Сарто изображает томно отклоняющую вытянутую вперед руку, молчаливое отстранение.

Когда Саломея танцует, то у Филиппо или Гирландайо она прыгает по комнате с бурной стремительностью школьницы; аристократизм XVI столетия требует сдержанной осанки, царской дочери приличествуют в танце лишь медленные движения, и так ее пишет Андреа.

Формируются общие воззрения относительно благородства походки и восседания. Захария, отец Иоанна, был простым человеком, но героям чинквечентистского рассказа уже не подобает класть ногу на ногу, как это делает Захария у Гирландайо при написании имени новорожденного.

Истинный аристократизм небрежен и томен в осанке и движении; он не становится в позу, он не выпрямляет спины, чтобы представиться; он даже может позволить себе казаться распушенным, ибо он всегда представитель. Герои Кастаньо в большинстве случаев выходцы из простонародья: так не держится природный дворянин. И тип Коллеони в Венеции, очевидно, также производил на XVI столетие впечатление напыщенного выскочки. А марширующие по комнате как будто аршин проглотили, женщины, которые посещают родильницу у Гирландайо, вероятно, позднее стали казаться мещанками; в походке благородной женщины должно сквозить нечто томное, небрежное,

Итальянские слова, необходимые для этих понятий, можно найти в «Il Cortigiano» графа Кастильоне, книжке идеального кавалера (1516). Она передает воззрения двора Урбино, который в то время был средоточием всего того, что могло претендовать в Италии на ранг и образование, и считался признанной школой изящных нравов. Аристократическая, элегантная *nonchalance* называется «la sprezzata desinvoltura». Восхваляется не бросающееся в глаза благородство герцогини, стоящей во главе двора: «modestia» и «grandezza» в ее речах и жестах делают ее настоящей принцессой. Затем пространно повествуется о том, что согласуется или не согласуется с достоинством дворянина¹. На первый план всегда выдвигается сдержанная серьезность как его истинная натура. *Quella gravita riposata* (эта спокойная серьезность), которая отличает испанца. Там же говорится — и, очевидно, как нечто новое, — что для благородного человека неприлично участие в быстрых танцах (*non entri in quella prestezza de' piedi e duplicati ribattimenti*), а относительно дам предписание гласит, чтобы они избегали всяких резких движений (*non vorrei vederle usar movimenti troppo galiardi e sforzati*). Все должно иметь «la molle delicatezza».

Обсуждения приличного и неприличного простираются также и на разговор, и если Кастильоне еще допускает большую свободу, то в популярной книге хорошего тона *Della Casa* («Il Galateo») мы позднее уже находим более строгого церемониймейстера. Даже старые поэты привлекаются к ответственности, и критик XVI столетия удивляется тому, что

¹ Для дворянина, например, похвальнее быть посредственным игроком в шахматы, чем хорошим, ибо в последнем случае можно подумать, что он потратил много старания на изучение трудной игры.

Современная ложная скромность здесь также проявляется впервые. Если кто хочет чем-нибудь похвалиться, то должен делать это между прочим, так, как если бы невольно был вынужден заговорить о своих заслугах.

из уст дантовской Беатриче можно услышать слова, которые уместны лишь в таверне.

В XVI столетии всюду подчеркивают достоинство и умение держать себя, и от этого все становятся серьезными. Кватроченто, вероятно, казалось новому поколению свое нравным, поверхностным ребенком. Шестнадцатому столетию это представляется непонятной наивностью: поместить на саркофаге двух смеющихся мальчуганов с гербовыми щитами, как это мы находим у Дешидерно на саркофаге Марсуппини в Санта Кроче. На гробнице должны находиться скорбящие «putto» или, еще лучше, сраженные горем большие фигуры, так как дети не могут быть достаточно серьезны¹.

4

Шестнадцатый век видит смысл только в значительном. В рассказах кватрочентистов попадает множество черточек бытового, идилического характера, которые, собственно, мало связаны с главной темой, но которые своей непритязательностью вызывают восторг современного зрителя. Выше, при упоминании истории грехопадения Ноя Гоццолли, мы уже говорили об этом. Люди вовсе не задавались намерением достигнуть цельного впечатления, они хотели обилием выдумок восхитить публику. Когда на фреске Синьорелли в Орвието праведники получают небесные венцы, то парящие кругом ангелы играют на различных инструментах; но один из них еще не настроил своего инструмента и в высокаторжественный момент преспокойно отдается этому

¹ Скорбящие putto встречаются уже в XV столетии в Риме, где всегда был торжественнее, чем во Флоренции. XVII столетие позднее снова обретает непринужденность, дающую ему право изображать на гробницах веселых детей, правда, лишь в самом младенческом возрасте.

занятию, и притом на самом видном месте. Ему все же следовало бы раньше позаботиться об этом¹.

В Сикстинской капелле Боттичелли изобразил исход евреев из Египта. Переселение целого народа — что за героическая сцена! Но каков в ней главный мотив? Женщина с двумя маленькими мальчиками: старший брат должен вести младшего, но тот упирается и, хныча, виснет на руке у матери, за что и получает должное возмездие. Это премило, но все же кто из более новых художников имел бы смелость изобразить именно в данном месте этот мотив воскресной семейной прогулки?

В той же самой капелле Козимо Росселли надо было изобразить Тайную вечерю. На переднем плане своей картины он дает *nature morte* с большой блестящей металлической посудой, тут же рядом позволяет собаке затеять возню с кошкой, а еще дальше можно разглядеть собаку, которая стоит на задних лапках, — конечно, настроение святого изображения нарушено, но в то время ни один человек этим не смущался, и художник работал в домово́й капелле главы христианского мира.

Находились, правда, отдельные художники, вроде великого Донателло, которые обладали пониманием объединенного восприятия исторического момента. Его исторические картины, несомненно, наилучшие рассказы XV века. Остальным было чрезвычайно трудно сосредоточиться, отказаться от чисто занимательных элементов и серьезно отнестись к изображению события. Леонардо напоминает, что история, изображенная красками, должна производить на зрителя такое же впечатление, как если бы он сам был

¹ В церковных картинах ангел, настраивающий инструмент, также помещается совершенно изолированно у подножия трона (Синьорелли, Карпаччо), и невольно возникает вопрос: что это было за мировоззрение, допускавшее такое простодушие в своих церковных изображениях?

участником события¹. Но как может это быть, когда на самой картине допускается присутствие целой массы людей, равнодушно стоящих вокруг или безучастно взирающих на происходящее? У Джотто каждый из присутствующих оказывался участником действия, активным или пассивным, на свой лад; с кватроченто же на сцену тотчас выступает тот немой хор, который терпим лишь в силу того, что интерес к изображению чистого существования и характерного бытия пересилил интерес к действию и смене отношений. Часто это заказчики и их родичи, пожелавшие фигурировать на картине, часто именитые люди города, которых захотели почтить таким образом, не навязывая им бремени определенной роли. Л. Б. Альберти в своем трактате «О живописи», не стесняясь, настойчиво добивается для своей особы этой чести².

Если проследить цикл фресок на стенах Сикстинской капеллы, то нас повсюду поразит равнодушие художника к содержанию. Как мало задается он целью изобразить подлинных героев истории! Как, в силу конкуренции различных интересов, существенному элементу всюду более или менее угрожает опасность оказаться поработленным интересами несущественными! Где это видано, чтобы глашатай божественного закона находил такую рассеянную аудиторию, как Монсей на картине Синьорелли? Зрителю почти невозможно разобраться в положении. Одно время кажется, что по крайней мере Боттичелли способен передать в «Возмущении клики Кора» страстное возбуждение, сообщившееся целой массе. Однако как скоро и у него вспыхнувшее было движение потухает в рядах окаменевшего собрания!

Как значительно должно было быть впечатление от появившихся впервые рядом с этими рассказами кватроченто

¹ Книга о живописи / Изд. Ludwig, № 188 (246).

² Малые сочинения / Изд. Янчек, с. 162 (163).

рафаэлевских ковров с историями апостолов, где к делу отнеслись совершенно серьезно, где сцена очищена от праздной толпы и где воцаряется та энергия драматического оживления, которая непосредственно захватывает зрителя! Когда Павел проповедует в Афинах, то кругом расставлены не статисты с характерными головами: на лице каждого написано, как сильно слово захватило его и насколько он в состоянии следить за речью. Когда же происходит событие из ряда выдающегося, подобно внезапной смерти Анании, то все видящие это отшатываются назад с красноречивыми жестами изумления и ужаса, между тем как прежде весь египетский народ мог утонуть в Черном море без того, чтобы художник кватроченто заставил хотя бы одного израильтянина обеспокоиться этим событием.

Шестнадцатому столетию было суждено если и не открыть, то художественно использовать мир аффектов, величественных движений человеческого духа. Сильный интерес к психическим событиям является отличительным признаком его искусства. Испытание Спасителя — вот тема, вполне соответствующая духу нового времени: Боттичелли не сумел с ней справиться и наполнил свою картину изображением одной лишь церемонии. Наоборот, там, где чинквечентистам даны сюжеты, лишенные драматического содержания, они часто делают ошибку, вкладывая аффект и величавое движение туда, где им не надлежит быть, например в идиллические сцены рождества Христова.

С XVI столетием прекращается благодушное повествование. Угасает радость растворения в широте мира и в полноте вещей.

Чего только не преподносит кватрочентист, когда ему приходится изображать поклонение волхвов! У Гирландайо есть такого рода картина в Академии во Флоренции. С какими подробностями даны животные, вол, и осел, и овца, и

цегленок, затем птицы, камни и приветливый пейзаж! Кроме того, нас подробно знакомят с багажом семьи, на полу лежит истертое седло и рядом винный бочонок, а для любителей археологии художник преподносит еще несколько сверхпрограммных украшений: саркофаг, пару античных столбов и сваи триумфальную арку, с иголки новенькую, с золотой надписью на голубом фризе.

Эти развлечения падкой до зрелищ публики совершенно чужды большому стилю. Позднее будет идти речь о том, что глаз вообще начинает искать привлекающие его элементы в другом месте; здесь же следует только упомянуть, что в исторической картине интерес концентрируется исключительно на самом происшествии, и намерение добиться основного впечатления значительным, исполненным аффекта движением исключает чисто зрительное удовольствие, вызываемое пестрой многочисленностью деталей. А это означает также сильное сокращение числа картин, дающих широковещательные изображения жития Марии и тому подобных сюжетов.

5

О портрете в XVI веке можно также сказать, что он получает кое-какие драматические черты. Правда, со времени Донателло там и здесь делались попытки подняться над простым описанием позирующей модели; однако это были исключения, правило же состояло в том, что человек запечатлевался так, как он позировал художнику. Головы кватроченто неоценимы по своей простоте, они не желают представлять что-либо особенное, но рядом с классическими портретами они как-то равнодушны. Чинквеченто требует определенного выражения; тотчас же понятно, что думает или хочет сказать эта личность. Не довольствуясь изображением постоянных, твердых форм известного лица, художники хотят дать момент свободной, объятый движением жизни.

При этом всюду стараются подчеркнуть наиболее значительную сторону модели, начинают высоко думать о достоинстве человека, и создается впечатление, будто за порогом XVI столетия появляется поколение с более значительными ощущениями и более могучим складом. Ломатццо в своем трактате предписывает художнику, в виде правила, чтобы он, устраняя несовершенное, вырабатывал и возвышал в портрете крупные, исполненные достоинства черты, — позднейшая теоретическая формулировка того, что классики выполняли сами от себя (*al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori*)¹. Ясно, что при этой тенденции была очень близка опасность нарушать индивидуальное настроение и втискивать личность в чуждую ей схему выражения. Однако только эпигоны подверглись ей.

С более высоким пониманием человека вообще, вероятно, было связано уменьшение, по сравнению с прежним, числа заказов на портреты. Очевидно, не со всякой наружностью можно было идти к художнику. О Микеланджело даже рассказывают, что он считал унижением искусства подражание чему-либо земному в его индивидуальной ограниченности — в том случае, если оно не было самой возвышенной красотой.

6

Этот дух возвышенного достоинства с необходимостью должен был оказаться определяющим также и для понимания и изображения небесных персонажей. Религиозное чувство могло выражаться в том или ином смысле, но повыше-

¹ Он ссылается, между прочим, на Тициана, который обнаружил по Ариосту *la facundia e l'ornamento* и по Бенбо *la maestà e l'accuratezza*: Ломатццо «*Trattato della pittura*», изд. 1585, с. 433.

ние общественного положения священных персонажей было следствием, которое с необходимостью вытекало из совершенно иных предпосылок. Уже указывалось, что Дева Мария в сцене Благовещения стала изображаться аристократической и сдержанной. Из застенчивой девушки выработалась властительница, и Мадонна с мальчуганом, которая в XV веке могла быть добродушной бюргершей из такого-то переулочка, становится благородной, торжественной и неприступной.

Она больше не улыбается зрителю своими веселыми глазами; это уже не Мария, смущенно и благочестиво потупляющая взор, не молодая мать, взгляд которой поконится на ребенке: величественно и уверенно взирает она на молящегося — это царица, привыкшая видеть пред собой коленопреклоненных. Характер при этом может варьироваться; иногда это светский аристократизм, как у Андреа дель Сарто, иногда героическая отрешенность от мира, как у Микеланджело, но преобразование типа наблюдается повсюду.

И младенец Христос уже более не веселый, забавляющийся мальчуган, который ковыряет гранат и угощает мать зернышком (Филиппо Липпи), не смеющийся плутишка, благословляющий ручонками так, что к этому нельзя отнестись серьезно. Даже когда он улыбается, как, например, в Мадонне с гарпиями, то эта усмешка, обращенная к зрителю, кажется не совсем приятным кокетничаньем, за которое ответствен Сарто; обыкновенно же он серьезен, очень серьезен. Римские картины Рафаэля подтверждают это. Но Микеланджело первый дал такой образ младенца, не навязывая ему при этом недетских движений (вроде благословения). Он изображает мальчика свободным и естественным, но спит ли тот или бодрствует — это всегда дитя, лишенное жизнерадостности¹.

¹ Избавление младенца Иисуса от недетской функции благословения имеет свою аналогию и в наивысшем расцвете немецкого искусства.

Из кватрочентистов Боттичелли был прелюдией в этом направлении; с годами он становится все серьезнее и является энергичным протестом против улыбающейся поверхностности Гирландайо. Но все же его нельзя поставить рядом с типами нового столетия; пусть его Мадонна серьезна, но это — подавленное, печальное существо, лишенное величия, и ее ребенок — еще не царственное дитя.

Быть может, я ошибаюсь, но нельзя ли поставить с этим в связь и факт все более редкого изображения кормящей Мадонны? Весьма допустимо, что сцена материнского кормления казалась чинквеченто недостаточно возвышенной. Если Буджардини еще изображает Мадонну *del Late*, то у него Мария указывает рукой на грудь так, как будто желает сказать зрителю: «Вот грудь, вскормившая Господа» (картина в Уффици).

В картине «Обручение младенца Иисуса со св. Екатериной» (галерея в Болонье) тот же самый художник не берет эту сцену как непонятную для ребенка церемонию; наоборот, маленький мальчик совершенно на высоте положения и, подняв палец, дает благие наставления смиренно внимающей святой.

Внутреннюю перемену сопровождают и внешние изменения. Прежде к трону, на котором восседала Мария, сносили все сокровища мира, и Богоматерь увешивали всем богатством тонких тканей и драгоценных украшений. Расстилались красивые узоры пестрых восточных ковров, мраморные балюстрады сверкали под голубым небом, Марию усаживали в изящные беседки или опускали сверху тяжелый шуршащий пурпурный занавес, затканый золотом, окаймленный жемчугом и подбитый драгоценным горностаем. С

Жест ребенка, вытягивающего левую руку, в гольбейновской «Мадонне» (Дармштадт) уже более не благословение.

XVI столетием разом исчезают все пестрые и разнообразные аксессуары. Не видно больше ковров и цветов, нет художественно изукрашенного трона и веселящего сердце пейзажа: фигура доминирует, и если привлекается архитектура, то в величественных, серьезных чертах, из одежды же изгоняются все светские украшающие мотивы. Царица неба должна предстать в простоте и величии. Я не спрашиваю, знаменует ли собой эта перемена более глубокое благочестие; некоторые, наоборот, уверяют, что тщательное удаление всего «светского» свидетельствовало о ненадежности религиозного чувства¹.

Более высокий уровень типов наблюдается и в выборе святых. Считается уже непозволительным призывать с улицы первых попавшихся людей и отводить им место рядом с тронем Мадонны. XV столетие в лице Пьеро ди Козимо еще охотно принимало за св. Антония старого брюзгу с очками на носу и не особенно опрятной внешностью. Замыслы других художников были несколько выше, но XVI столетие безусловно требует значительного типа. Это не должен быть обязательно идеальный тип, но художник разборчив по отношению к своим моделям. Не говоря уже о Рафаэле, выставившем несравненные характерные образы, мы никогда не встретим низменного или филистерского типа даже у сделавшегося поверхностным Андреа дель Сарто. Бартоломео также прикладывает все усилия, постоянно возобновляя попытку придать своим святым выражение мощи.

Следовало бы остановиться несколько подробнее на общении лиц более тесного домашнего круга с Марией и ее

¹ Предоставляю другим высказываться о степени влияния Савонаролы на эти явления. Здесь чересчур близка опасность поставить слишком многое в зависимость от одной этой личности. А ведь дело идет об общем, даже не исключительно религиозном, явлении.

младенцем, указать, что прежний товарищ детских игр, Иоанн, становится почтительным и молитвенно преклоняет колени, однако мы ограничимся здесь только упоминанием об ангелах нового столетия.

Чинквеченто получило по преемству от своего предшественника тип ангела как в образе ребенка, так и в образе полувырослой девушки. О последнем вспомнит тотчас же всякий, видевший очаровательнейшие примеры у Боттичелли и Филиппино. Девушки эти фигурируют в картинах на ролях свеченосцев, как мы видим в берлинском тондо Боттичелли, где одна из них с наивно-глупеньким личиком смотрит вверх на пылающее пламя, или же их допускают в качестве цветочниц и певиц присутствовать около Bambino, например в великолепно схваченной ранней картине Филиппино в галерее Корсини. Робко опустив глаза, одна из девочек подает младенцу Иисусу корзинку с цветами, и тот радостно поворачивается в ее сторону, хватая ручкой подношение, в то время как два других ангела очень серьезно распевают по нотам; один из них на мгновение взглядывает кверху, и улыбка пробегает по его губам. Почему XVI столетие никогда больше не возвращалось к таким мотивам? Новым ангелам недостает очарования юношеской застенчивости, и они окончательно стряхнули с себя всякую наивность. Они, до некоторой степени, сами вступили теперь в число господ и держат себя сообразно с этим. Зритель теперь уже не должен иметь повода для улыбки.

В движении летящего ангела чинквеченто возвращается к старому торжественному парению, знакомому еще готике. Реализму XV столетия были непонятны прекрасные по линиям, облеченные в длинные одежды, бестелесные фигуры; оно жаждало правдоподобного движения и давало вместо парящих ангелов — бегущих и стремительно несущихся

вперед на маленьком облаке-пюфестале; таким образом возникли те порывистые девичьи фигуры, которые, вопреки красоте и достоинству, но зато весьма решительно отставляют назад ногу с обнаженной пяткой. Попытки изобразить «плавающий» полет вскоре снова возобновляются, причем движение ноги энергично, но лишь искусство высокого стиля нашло то выражение соразмерного и торжественного движения в воздухе, которое стало обычным с той поры¹.

7

Ввиду очевидной тенденции снова обеспечить заалтарной картине большой почет и стремления разрушить чересчур близкую связь небесного с земным, неудивительно, что чудесное начинает восприниматься непосредственно, не только с gloriaми и нимбами, но и с идеальным изображением

¹ Средневековые летящие фигуры ведут свое происхождение прямо из античного мира. Ренессанс же своим изобретением схемы бега бес- сознательно вернулся к тому роду летательного движения, с которого начало древнейшее греческое искусство и которое известно археологам под именем падения с разбега на колени (Knielaufschema). (Тип его — Нина Делосская, с которой можно сравнить ангела Бенедетто да Майно). Более совершенная схема, почерпнутая из движения пловца, в древности некоторое время шла рядом со старой (ср.: *Studizka, Die Siegesgöttin*, 1898, S. 13), и параллель этому существует также и в новом искусстве: принадлежащее Перуджино «Вознесение Марии на небо» в Академии Флоренции показывает оба типа друг рядом с другом, и в то время как Боттичелли и Филиппино уже заставляют своих ангелов прямо висеть в воздухе, мы все еще можем найти, например у Гирландайо, прежнего бегущего ангела. Из кватрочентистов Симьорелли придал новой схеме наиболее совершенную форму (фрески в Орвието); к нему примкнул Рафаэль в своей «Диспуте». Позднее сюда присоединяется повышенный темп движения и ракурс, возникновение из глубины и положение вниз головой, примеры чему мы найдем у четырех сивилл della Раса как в «Мадонне с балдахинном».

событий, которые до тех пор давались в высшей степени реально и по возможности естественным образом¹.

Фра Бартоломмео первый изображает Мадонну в «Явлении св. Бернарду» слетающей вниз. Ему следовал Андреа дель Сарто, заставляя ангела, несущего благую весть, приближаться на облаках, относительно чего он также мог сослаться на прообразы треченто. В повседневную обстановку комнаты родильницы врываются ангелы на облаках («Рождение Марии», Андреа дель Сарто, 1514), и если кватроченто охотнее всего усаживает свою мадонну на устойчивом троне, то по истечении XV столетия Мария снова поднимается вверх и является в виде мадонны «в глории» — старинная схема, превратившаяся в Сикстинской мадонне в неожиданную и единственную в своем роде трактовку воплощенного мига.

8

Это повышение представления в сторону сверхъестественного наводит нас на более общий вопрос об отношении нового искусства к действительности. XV столетие ставило действительность выше всего. Красиво это было или нет, но при крещении Христос должен был обязательно стоять ногами в ручье. Правда, однажды, но притом в одной из побочных школ, идеалист-художник отступил от этого требования и оставил ступни Спасителя на поверхности воды (Пьеро делла Франческо, Лондон); однако флорентийцы не потерпели бы этого. И все же с новым столетием это

¹ В эпоху кватроченто находились люди с абсолютно негнбимым чувством реализма, вроде Франческо Косса из Феррары, который не мог даже заставить себя изобразить архангела Гавриила в «Благовещении» с подобающим ореолом, а нахлобучил ему на голову какую-то оловянную подставку (картина в Дрездене).

идеальное понимание устанавливается и здесь как само собой разумеющееся. Так же обстоит дело и со всем остальным. Микеланджело в своей «Pietà» изображает Марию совершенно молодой и не дает себя сбить с толку никаким увещаниям. Слишком тесный обеденный стол Леонардо и невозможные лодки в рафаэлевом «Чудесном улове» — дальнейшие примеры того, что для нового образа мыслей реальное не является более решающей точкой зрения и что в угоду художественности изображения допускается и ненатуральный элемент.

Между тем когда идет речь об идеализме XVI столетия, то при этом думают о другом — об общем отступлении от всего местного, индивидуального, относящегося к определенному времени, и, противопоставляя реализм и идеализм, хотят обозначить существенную разницу между классическим и кватрочентистским. Но это определение не попадает в цель. Вероятно, в то время никто бы не уяснил себе этих понятий, да они, собственно, и уместны только в XVII столетии, когда противоположности выступают рядом друг с другом. При переходе же в чинквеченто дело идет скорее о повышении, чем об отрицании старого искусства.

Пятнадцатое столетие никогда не обращалось с библейскими историями реалистически в том смысле, чтобы, подобно современным художникам, принципиально переводить событие в современную жизнь. Внимание было обращено всегда на богатство чувственного элемента, и для этого пользовались мотивами современности, удерживая за собой право идти дальше их, когда это оказывалось целесообразным.

Наоборот, XVI столетие не идеально в том смысле, будто оно избегает соприкосновения с действительностью и добивается впечатления монументальности за счет определенности в характеристике. Его деревья коренятся в старой почве, и только их вершины достигают большей высоты. Ис-

искусство остается по-прежнему идеализацией современной жизни, но считает возможным удовлетворить повысившиеся требования к торжественности явления не иначе как выбором таких типов, костюмов и архитектурных элементов, сочетание которых редко встречается в действительности.

Но совершенно ошибочно было бы отождествлять классическое с подражанием античности. Правда, античность громче говорит с нами в творениях чинквеченто, чем в произведениях предыдущего поколения — в другом месте мы еще будем рассматривать это, — но установки классиков и кватрочентистов по отношению к древности в существенном мало чем разнятся друг от друга.

Здесь необходимо перейти к некоторым подробностям. Начнем с изображения места действия. Известно, как много внимания отводил Гирландайо в своих картинах строительному элементу. Показывает ли он нам Флоренцию? Правда, кое-где мы заглядываем на одну из улиц города, но в своих дворах и проходах он оказывается фантазером. Это архитектурные детали, которые никогда не существовали; ему важно было лишь великолепие впечатления. И XVI столетие сохраняет ту же точку зрения, меняется лишь мнение относительно того, что следует считать великолепным. Точные планы города и виды местности упраздняются, но не потому чтобы выискивалось как можно менее определенное общее впечатление, а потому, что этими вещами вообще более не интересуются. Здесь еще нельзя искать «ubiquite» французского классицизма¹.

Затем встречаются также такие уступки идеальности помещения, которые ощущаются нами как нечто совершенно

¹ Впрочем, в «Мадонне ди Фолиньо» Рафаэль допустил, чтобы какой-то феррарец (полагают, но, вероятно, ошибочно, что это Фолиньо) прибавил к ней подробно разработанный пейзаж. «Мадонна Монте-луче» дает нам храм Тиволи. Других случаев припомнить нельзя.

новое. Например, сюжет «Посещение Марией Елизаветы» — где мы ожидаем найти вход в дом, в жилище Елизаветы — так изображается Понтормо, что сцена состоит только из большой ниши с широкими ступенями перед ней. Однако и здесь следует напомнить, что уже Гирландайо в своей луврской картине «Посещение» взял вместо заднего фона входную арку, во всяком случае, не в целях прояснения самого события; а затем надо вообще принять во внимание, что в этих вопросах наше чувство северян не может быть судьей. Итальянцы имеют способность брать человека самого по себе, отвлекаясь от окружающего, как от вещи безразличной, что трудно понять нам, всегда приводящим в фактическую связь фигуру и место. Для нас простота архитектуры ниши в «Посещении» тотчас же отнимает у события убедительность и жизненность, даже если мы и усматриваем благоприятный формальный эффект; для итальянца хорош всякий фон, если только сами фигуры говорят. Общий характер «Посещения» или, скажем, недостаток реализма никогда не мог поэтому ощущаться Понтормо так, как мы склонны допустить это, судя по собственному впечатлению¹.

Еще более высокая степень идеализма сказывается в помещении Мадонны на пьедестал, как если бы она была статуей. И это также является уступкой, которую искусство высокого стиля делает формальному воздействию, и не должно быть оцениваемо в соответствии с северными понятиями об интимности. Итальянец и здесь также не обращает внимания на то, чем мог по существу шокировать этот мотив, и не изменяет своего отношения в тех случаях, когда

¹ Каждому иностранцу тотчас же бросается в глаза, как часты на итальянской сцене нарушающие малознакомые моменты. В этом смысле следует рассматривать и здесь, у Понтормо, и у других присутствие исторически несовместимых личностей, что встречается еще задолго до XVI века.

в угоду мотиву движения, фигуре без дальнейшего объяснения подсовывается под ноги кубик или что-нибудь подобное.

Леонардо в одном месте предостерегает художников от изображения современных костюмов, так как они в большинстве случаев художественно неблагоприятны и пригодны только для тех, кто расписывает гробницы¹; он рекомендует античную драпировку — не для того, чтобы придать изображению налет античности, но лишь потому, что тело при этом больше выигрышает. Несмотря на это, Андреа дель Сарто позднее все же осмелился написать на стене свое «Рождение Марии» как вполне современную картину из жизни тогдашнего общества (1514) и при этом добился, пожалуй, более целостного впечатления, чем кто-либо из его предшественников, ибо уже у Гирландайо антично-идеальные мотивы постоянно смешиваются с современными костюмами, как это далее и входит в обыкновение. Подобные классические изображения современной жизни дают рассказы из жизни Марии Содомы и Пакии в Сиене. Но и единственный пример рафаэлевских фресок в Stanza del Eliodoro уже в достаточной мере показал бы, что для тогдашней эстетики не создавал затруднений вопрос, возможно ли примирить повседневное и настоящее с монументальным стилем и не следует ли перенести эти истории в более возвышенную, например в античную, действительность. Эти размышления возникают лишь позже, когда классическое искусство оказывается уже позади.

Что нас поражает как совершенно новое, так это обнаженное и полуобнаженное тело. Здесь кажется, что в угоду художественному требованию действительность приносится в жертву и художники создают идеальный мир. Однако и в этом случае не трудно указать, что кватроченто уже включи-

¹ Книга о живописи, № 541 (544).

ло акт в свои повествовательные картины и теоретически требовало его устами Альберти¹. Ведь в тогдашней Флоренции, при всей свободе нравов, мы не встретили бы, как видим это во «Введении во храм» Гирландайо, обнаженного человека, сидящего на ступенях храма. Однако никому не приходило в голову поднимать жалобу во имя реализма. Поэтому и о картине вроде «Incendio del Borgo» мы еще не вправе говорить, что она принципиально порвала с традицией кватроченто. Чинквеченто дает только больше нагого тела.

Прежде всего это сказалось на аллегорических фигурах. С них снимают одну деталь одежды за другой, и на гробницах прелатов А. Сансовино сидит злосчастная Fides в античном купальном плаще, причем, право, совершенно не понятно, что должно означать это обнаженное тело. Такое безразличие по отношению к содержанию фигуры совершенно непростительно, но и раньше эти аллегории не были привычными, популярными образами.

Но поистине неприятной выставка обнаженных членов становится у священных фигур. Я думаю при этом о микеланджеловской Мадонне в круглой картине Трибуны. Однако пример этой героини не может считаться типичным для эпохи. Правильно лишь то, что если какая-либо единичная личность может быть сделана ответственной за крупные культурно-исторические перевороты, то это Микеланджело, который вызвал к жизни общегероический стиль и породил отчужденность от места и времени. Его идеализм во всех отношениях самый мощный и незаурядный. Он нарушил равновесие мира действительности и отнял у Возрождения безмятежное наслаждение самим собой.

Но, конечно, решительное слово в вопросе о реализме и идеализме было сказано не в отношении костюма и места.

¹ L. B. Alberti. Drei Bücher von der Malerei / Ed. Janitscheck, c. 118 (119).

Все вымыслы XV столетия в вопросах архитектуры и одеяния — только невинная игра; общее впечатление действительности основано на индивидуальном характере голов и фигур в картинах. Пусть Гирландайо в аксессуарах выдумывает что ему угодно, но, глядя на картину вроде «Захарии во храме» (Санта Мария Новелла), всякий скажет: где стоят эти люди, там Флоренция. Возникает ли это впечатление в XVI столетии?

Несомненно, что число портретов становится более скудным. Гораздо реже возникает желание спросить, как звали того или другого. Интерес к индивидуально-характерному и способность изображать последнее не исчезают; стоит только вспомнить портретные группы илиодоровских фресок или картины Сарто в Аннунциате, но уже прошло то время, когда не знали ничего выше живой головы-портрета и когда каждая голова сама по себе была достаточно значительной, чтобы оправдывать свое присутствие на повествовательной картине. С тех пор как к повествованию стали относиться серьезно и равнодушные зрители были вынуждены удалиться, все расположение в корне изменилось. Индивидуализму вообще стала грозить сильная конкуренция: изображение аффектов становится проблемой, которая местами, по-видимому, вытесняет интерес к характеру. Мотив движения самого тела бывает настолько интересен, что уже почти не обращаешь внимания на голову. Фигуры приобретают новое значение в смысле факторов композиции, так что они, не обладая особым собственным интересом, в общей связи целого играют роль простых показателей размещения сил в архитектурно-конструктивной композиции, и эти формальные эффекты, неизвестные более раннему поколению, сами собой ведут лишь к поверхностной характеристике. Но и в XV столетии всегда находились такие общие, неиндивидуальные головы — в большом количестве также у Гирландайо, — поэтому нель-

зя наблюдать принципиальной разницы между старым и новым искусством, в силу которого последнее избегало бы всего индивидуального. Портрет появляется реже, но нельзя сказать, что классический стиль требовал общего, идеального воплощения человека. Даже Микеланджело, который и здесь занимает особое положение, в первых сикстинских рассказах (например, в «Потопе») дает массу реальных голов. Затем интерес к индивидуальному у него уменьшается, в то время как он все более повышается у Рафаэля, который в первой Stanza редко переходит пределы самого общего. И все же не следует думать, что они оба поменялись местами: то, что дает зрелый Микеланджело, — это не общие черты доиндивидуального, а общие черты сверхиндивидуального.

Другой вопрос — понимается ли и изображается ли индивидуальное так же, как раньше? Прежнее жадное желание овладеть природой вплоть до малейшей черточки, наслаждение действительностью ради нее самой оказалось исчерпанным. Чинквеченто стремится изобразить в человеке великое и значительное и думает достичь этого путем упрощения, путем затушевывания всего второстепенного. Если глаз не замечает известных вещей, то не вследствие притупления зрения, а наоборот, вследствие необычайного подъема способности восприятия. Способность глаза видеть значительное есть идеализация модели, исходящая изнутри, и она не имеет ничего общего с прикрасами и охорашиванием — этой идеализацией извне¹.

Возможно, конечно, допустить, что в эту эпоху возвышенного направления искусства кое-где и ощущалось не-

¹ Ломатццо в «Trattato», с. 433, говорит о портретной манере великих мастеров: «Usavano sempre di far risplendere quello che la natura d'eccellente aveva concesso loro» — «Они имели обыкновение всегда заставлять блеснуть те превосходства, которыми их (т. е. оригиналы) одарила природа».

довольство тем, что предлагала природа. Об этих настроениях затруднительно говорить, и было бы чересчур смело определять различие двух столетий, подобных кватроченто и чинквеченто, в общих отрицательных или утвердительных суждениях. Существуют сотни переходов в деле сознательного преобразования модели, когда она в руках художника. О Рафаэле рассказывают, что, когда он работал над «Галатеей», у него не ладилось дело с моделями, и он руководствовался тем представлением о красоте, которое находил в себе самом¹. В этом видели достоверное доказательство рафаэлевского идеализма. Однако разве нельзя сказать того же о Боттичелли, и разве его «Венера на раковине» не такое же создание чистой фантазии?

Идеальные тела и идеальные головы существовали также и в «реалистическом» кватроченто, различия только в степенях. В XVI столетии идеальное, несомненно, занимает гораздо больше места. Вожделения этой эпохи не примиряются с тем панибратством по отношению к повседневной жизни которого придерживалось предыдущее столетие. Замечательно, что в тот самый момент, когда искусство само в себе нашло возвышенную красоту, церковь также стала требовать большего уважения к главным персонажам христианской религии. Мадонна не должна была быть первой попавшейся женщиной, которую можно встретить на улице, и художник обязан был сгладить все следы ее человеческого, обывательского происхождения. И именно теперь были налицо силы, способные создать идеальное. Величайший натуралист, Микеланджело в то же время и величайший идеалист. Одаренный всей талантированностью флорентийца в области индивидуальной характеристики, он в то же время способен был самым совершенным образом отказаться от внешнего мира и творить из идеи. Он сам творит свой мир, и его

¹ *Gulz. Künstlerbriefe*, I, 95.

пример (не по его вине) более всего подрывает уважение к природе у грядущего поколения.

В этом месте следует также упомянуть, что в XVI веке наблюдается увеличение потребности созерцать прекрасное. Эта потребность изменчива, и время от времени она может даже совершенно отступать перед другими интересами. Предыдущее искусство кватроченто также знало красоту, свою красоту, но лишь изредка воплощало ее в образах, потому что существовала более сильная потребность — потребность в чисто выразительном, в характерно-живом. Донателло может служить тому примером: тот же самый мастер, который задумал бронзового Давида (в Барджелло), ненасытен в изображении безобразного и имеет мужество не отступать перед отталкивающими формами даже у своих святых, потому что в его время убедительность и жизненность были всем, и публика под этим впечатлением не спрашивала больше, красив или уродлив образ. Магдалина в Баптистерии — это «исхудавшее до продолговатого Счетыреугольника страшилище» («Чичероне», первое издание), а Иоанн Креститель — «высохший аскет» (мраморная фигура в Барджелло), не говоря уже о фигурах на Кампанилле. Но уже к исходу столетия замечается, что красота стремится пробиться вперед, и в XVI веке осуществляется то общее преобразование типов, которое не только заменяет низшую ступень образов высшей, но совершенно выкидывает определенные фигуры, так как они некрасивы.

Магдалина становится прекрасной грешницей, а не кающейся отшельницей с изнуренным телом, а Креститель обретает сильную, мужественную красоту человека, выросшего под дождем и ветром, и не носит следов истощения и аскетизма. Младенец же Иоанн изображается идеально прекрасным мальчиком и как таковой становится одной из любимых фигур XVI столетия.

II

НОВАЯ КРАСОТА

Когда говорят о возникновении нового стиля, то в голову прежде всего приходит мысль о преобразовании тектонических вещей. Но если присмотреться поближе, то увидишь, что изменению подверглась не одна лишь обстановка, окружающая человека, большая и малая архитектура, не только его утварь и одежда, — сам человек в своем телесном облике стал другим, и именно в новом впечатлении от его тела, в способе держать его и придавать ему движение скрыто настоящее ядро каждого стиля. При этом последнему понятию следует придавать больше веса, чем это делается в наше время. В нашу эпоху стили меняются так же быстро, как костюмы, примеряемые для маскарада. Однако эта беспочвенность стилей берет начало лишь в нашем столетии, и благодаря ей мы, собственно говоря, имеем право говорить не о стилях, а только лишь о модах.

Новый телесный облик и новое движение чинквеченто выясняется с полной отчетливостью, если сравнить картину вроде сартовского «Рождения Марии» 1514 года с фресками Гирландайо и его комнатами родильниц. Походка жен-

щин стала иной: вместо напряженно семенящих — плавно выступающие фигуры, темп замедлился до *andante maestoso*. Вместо коротких, быстрых поворотов головы или отдельных членов — крупные небрежные сдвиги всего тела, вместо натянутости и угловатости линий — свободная и глубоко дышащая ритмическая кривая. Сухие отпрыски раннего Ренессанса, с жесткими формами членов, не соответствуют более представлению о прекрасном: Сарто дает роскошную полноту и великолепную мощную шею. Тяжело и массивно падая, волочатся по полу одеяния там, где у Гирландайо мы видим короткие накрахмаленные платья, тесно прилегающие рукава. Одежда, которая раньше была выражением быстрого, неловкого движения, должна теперь своей массивностью производить замедляющее впечатление.

1

Движение во второй половине XV столетия имеет изысканный, часто жеманный характер. Когда Мадонна держит младенца, то она охотно отставляет локоть наружу и претенциозно оттопыривает мизинец на занятой руке. Гирландайо не может быть отнесен к числу субстилистов, но и он вполне усвоил эту манеру. Даже художник с мощной натурой Синьорелли делает уступки вкусу времени и ищет неестественной утонченности. Мать, молящаяся на ребенка, не складывает просто обе руки: только два первых пальца дотрагиваются у нее друг до друга, остальные остаются оттопыренными в воздухе.

Деликатные натуры, вроде Филиппино, пугаются даже одной мысли о том, чтобы что-нибудь крепко схватить. Держит ли святой отшельник книгу или Креститель свой посох — дело ограничивается только прикосновением кончиками пальцев. Таков же Рафаэлино дель Гарбо или Лоренцо ди Креди: св. Себастьян изысканно-галантным жестом

преподносит двумя пальцами свою стрелу так, как если бы он передавал карандаш.

Стояние на одном месте получается иногда какое-то танцующее, непрочное, и эта неустойчивость неприятнее всего в пластике. Здесь нельзя не высказать упрека Иоанну Бенедетто да Майяно (Барджелло). Как приятна после этого уверенная поступь следующего поколения: даже спотыкающийся Вакх Микеланджело крепче стоит на ногах.

Типичным образцом этого жеманного направления вкуса в позднейшем кватроченто является картина Верроккьо с тремя архангелами (в Академии; авторство Верроккьо теперь отвергнуто в пользу Боттичини), рядом с которой можно поставить лондонского «Товия»¹. При взгляде на эту кудрявую линию движения невольно приходит на ум, что перед нами вырождение старинного манерного стиля, проявление деградирующего архаизма.

Шестнадцатое столетие снова приносит прочность, простоту и естественность движения. Жест успокаивается. Мелочная манерность, искусственная натянутость и накрахмаленность преодолены. Когда перед нами прочно и крепко стоит «*Madonna delle arpie*» Андреа дель Сарто, то это совершенно новое зрелище, и мы готовы поверить, что она действительно в силах держать тяжелого ребенка на одной руке. Жест, которым она раскрывает книгу на колене и кладет руку на ее край, так что получается связная, значительная форма, опять-таки в великолепнейшем стиле чинквеченто. Всюду в движении заметно больше силы и энергии. Возьмем рафаэлевскую «Мадонну ди Фолиньо»: кто бы подумал, что надо идти назад до Донателло, чтобы найти руку

¹ В отношении стиля ср. в высшей степени любопытные работы Поллайоло в Св. Петре (гробницы Сикста IV и Иннокентия VIII), где женские фигуры по неестественности могут конкурировать с самым дурным барокко.

и кисть, которая берет так решительно, как здесь — рука Иоанна?

Повороты тела и головы в XV веке имеют в себе что-то нерешительное, как будто тогда боялись энергичного жеста. Лишь теперь снова пробивается наружу наслаждение мощными движениями сильной природы. Запрокинутая голова, вытянутая рука внезапно получают новую силу. Чувствуется повышенная физическая жизнь. Даже простое взирание приобретает неизвестную дотоле энергию, ибо XVI столетие сумело снова возродить изображение открытого, сильного взгляда.

Наивысшей прелести движение кватроченто достигло в изображении легкой, торопливо идущей фигуры. Не напрасно этот мотив встречается у всех художников. Ангел-свеченосец подходит торопливо, а служанка, несущая родильницу из сада плоды и вино, во вздувшемся платье, волнообразным движением подбегает к двери. Сравним с этой столь характерной для эпохи фигурой чинквечентистскую фигуру женщины, несущей воду, из «Incendio»; в противоположности этих двух фигур заключена вся разница в ощущении формы. Несущая воду женщина Рафаэля, спокойно шагающая и поддерживающая ношу высоко на голове сильной рукой, — одно из великолепных созданий его зрелого мужественного чувства красоты. Коленопреклоненная женщина на переднем плане «Преображения», которую видно со спины, родственна ей, и если сравнить с ними фигуру в женской группе «Илиодора», то мы получим мерило развития силы и мощной простоты линий для последнего стиля Рафаэля.

С другой стороны, новому вкусу всего невыносимее безмерная натянутость, связанность движения. Всадник Коллеони у Верроккьо, правда, полон энергии и железной силы,

однако его движение еще нельзя отнести к красивому стилю. Пристрастие к аристократической небрежности встречается с новым идеалом, который видит красоту в плавной, свободной линии. В «Cortigiano» графа Кастильоне встречается замечание относительно верховой езды, которое может быть приведено здесь. Не следует сидеть в седле напряженно, как бы накрахмаленным, *alla veneziana* (венецианцы пользовались репутацией дурных наездников), надо держаться совершенно свободно, распушенно — *disciolto*, как выражается он. Правда, это может относиться только к всаднику без панцыря; легко одетый человек может сидеть на лошади, тяжелое вооружение обуславливает, скорее, *стояние*. «Там следует сгибать колени, здесь держать их вытянутыми»¹. Но искусство с тех пор придерживается первой формы.

Перуджино в свое время показал флорентийцам, что такое милое и мягкое движение. Его мотив стоящих фигур, с отодвинутой в сторону свободной ногой и соответствующим наклоном головы в противоположную сторону, являлся в то время чем-то новым для Флоренции. Тосканская грация была более громоздкой, более угловатой, и как ни близко иной раз сходились мотивы, однако никто не достиг такой сладости движения, такого смягченного бега линии, как Перуджино. Но XVI столетие все же отбросило в сторону этот мотив². Рафаэль, который в молодости постоянно к нему прибегал, впоследствии никогда его не дает. Можно представить себе, как должен был надеваться Микеланджело над такими позами! Новые мотивы более сосредоточенны, более сдержанны в абрисе. Несмотря на чувствительность и растянутость, перуджиновская красота не удовлетворяла чувст-

¹ *Portorinus Sauricus. De sculptura*, с. 115.

² Он еще встречается в группе «Крещение Христа» у А. Сансовино (начатой в 1502 г.), но уже аннонцен.

ва массы. Нравится не то, что далеко отстоит друг от друга, что растянуто в ширину, а то, что сдвинуто вместе, что крепко. В этом направлении происходит также целый ряд преобразований в движениях руки и кисти, причем молитвенно скрещенные на груди руки становятся характерным жестом нового столетия.

2

Кажется, будто во Флоренции вдруг выросли новые тела. Рим всегда имел эти полные, тяжеловесные фигуры, но в Тоскане они, очевидно, встречались реже; во всяком случае, художники ведут себя так, как если бы они в кватрочентистской Флоренции никогда не видали таких моделей, которые позднее дает, например, Андреа дель Сарто в своих флорентийках. Вкус раннего Возрождения отдает предпочтение неразвившимся формам, тонкому и подвижному. Угловатая грация и скачущая линия юношеского возраста создают более чарующее впечатление, чем полнота женственности и зрелая мужская фигура. Девочки-ангелы Боттичелли и Филиппино, с их заостренными членами и сухими руками, представляют идеал юношеской красоты, но даже в танцующих грациях Боттичелли, которые воплощают более зрелый возраст, эта сухость не смягчена. Шестнадцатое столетие мыслит здесь иначе. Уже ангелы Леонардо более мягки, а как непохожа Галатhea Рафаэля или Ева Микеланджело на фигуру Венеры позднего кватроченто! Шея, которая прежде была длинной и стройной и сидела в виде опрокинутой воронки на покатых плечах, становится круглой и короткой, плечи широкими и сильными. Все вытянутое в длину исчезает. Все члены получают полную, мощную форму. От красоты снова требуется округлость торса и широкие бедра античного идеала, а глаз жаждет больших связ-

ных плоскостей. Давиду Верроккьо в XVI веке соответствует Персей Бенвенуто Челлини. Худощавый мальчик с угловатыми членами не кажется более красивым, и если художник теперь изображает отроческую фигуру, то он придает ей округлость и полноту. Рафаэлевская фигура проповедующего отрока Иоанна (в Трибуне) — поучительный пример, как художник, идущий дальше природы, применяет к телу отрока мужские формы.

Прекрасное тело ясно в своей артикуляции. Чинквеченто обладает чувством структурности и потребностью выразить строение тела так, что все соблазны частностей не могут иметь при этом никакого значения. Здесь идеализация рано и властно вступает в свои права, и параллель между нагой моделью Лоренцо ди Креди (Уффици)¹ и идеальной фигурой Франчабиджо (или, вернее, Андреа дель Брешанино) в галерее Боргезе может быть поучительна во многих отношениях.

Головы становятся широкими и крупными; подчеркиваются горизонтальные линии. Нравятся твердый подбородок, полные щеки; рот также не должен быть изящным и маленьким. Если некогда женщины считали наивысшей красотой возможность показать чистый, высокий лоб (*la fronte scoperta*, как говорит Полициан) и даже вырывали для этого спереди волосы на голове², то низкий лоб кажется чинквеченто более достойной формой, ибо теперь чувствуют, что он придает лицу больше спокойствия. В бровях ищут также более плоской и тихой линии. Уже нигде не встречаются высокие дуги, которые мы видели на девических бюстах Девидерио, где на смеющихся удивленных лицах так высоко

¹ Рисунок головы этой фигуры находится, замечу кстати, в Альбертини. Опубликован в «*Handzeichnungen alter Meister*», III, 327.

² См. замечания к леонардовской «Моне Лизе», наст. изд., с. 36.

подняты брови, что хочется процитировать стих Полициана: все они показывали

nel volto meraviglia
con fronte crespa e rilevate ciglia (Giostra).

Держко поднятые вверх носики, также находившие прежде себе поклонников, теперь уже не в моде, и портретист из всех сил старался бы сгладить вздернутую линию и придать носу прямую и спокойную форму. То, что мы называем теперь благородным носом и что считаем за таковой в старинных произведениях искусства, является понятием, снова всплывшим только вместе с классической эпохой.

Прекрасно то, что производит впечатление спокойного и властного, и, быть может, понятие «правильной красоты» возникло именно тогда, ибо оно находится в связи с эпохой. Под ним подразумевается не только симметричное соответствие двух половин лица, но ясная обозримость, логичное соотношение величины различных черт лица, что с трудом улавливается в частностях, но тотчас ясно выступает в общей связи цельного впечатления. Портретисты заботятся о том, чтобы эта правильность была заметной, и во втором поколении чинквеченто требования еще повышаются. Что за правильные, выглаженные лица дает Бронзино в своих всеми признанных превосходных портретах!

Больше слов говорят здесь картины, поэтому противопоставим в качестве хорошей параллели «Симонетту» Пьеро ди Козимо и так называемую «Витторию Колонна» Микеланджело¹ — два идеальных типа, содержащие в сжатой форме черты, нравящиеся двум эпохам.

Флорентийским девическим бюстам XV столетия вообще нельзя было бы противопоставить подобной же серии из

¹ Несомненно, Морелли вполне прав, отрицая авторство Микеланджело, но для нашей цели это не имеет значения.

XVI-го. Галерея красавиц чинквеченто полна одними лишь зрелыми женскими типами: «Donna Velata», «Доротея» в Берлине, «Форнарина» в Трибуне, великолепные женщины Андреа дель Сарто в Мадриде и Виндзоре и т. д. Вкус обратился в сторону женщины в полном расцвете.

3

В изображении волос шаловливый дух XV столетия дал волю всем своим причудам. Художники писали великолепные прически с бесконечно богатым сплетением прядей и кос различной величины, со вкрапленными драгоценными камнями и вплетенными жемчужными нитями. Правда, следует отличать эти разукрашенные фантазией головные уборы от тех, которые тогда носили в действительности; но и последние достаточно капризны. Чувствуется стремление к разделению и расчленению, к изящной форме деталей, в противоположность позднему вкусу, который охотно связывает волосы в одну массу, потому что ищет простой формы и не размещает в виде украшения драгоценные камни отдельными точками, но преподносит их только собранными в спокойную форму. Распущенное, развевающееся больше не нравится, его заменяет прочное, связанное. Свободные волнистые локоны (которые всюду встречаются у Гирландайо и его современников), ниспадающие на щеки и закрывающие уши, скоро исчезают, как мотив, служащий исключительно интересам миловидности и мешающий, кроме того, ясности явления: важное место прикрепления уха должно оставаться открытым. Волосы со лба скромно зачесываются на виски, ибо они должны производить впечатление рамки; кватро-ченто же именно этому не придавало никакого значения и безгранично расширяло лоб, не справляясь с его естественными пределами. Помещая затем в высшей точке головы

какую-нибудь драгоценность, этот старый стиль еще раз охотно подчеркивает вертикальную тенденцию, тогда как широкое чинквеченто любит заканчивать большой горизонтальной линией.

Перемена стиля идет таким образом и дальше. Длинная, стройная шея красавицы кватроченто, которая должна казаться вполне свободной и подвижной, требовала иного украшения, чем массивные формы XVI века. Теперь больше не играют отдельными, прикрепленными за ниточку камнями, но возлагают крупную цепь, и тесно охватывающее легкое ожерелье становится висящим и тяжелым.

Одним словом, и в прическе стремятся к уравновешенному и соразмеренному, и фантазирующая шаловливость XV века направляется в русло скромности и простоты. Раздаются голоса, отдающие предпочтение естественным, неприбранным волосам, так же как естественному цвету лица (*palidetta col suo color nativo*) перед набеленным и нарумяненным (причем женщины должны накладывать румяна только утром при совершении туалета). Так рассуждает граф Кастильоне, и это заслуживающая внимания реакция на пестроту и искусственность мод позднего кватроченто.

Относительно прически мужчин можно только упомянуть, что растрепанные ранее волосы теперь собраны, им приданы более спокойные очертания. Нельзя объяснять случайностью слегка развевающиеся, как бы от дуновения ветра, волосы на портретах Креди и Перуджино: этого требовал жеманный стиль. Картины же XVI столетия всюду показывают массы собранными и успокоенными.

В XVI веке также охотно допускают бороду: она усиливает впечатление солидности, достоинства. Кастильоне предоставляет каждому носить ее, как заблагорассудится; сам он дал Рафаэлю нарисовать себя с окладистой бородой.

Еще яснее и громче высказывается новая воля в костюме. Одежда — непосредственное выражение того, как понимается тело и как оно приводится в движение. Чинквеченто необходимо должно было прийти к тяжелым, мягким тканям, к широким, ниспадающим рукавам и величественным шлейфам. Обратим внимание на женщин в «Рождении Марии» 1514 года у Андреа дель Сарто; относительно этой картины Вазари утверждает, что здесь изображены костюмы того времени.

Мы не задаемся целью проследить все мотивы в их деталях; важно общее требование полного, тяжеловесного в одеянии тела, выработка широкой линии, подчеркивание всего висящего и волочащегося, всего, что замедляет движение. Пятнадцатое столетие, наоборот, подчеркивало все отрывочное: тесно прилегающие короткие рукава, которые оставляют свободной руку. Его интересовали не вздымающиеся массы, но изящество мелочей: несколько ленточек и бантиков на обшлаге, а затем лишь узкие каймы и строгие швы. Чинквеченто требует тяжелого, обильного и шуршащего: оно не интересуется сложностью покроя и отдельными мелкими мотивами. Затканые цветами материи исчезают перед мощными, глубокими складками одежды. Костюм сообразуется с расчетом, имеющим в виду контраст плоскостей. Изображают лишь то, что производит впечатление всей своей совокупностью, а не то, что становится заметным только при ближайшем рассмотрении. У граций Боттичелли грудь покрыта сеточкой: это архаические тонкости, которые так же непонятны новому поколению, как забава с развевающимися ленточками, бантиками и тому подобными деликатными вещами. Идут новых осязательных ощущений: не легкого прикосновения заостренными пальцами, а широкого, крепкого схватывания.

С этого исходного пункта следует также бросить взгляд на архитектуру и ее преобразование в XVI столетии. Ведь и она, подобно одежде, — отражение, отбрасываемое человеком и его телом. В сооружаемых помещениях, в строении потолка и стены, точно так же как в трактовке человеческого тела, его одежды и движения, известная эпоха высказывает, чем бы она хотела быть и где она ищет свои ценности и идеалы. Чинквеченто обладает особенно сильным чувством соотношения между человеком и архитектурой, обостренным пониманием резонанса прекрасного здания. Оно почти не может представить себе живого человека без архитектурной оправы и фундамента.

Поэтому и архитектура также становится веской и строгой. Она сдерживает радостную подвижность раннего Возрождения и обращает ее в размеренный шаг. Масса веселых декоративных деталей, широко раскинувшиеся арки, стройные колонны исчезают, и на их месте появляются тяжелые, выдержанные формы, полные достоинства и пропорциональные, и воцаряется строгая простота. Требуются обширные залы, гулко звучащие шаги. Интересны одни лишь крупные функции, мелкая же игра отклоняется, и торжественность впечатления может, по-видимому, мириться только с высочайшей закономерностью.

У Гирландайо мы находим достаточно сведений относительно внутреннего убранства флорентийских домов в конце XV века. Комната родильницы в «Рождении Иоанна», вероятно, довольно точно воспроизводила картину патрицианского дома, с пилястрами по углам, идущими поверху балками, украшенным кассетами потолком, с позолоченными шляпками гвоздей и пестрым ковром, несимметрично вся-

щим на стене; прибавим сюда еще всякую утварь, расставленную для украшения и пользования без всякой закономерности: красивое должно было оставаться красивым на всяком месте.

Сравнительно с этим покой чинквеченто кажутся пустыми и холодными. Строгость внешней архитектуры повторяется также и внутри; нет стремления воздействовать деталями, нет живописных уголков. Все архитектурно стилизовано, и не только по форме, но и в отделке. Полный отказ от красочности. Такова комната в «Рождении Марии» (1514) у Андреа дель Сарто.

Монохромия водворяется в связи с повысившимися требованиями к значительности явления. Вместо болталивой пестроты хотят сдерживающей краски, нейтрального тона, который не бросается в глаза. Дворянину, говорит граф Кастильоне, приличествует носить в обыденной жизни скромные темные цвета. Только ломбардцы одеваются пестро и беспорядочно; если бы кто вадумал так разодеться в средней Италии, то его сочли бы сумасшедшим¹. Исчезают пестрые ковры, цветные полосатые платки на бедрах и восточные шали; пристрастие к ним кажется теперь детским.

Аристократическая архитектура также избегает краски. Последняя совершенно исчезает с фасадов и очень ограничено допускается во внутренние покои. Возвращение, гласящее, что все благородное обязательно должно быть бесцветным, долго сохраняло свою силу, много старинных памятников пострадало благодаря этому, и мы лишь из относительно небольшого числа остатков в состоянии восстановить се-

¹ Отсюда оставался лишь шаг до испанского костюма. Пристрастие к испанскому характеру — *grave e girasato* — впрочем, достаточно часто обнаруживается и у Кастильоне. Он находит, что испанцы гораздо более родственны итальянцам, чем французы с их изменчивым темпераментом.

бе картину кватроченто. Архитектонические фоны Готтоли или Гирландайо, напротив, в этом случае сообщают нам достаточно много, хотя и их в частности не следует принимать буквально. Гирландайо почти ненасытен в своей жажде пестроты: голубые фризy, желтые каннелюры пилястр, пестрые мраморы, и все же Вазари восхваляет его как упрости-теля, поскольку он покончил с разукрашиванием картин золотом¹.

То же самое следует сказать и относительно пластики. Выше (с. 74—75) мы уже указали на важный пример полихромии кватроченто — гробницу Антонио Росселлино в Сан-Миньято; другим примером может служить гробница Марсуппини в Санта-Кроче, которая, впрочем, лишена всякого стиля. Внимательно приглядываясь, находишь всюду остатки красок, и наша эпоха, которая так усиленно занимается реставрацией, могла бы иметь перед собой прекрасную задачу, если бы захотела заняться также и этими отверженными памятниками и заставить их снова засветиться прежними радостными красками. Для достижения красочного впечатления не требуется много краски. Достаточно одного лишь золота в нескольких местах, чтобы заставить белый камень не казаться бесцветным и не противоречить остальному расцвеченному красками миру. Так поступили Антонио Росселлино со своим рельефом Мадонны в Барджелло и Бенедетто де Майяно со фигурой Иоанна. Не толстым слоем позолоты, а несколькими штрихами в волосах, в звериной шкуре придается цветной оттенок. Золото очень естественно сочетается с бронзой, и встречаются особенно красивые комбинации бронзы и мрамора с золотом, какова, например, гробница епископа Фоскари в Санта Мария дель

¹ У умбрийцев золото держалось еще более упорно, чем у флорентийцев. Интересно наблюдать его постепенное исчезновение в ватиканских работах Рафаэля.

Пополо в Риме, где чугунная фигура умершего покойся на мраморной подушке с золотыми украшениями.

Микеланджело с самого начала порвал с красками, и тотчас же по всей линии начинает воцаряться монохромия. Даже глина, которая так сильно напрашивается на раскрашивание, становится бесцветной, чему великий пример — Бегарелли.

Я не подписался бы под часто повторяемым суждением, будто современное отсутствие красок в пластике происходит от заносчивого стремления подражать античным статуям. Отречение от пестроты было решенным делом, прежде чем какой-либо археологический пурист мог натолкнуться на эту идею, и вообще подобные капитальные перемены вкуса обыкновенно обуславливаются не историческими соображениями. Возрождение видело антиков цветными до тех пор, пока оно само было цветным, и тогда изображало полихромно на своих картинах все античные памятники; с того же момента, когда потребность в красках исчезла, оно стало видеть антиков белыми, и с нашей стороны будет ошибочно утверждать, что в данном отношении толчок исходил от античности.

5

Всякое поколение видит кругом то, что однородно ему. Разумеется, XV столетие должно было почерпнуть из внешнего мира совершенно иные эстетические ценности, чем XVI век, так как и органы его восприятия были совершенно иными. В «Giostra» Полициана, там, где он описывает сад Венеры, мы можем найти сконцентрированное выражение кватрочентистского ощущения красоты. Он говорит о прозрачных рощах, о водоемах, полных светлой воды, он перечисляет много красивых красок, цветов, переходит от одного

цветка к другому и описывает длинный ряд их, не боясь утомить читателя (или слушателя). И с каким чувством утонченности говорит он о маленькой зеленой лужайке:

...scherzando tra fior lascive aurette
fan dolcemente tremolar l'erbette.

Таким образом, для художника лужайка, покрытая цветами, была полна маленьких живых существ, и их миниатюрное ощущение бытия он переживал вместе с ними. О Леонардо рассказывают, что он однажды с изумительным искусством нарисовал букет цветов в стакане с водой¹. Я называю один лишь этот случай как пример многих художественных попыток эпохи. С новым, тонким пониманием, воспитанным на картинах нидерландских кватрочентистов, наблюдали тогда отблески и отражения на драгоценных камнях, вишнях и металлической посуде. В особо жеманных картинах Иоанну Крестителю дают в руки стеклянный посох-крест с медными кольцами. Глянцевитые листья, блестящее тело, светлые облачка на голубом небе — вот на чем изощряются художники, и всюду главное внимание обращено на возможно больший блеск краски.

Шестнадцатое столетие не знает более этих радостей. Пестрое сожительство друг рядом с другом красивых красок должно уступить место густым теням и потребности в воздействии при помощи пространства. Леонардо насмехается над художниками, которые не желают пожертвовать красотой краски ради моделировки. Он сравнивает их с ораторами, произносящими красивые, но бессодержательные слова².

¹ Vasari, III, 25. Это было на одном из изображений Мадонны. Вентури цитирует это место применительно к тоидо Лоренцо ди Креди в галерее Боргезе, № 433.

² Книга о живописи, № 236 (95). Усиление воздействия путем теней должно считаться также и в архитектуре (и в пластике) мотивом, враждебным красочности.

Трепетные травинки и отблеск хрусталя уже не служат темами для живописи чинквеченто. Она не умеет рассматривать вблизи; переживаются только крупные действия, и воспринимаются только большие световые явления.

Но этим еще не все сказано. Интерес к миру вообще все более и более ограничивается человеческой фигурой. Мы уже упоминали, что запрестольная картина и картина повествовательная ищут особых эффектов и не хотят больше служить общему, чисто зрительному наслаждению. Когда-то запрестольная картина служила местом, куда сносилось все прекрасное, что можно было найти на земле, а в повествовательной картине художник действовал не только как рассказчик, но и как архитектор, пейзажист и изобразитель *nature morte*. Теперь эти интересы более не уживаются вместе. Даже там, где художник не задается драматической целью и не хочет вызвать церковно-благотворительное впечатление, в чисто идиллических сценах и безразличной жанровой картине с светски-мифологическим сюжетом, красота фигур поглощает все или почти все. Кому из этих художников могли бы мы приписать леонардовский стакан с цветами? Когда Андреа дель Сарто дает что-либо подобное, то оно у него лишь поверхностно намечено, как будто бы он остерегается замутить чистоту монументального стиля¹. И все же иногда у него можно найти красивый пейзаж. Рафаэль, который как живописец — по крайней мере, по потенциальной силе — был наиболее разносторонен, мало дает именно в этой области. Средства еще везде налицо, но неудержимо подготавливается окончательное обособление фигурной живописи, которая гордо не замечает всего, что не есть фигура. Следует отметить, что в мастерских Рафаэля для живопис-

¹ Теперь возникает различие монументального и немонументального; для мелких кассонных картин употребляются другие обозначения со стороны стиля.

ных мелочей употреблялся уроженец северной Италии, Джованни да Удино. Позднее опять-таки ломбардец Караваджо вызвал в Риме настоящую бурю именно стаканом с цветами, явившимся знаменем нового искусства.

Когда кватрочентист вроде Филиппино, изображает Музыку (картина в Берлине), молодую женщину, венчающую лебедя Аполлона, в то время как ветер развеивает ее покрывало веселыми колоратурами в стиле кватроченто, то от картины с ее *pitto* и зверьками, водой и листвой исходит очарование беклиновской мифологии. Шестнадцатое столетие взяло бы отсюда лишь статуарный мотив. Общее чувство природы ослабевает; несомненно, что это не послужило на пользу искусству. Зрелый Ренессанс стоял на узкой полосе земли, и ему грозила близкая опасность истощения.

Поворот к пластике совпадает в итальянском искусстве с приближением к античной красоте; побудительным мотивом с обеих сторон хотели считать стремление к подражанию и думали, что мир живописи был покинут ради пристрастия к античным статуям. Однако не следует руководиться аналогиями из нашей исторической эпохи: если итальянское искусство в своем полном расцвете обнаруживает тяготение к чему-то новому, то это могло быть только результатом его внутреннего развития.

6

Здесь следует, подытоживая, еще раз повести речь об *отношении к античности*. Общераспространенное мнение сводится к тому, что XV столетие, правда, устремляло взоры на памятники античного мира, но затем, при созидании собственных творений, снова забывало чужое, тогда как XVI век, одаренный менее сильной оригинальностью, не мог отделаться от произведенного на него впечатления. При

этом молчаливо допускается та предпосылка, что и кватрочентисты, и чинквечентисты видели античность совершенно одинаково. Но именно это предположение можно оспорить. Если глаз кватрочентиста видел в природе иные моменты, чем глаз чинквечентиста, то будет психологически последовательно, что и при восприятии античности сознание подчеркивало различные стороны созерцаемой картины. Ведь мы видим всегда лишь то, что ищем, и необходимо долгое воспитание, которое нельзя предположить у художественно продуктивной эпохи, чтобы преодолеть этот наивный способ зрения, ибо отражение объекта на сетчатой оболочке здесь не многому помогает. Поэтому будет правильнее признать, что при одинаковом стремлении быть античными XV и XVI столетия должны были прийти к различным результатам, ибо каждое из них иначе понимало античность, т. е. по-своему искало в ней свое отражение. Если же нам чинквеченто кажется более античным, то это зависит от того, что оно внутренне более уподобилось античности.

Это отношение можно яснее всего усмотреть в архитектуре, где никто не сомневается в искреннем намерении кватрочентистов снова воссоздать «доброе, старое водчество» и где все же новые творения так мало похожи на старые. Попытки XV века заговорить языком римских форм производят такое впечатление, как если бы античные образцы были ему знакомы только понаслышке. Архитекторы берут идею колонны, арки, карниза; однако их способ формировать и сочетать эти части заставляет сомневаться в том, что они видели римские развалины. И все же они их видели, восхищались ими и изучали их, и были уверены, что и сами производят античное впечатление. Если в фасаде Св. Марка в Риме, копирующем аркады Колизея, в главнейшем, в распределении пропорций, все вышло по-иному, т. е. по-кватрочентистски, то произошло это не от желания эмансипиро-

ваться от образца, а от убеждения, что можно строить и таким образом и что так это будет тоже античным. Заимствовали материальную часть системы форм, но оставались вполне самостоятельными в их переживании. Поучительным примером может послужить исследование отношения Возрождения к античным триумфальным аркам, легко доступным воспроизведению и подражанию как в более ранних, так и в позднейших формах тех стилей, в которые они вылились. Возрождение прошло мимо классической арки Тита и наткнулось на архаические способы выражения, имеющие свои аналогии в августовских сооружениях Рима и в еще более отдаленном времени, и это повторялось до тех пор, пока оно, по внутренним причинам, не стало классическим само собой¹.

Такова же судьба античных фигур. С полнейшей уверенностью у этих восхваляемых образцов брали лишь то, что понимали, т. е. чем обладали сами, и можно смело сказать, что сокровищница античных памятников, заключавшая достаточно образцов зрелого и перезрелого искусства, не только не определила собой хода современного развития стиля, но не способствовала даже преждевременному созреванию плодов. Там, где раннее Возрождение берет за античный мотив, оно не выпускает его без самых существенных изменений. Оно поступает с античностью совершенно так же, как периоды с сильно выраженным стилем, вроде барокко или рококо. А в XVI столетии искусство поднялось на такую высоту, что непродолжительное время могло смотреть прямо в глаза античности, и это было плодом собственного внутреннего развития, а не следствием предварительного изучения остатков древности. Широкий поток итальянского

¹ Ср.: *Wölfflin. Die antiken Triumphbögen; eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance.* — *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XVI, 1893.

искусства неся по своему собственному руслу, и чинквеченто должно было стать тем, чем оно было само и без помощи всяких античных фигур. Прекрасная линия дается не Аполлоном Бельведерским, и классическое спокойствие — не «Ниобидами»¹.

Лишь постепенно приучаешься видеть античность у кватрочентистов, однако присутствие ее несомненно. Когда, например, Боттичелли изощряется в изображении мифологических сюжетов, то он, конечно, хочет произвести впечатление античности. Каким бы странным нам это ни казалось, но своей «Венерой на раковине» и «Оклеветанием Апеллеса» он думал дать то, что в этом случае дал бы античный художник, а картина «Примавера» с богиней любви в красном, затканном золотом одеянии, с танцующими грациями и разбрасывающей цветы Флорой, должна была означать композицию в античном духе. Правда, «Венера на раковине» лишь отдаленно напоминает своих античных сестер, и группа боттичеллиевских граций совершенно не похожа на граций античности; однако, все же нет необходимости допускать намеренное желание дать что-либо отличающееся: ведь Боттичелли поступал совершенно так же, как его современники и коллеги в области архитектуры, воображавшие, что они подражают античности, когда создают свои аркады с тонкими колоннами, воздушными распорами и богатым орнаментом².

Если бы в то время появился какой-нибудь Винкельманн и стал проповедовать о молчаливом величии и благородном

¹ Между прочим, флорентийские «Ниобиды» еще не были известны в начале XVI века.

² В рельефе Верроккьо, изображающем сцену смерти одной из Торнабуони (с гробницы в Santa Maria Novella, теперь в Барджелло), перед нами античная трактовка современной сцены. Античный прообраз был указан Фридой Шоттмюллер (Rep., XXV, 403).

облике античного искусства, то никто не уразумел бы этих понятий. Раннее кватроченто стояло гораздо ближе к этому идеалу, но серьезные попытки Николо д'Ареццо и Нани ди Банко или даже Донателло позднее не возобновлялись. Теперь искали движения, ценили все богатое и разукрашенное, чувство формы существенно видоизменилось, но никто не думал, что благодаря этому он отступает от античности. Ведь именно античность давала высшие образцы движения и развевающихся тканей, и ведь именно старинные памятники являлись неистощимой сокровищницей различного рода украшений утвари, одежды и зданий¹. Для задних планов не могли придумать ничего лучше античных построек, и восхищение ими было так велико, что, например, арка Константина в Риме, где всякий ее имел перед собой в действительности, постоянно должна была фигурировать на фресках, и иногда даже дважды на одной и той же, — правда, не такой, какова она была на деле, но такой, какой ей следовало бы быть — раскрашенной и пестро облицованной. Всюду, где задаются целью изобразить античные сцены, стремятся также к фантастической, сказочной роскоши. При этом в античном мире выискивают не серьезное, а веселое. Нравятся лежащие в траве обнаженные люди, которые слегка прикрыты пестрыми шарфами, и которым дают имена Венеры и Марса. Нигде нет ничего статуеподобного, ничего напоминающего мрамор; никто не отказывается от цветных разнообразных безделушек, от сверкающего тела и цветущего луга.

Еще не пробудилось чувство для восприятия античной *gravitas*. Античных поэтов читают, но ударения в них переменяют. Пафос Вергилия звучит без ответа, и не созрело еще пристрастие к гордым изречениям, которые врезались в

¹ Филиппино, по мнению Вазари, первый привлек к украшению своих картин целую массу античных мотивов.

память позднейших поколений, вроде слов умирающей Дидоны: «*Et magna mei sub terras ibit imago*». Нам кажется возможным это утверждать, глядя на иллюстрации к античным поэмам, так как они берут совершенно не тот тон, которого мы ожидаем.

Как мало требовалось для того, чтобы произвести впечатление чего-то античного, видно из красивого описания пирующего гуманиста Николо Никколини у Веспасиано¹. Стол был покрыт белоснежной скатертью; на нем стояли богатые чаши и античные сосуды, а сам гуманист пил только из хрустального кубка. «*A vederlo in tavola, — восклицает восхищенный рассказчик, — così antico come era, era una gentilezza*». Вся картинка дана в тонко архаичных чертах и отлично согласуется с представлением, которое кватроченто имело об античном характере. Она была бы совершенно немыслима в XVI веке. Кто назвал бы это античным, кто вообще заговорил бы так о еде?

Новые понятия о человеческом достоинстве и о человеческой красоте сами собой поставили искусство в новое отношение к античному классицизму. Вкус разом определяется, и вполне понятно и логично, что теперь и глаз научается распознавать археологическую правильность в воспроизведении античных фигур. Фантастическая костюмировка исчезает, Вергилий уже больше не восточный кудесник, а римский поэт, и древним богам возвращается присущий им облик.

Теперь начинают видеть античность такой, какова она есть. Наивные забавы прекращаются. Но с этого момента античность становится опасной, и соприкосновение с ней должно оказаться губительным для слабых, однажды вкусивших от древа познания.

¹ Цитировано у Я. Буркхардта в «*Kultur der Renaissance*» и недавно снова в его «*Beitragen*» (*Die Sammler*), с. 332, прим.

«Парнас» Рафаэля, сопоставленный с «Примаверой» Боттичелли, весьма поучительным образом показывает, как приблизительно теперь представляли себе античную сцену, а в «Афинской школе» мы встречаем статую Аполлона, которая, правда, кажется совершенно подлинной. И вопрос здесь не в том, копирует ли фигура какую-нибудь античную гемму или нет¹. Удивительно то, что возникает непосредственная мысль об античном произведении. Впервые появляются теперь также изображения античных статуй, производящие правильное впечатление. Современное чувство линии и массы развилось в том направлении, что люди стали снова понимать друг друга через пропасть многих столетий. Соприкасаются не только представления о человеческой красоте, но снова пробуждается понимание торжественности античного одевания (задатки которого существовали уже однажды и в эпоху раннего кватроченто) и чувствуется важность античных поз, аристократизм сдержанных жестов. Сцены из «Энеиды» на *Quoz-ego* Маркантонио являются поучительной противоположностью иллюстраций кватроченто. Эпоха пришла к статуарному восприятию, и склонность видеть прежде всего пластический мотив должна была окончательно расположить XVI столетие к тому, чтобы оно вполне пропиталось античным искусством.

Тем не менее ощущение всех великих мастеров осталось самостоятельным, иначе они, конечно, и не были бы великими. Заимствование отдельных мотивов, воодушевление тем или иным прообразом не служат еще доказательствами обратного. Можно справедливо указывать на античность как на момент развития Микеланджело или Рафаэля, но это все же не более чем второстепенный момент. Пластике более, чем живописи, угрожала опасность утратить оригинальность:

¹ Несомненно правильны ссылки на медийскую гемму Марсия и Аполлона.

Сансовино в самом начале столетия на пышных гробницах Santa Maria del Popolo явил пример далеко идущей стилизации под античность и по сравнению с более старыми работами вроде гробниц Поллайоло в Св. Петре его стиль кажется провозглашением неоримского искусства; однако уже один Микеланджело в достаточной мере позаботился о том, чтобы искусство не зашло в тупик подражательного античного классицизма. Таким образом, хотя в обстановке, окружающей Рафаэля, античность захватывает все больше места, однако наиболее великие его творения возникли совершенно независимо от нее.

Замечательно, что архитекторы никогда не занимались воспроизведением античных построек. А ведь римские руины должны были говорить убедительнее, чем когда-либо. Теперь понимают их простоту, потому что безудержное стремление к разукрашиванию преодолено; теперь постигают их массу, ибо самостоятельно пришли к аналогичным пропорциям и наострившийся глаз стал требовать точности в измерениях. Охотно занимаются раскопками, и Рафаэль наполовину археолог. Позади уже лежит известный период эволюции, и в античности различаются отдельные периоды¹, но, несмотря на это прояснившееся сознание, столетие, не заблуждаясь относительно себя самого, остается «современным», и, таким образом, из расцвета археологических исследований вырастает барокко.

¹ Ср. так называемый «Отчет Рафаэля» о римских раскопках (помещенный, между прочим, в: *Guhl. Künstlerbriefe*, I) и поразительное суждение Микеланджело относительно строительных периодов Пантеона, в котором он, насколько я понимаю, совпадает с самыми современными исследованиями (*Vasari*, IV, 512, «Vita Sansovino»).

III

НОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА

В этой последней главе будет идти речь о новой манере изображения вещей, то есть о способе создавать картину из данного объекта, причем понятие «художественной формы» может быть применено ко всей области изобразительных искусств.

Очевидно, что только что описанное новое понимание тела и движения должно было сказаться также в формах изображения, причем независимо от особенностей темы на первый план должны были выступить понятия спокойного, величавого и важного. Но этим не исчерпываются моменты новой художественной формы; к ним присоединяются еще и другие, которые не могли развиться из предыдущих определений, моменты, лишенные чувственного тона, результаты одного лишь усовершенствования чисто зрительной восприимчивости. Таковы собственно художественные принципы: выявление видимого и упрощение явления, с одной стороны, и требование все более содержательного зрительного комплекса — с другой. Глаз требует большего, потому что его восприимчивость значительно повысилась, и в то же вре-

мя картина упрощается и точнее выявляется, так как предметы изображаются более соответствующими зрительному впечатлению. Сюда присоединяется еще третий момент: объединенное восприятие частей, способность охватывать разнообразное как единое зрительное целое, что связано с композицией, где каждая часть целого ощущается как необходимая на своем месте.

Об этих вопросах можно говорить или очень подробно, или очень кратко, т. е. в простых заголовках; середина скорее утомит читателя, чем что-либо объяснит ему. Я избрал краткое изложение, так как только оно одно уместно в рамках этой книги. Если поэтому настоящая глава покажется малозначащей, то да позволено будет автору заметить, что она, тем не менее, не была им быстро написана и что вообще легче собирать разбежавшуюся ртуть, чем различные моменты, конструирующие понятие зрелого и богатого стиля. Новизна попытки может, по крайней мере отчасти, послужить извинением в том случае, если окажется, что этот отдал в значительной степени лишен тех качеств, которые характеризуют всякое легкое и приятное чтение.

1. УСПОКОЕННОСТЬ, ПРОСТОР, МАССА И ВЕЛИЧИНА

Не только картины отдельного художника, но и картины целого поколения в их совокупности обладают собственной, определенной пульсацией. Совершенно независимо от содержания линии могут бежать торопливо и беспокойно или течь медленно и размеренно, заполнение пространства — являться скученным или же просторным и удобным, моделировка — быть мелкой и неровной или широкой и связной. После всего, что уже было сказано относительно новой

красоты тела и движения чинквеченто, естественно ожидать от картин постепенного успокоения, большей массивности и большего простора. Устанавливается новое отношение между пространством и его заполненностью, композиции становятся уравновешеннее, а в линиях и моделировке ощущается тот дух покоя, та сдержанность, которая составляет неотъемлемую принадлежность новой красоты.

1

Противоположность становится очевидной, если сравнить, например, юношеское произведение Микеланджело, тондо «Мадонна с книгой», и подобный же круглый рельеф представителя старого поколения — Антонио Росселлино. С одной стороны — мелькающее разнообразие мелочей, с другой — простой стиль больших плоскостей. Дело не только в сокращении числа предметов, в упрощении вещественной стороны (о чем уже была речь), но и в трактовке плоскостей вообще. Когда Росселлино оживляет задний план своего скалистого пейзажа дрожащей игрой света и тени и украшает поверхность неба кудрявыми облачками, то это лишь дальнейшее продолжение его манеры моделировки головы и руки. Микеланджело ищет больших связных плоскостей уже в самой человеческой форме, и тем самым разрешается вопрос о его трактовке всего остального. Для живописи делается обязательным тот же вкус, что и для пластики. И здесь постепенно замирает любовь к причудливому, к бесчисленным небольшим выпуклостям и углублениям, появляется потребность в спокойных больших массах света и тени. Все исполняется «legato».

Быть может, еще отчетливее перемена стиля сказывается в трактовке линии. Рисунок кватроченто витиеват и тороп-

лив; рисовальщик интересуется там главным образом подвижной формой. Он бессознательно преувеличивает движение в силуэте, в волосах, в каждой отдельной форме. Рот, припухлость губ являются в особенности темой, которую кватроченто понял совершенно своеобразно. С энергией, почти напоминающей Дюрера, стремится Боттичелли или Верроккьо произвести впечатление разрезом рта, дугой губ, размахом окаймляющих линий. В таком же смысле можно назвать излюбленным сюжетом XV столетия богатый по форме, хрящеватый нос. С каким интересом моделируются движения ноздрей! И вряд ли мы найдем хотя бы одного портретиста кватроченто, который отказал бы себе в удовольствии тщательно вылепить ноздри¹.

Этот стиль исчезает в новом столетии. Чинквеченто несет с собой успокоенное течение линии. Та же самая модель рисовалась бы теперь совершенно иначе, потому что глаз теперь смотрит по-иному. Кажется, что вообще пробудилось новое чувство линии: за последней снова признается право на жизнь и развитие. Избегают жестких перекрещиваний и резкого обрывания, надломленности и неглубоко захлестнутых петель. Перуджино кладет этому начало, а Рафаэль продолжает, проявляя никем не превзойденную тонкость ощущения. Но и остальным художникам, совершенно иным по темпераменту, знакома красота величественного течения линии и ритмического каданса. У Боттичелли мы еще можем встретить острый локоть, резко натыкающийся на раму картины («Pietà», Мюнхен), теперь же линии сообразуются друг с другом, они взаимно приспособляются, и глаз становится чувствительным к режущим перекрещиваниям старой манеры.

¹ Примером сочетания всех этих особенностей является известный рисунок головы ангела Верроккьо в Уффици. Голова почти буквально повторяется в картине с архангелами Флорентийской академии.

2

Общее требование простора должно было обусловить и в живописи новое отношение фигур к пространству. Пространство старых картин стало казаться тесным. Фигуры стояли там прямо у переднего края сцены, и это создавало известное впечатление тесноты, которое не сглаживалось просторными портиками и пейзажами, лежавшими позади. Даже сама «Вечера» Леонардо грешит некоторой кватрочентистской связанностью благодаря тому, что стол выдвинут почти к самой рампе. Нормальное соотношение создается в портретах. Как неуютно в той комнатке, в которую Лоренцо ди Креди поместил своего Верроккьо (Уффици), по сравнению с широким и глубоким размахом портретов XVI века. Новое поколение требовало воздуха и возможности двигаться, чего оно достигало прежде всего увеличением отреза фигур. Коленные изображения являются изобретением XVI века. Но и там, где дана лишь небольшая часть фигуры, теперь умеют добиться впечатления простора. Как приятно действует «Кастильоне», полный жизни в четырех линиях своей рамки!

Аналогичным образом и фрески кватроченто производят обыкновенно впечатление тесноты и узости. В капелле Николая V в Ватикане фрески Фьезоле выглядят сдавленными, а в капелле палаццо Медичи, где Гоццолли изобразил шествие волхвов, зритель, несмотря на всю роскошь, не в силах отделаться от какого-то ощущения неудобства. Даже о «Тайной вечере» Леонардо приходится сказать нечто подобное: мы ожидаем рамы или краев, которых фреска никогда не имела, да и не могла иметь.

Характерно то развитие, которое Рафаэль проходит в Станцах. Когда зритель в Camera della Segnatura глядит

отдельно на каждую из картин, то отношение к стене может не казаться ему помехой; когда же он смотрит одновременно на две картины, сталкивающиеся в углах, то ему тотчас же становится заметной бедность пространственного восприятия предшествующей эпохи. В второй комнате встреча углов уже иная и формат картин вообще меньше сравнительно с данным пространством.

3

Увеличение фигур в пределах рамы противоречит требованию простора¹. Они должны производить более значительное впечатление своей массой, так как красоту теперь ищут в передаче материальности форм, в их массивности.

Излишнего пространства избегают, ибо знают, что благодаря ему фигуры утрачивают силу; но, при всей ограниченности пространства, художники обладают средствами создать впечатление простора.

Предпочтение отдается сконцентрированному, тяжелому, тяготеющему. Горизонталь выигрывает в значении. Абрис групп понижается, и высокая пирамида преобразуется в треугольник с широкой линией основания. Рафаэлевские композиции «Мадонны» служат наилучшими примерами. В том же смысле следует упомянуть о замкнутых группах, составленных из двух или трех стоящих фигур. Более старые картины кажутся жидкими и хрупкими в своих группировках, а в целом рассеянными и легкими по сравнению с массивной наполненностью нового стиля.

4

Неизбежным следствием явилось, наконец, и общее увеличение абсолютного размера фигур. Фигуры, так сказать, рас-

¹ Пластическая фигура в нише подвергается тем же самым изменениям.

тут у художников под руками. Всем известно, как Рафаэль в Станцах берет постепенно все больший масштаб. Андреа дель Сарто своей картиной «Рождение Марии» во дворе Аннунциаты превосходит себя самого и оказывается тотчас же снова превзойденным Понтормо. Пристрастие к мощному было так велико, что против него не возражало даже пробудившееся теперь чувство единства. О станковых картинах следует сказать то же самое: перемена заметна в любой галерее — там, где начинается чинквеченто, начинаются и большие полотна, и большие тела. Дальше мы еще раз будем говорить о том, как воспринимается отдельная картина в архитектурной связи: ее рассматривают не отдельно, не саму по себе, но вместе со стеной, для которой она предназначена, и, таким образом, живопись с этой точки зрения обязывалась к увеличению размеров, даже если бы ее собственное желание и не влекло ее по этому направлению.

Приведенные здесь признаки стиля главным образом касаются материального характера; они соответствуют определенному выражению чувства. Но сюда же присоединяются, как было сказано, моменты формального характера, которые не могут быть развиты из настроения нового поколения. Произвести этот вычет с математической точностью невозможно. Упрощение в смысле успокоения наталкивается на упрощение, которое ставит себе целью сделать картину как можно более ясной, а стремление к сконцентрированному и массивному встречается с мощно развитым желанием постоянно увеличивать богатство явлений в картине — с тем желанием, которое создает концентрированное строение группы и впервые вскрывает истинный смысл измерения в глубину. С одной стороны — намерение облегчить глазу восприятие, с другой — намерение сделать картину возможно богаче по содержанию.

Сначала мы сведем вместе то, что возможно подчинить понятию упрощения и прояснения.

2. УПРОЩЕНИЕ И ПРОЯСНЕНИЕ

1

Классическое искусство возвращается назад к элементарным направлениям вертикальной и горизонтальной линии и к примитивным поворотам чистого фаса и профиля. Здесь оставалось открыть еще совершенно новые эффекты, потому что для кватроченто все простое проходило совершенно незаметным. В своем стремлении во что бы то ни стало выразить движение оно легко ускользнуло в сторону от этих привычных направлений и воззрений. И даже простодушно мыслящий художник, вроде Перуджино в его «*Pieta*» в палатце Питти, не дает ни одного чистого профиля и ни одного чистого положения *en face*. Теперь же, когда овладел всей полнотой искусства, примитивное внезапно получило новую ценность. Это не значит, что художники стали архаичны, но они познали значение простого в связи с богатством формы: появляется норма, и вся картина сдерживается ею. Леонардо выступил новатором, обравив участников своей трапезы чистой вертикалью двух профилей; не от Гирландайо же мог он этому научиться¹. Микеланджело с самого начала высказывается за ценность простого, а у Рафаэля, по крайней мере среди картин лучшего его периода, нет ни одной, где бы мы ни встретили сознательного применения простоты, создающей сильное, убедительное впечатление. Кто из художников старшего поколения осмелился бы изо-

¹ Портретные головы на фресках Торнабуони едва ли могут быть здесь упомянуты, так как в последнем случае речь идет не о формальном намерении художника, а об известной, принятой в обществе моде держаться. Об этом свидетельствуют другие композиции Гирландайо.

бразить таким образом группу швейцарцев в «Мессе Больсены»? Три вертикали одна около другой! Именно эта простота и творит здесь чудеса. Точно так же в лучшем из своих произведений, в «Сикстинской мадонне», он с необычайной силой применяет чистую вертикаль — этот примитивный элемент — наряду с завершенным искусством. Без этого возвращения к элементарным способам явления архитектоника, подобная архитектонике Фра Бартоломмео, была бы совершенно немыслима.

Если затем взять отдельную фигуру, например лежащего Адама Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы, который производит такое твердое и уверенное впечатление, то придется сознаться, что это впечатление не было бы достигнуто, если бы грудь не была повернута прямо во всю свою ширину. Она выразительна, потому что ее нормальное положение для глаза выработано при очень сложных условиях. Благодаря этому делается устойчивой и сама фигура: она приобретает известную необходимость.

Другим примером такого, невольно хочется сказать — тектонического, понимания является сидящая фигура проповедника Иоанна у Рафаэля (Трибуна). Легко было бы придать ему другой, более приятный (или более живописный) поворот, но когда он сидит так, обратившись к нам всей своей широкой грудью, с прямо поднятой головой, то не только рот проповедника, но и вся фигура взывают к нам из картины, и это впечатление не могло бы быть достигнуто иным способом.

Что касается освещения, то и здесь чинквеченто выискивает простейшие схемы. Можно найти головы, которые, будучи рассматриваемы *en face*, ровно разделены линией носа, т. е. половина их дана светлой и половина темной, и этот род освещения отлично сочетается с наивысшей красотой. Таковы Дельфийская сивилла Микеланджело и идеальная голова юноши Андреа дель Сарто. С другой стороны, час-

то, когда свет падает сверху, стараются сохранить симметричную затененность глаза, что также производит очень ясное и спокойное впечатление. Пример — Иоанн в «*Pietà*» Бартоломмео или леонардовский «Иоанн Креститель» в Лувре. Но это отнюдь не значит, что все чинквечентисты всегда практиковали такой способ освещения или что они всегда применяли простейшие оси. Однако наличие понимания простоты несомненно, так же как и особое применение этой простоты.

В одной ранней картине Себастьяно в церкви Сан-Кризостомо в Венеции с левой стороны стоят рядом три женские фигуры святых. Я должен привести здесь эту группу как особенно разительный пример нового способа расположения, причем я буду говорить не о телах, а только о головах. По-видимому, подбор весьма естествен: профиль, руководящая голова в три четверти и затем третья, уже не самостоятельная, подчиненная также в смысле освещения и склоненная вниз, — единственный наклон рядом с двумя вертикалями. Если затем просмотреть весь запас примеров из кватроченто, приблизительно повторяющих то же расположение, то мы скоро убедимся, что простое отнюдь не являлось само собой разумеющимся. Понимание простоты пробуждается снова лишь с XVI столетием, и еще в непосредственной близости к Себастьяно, в 1510 году, Карпаччо мог написать свое «Сретение» (Академия, Венеция), где почти совершенно в старом стиле три равноценные женские фигуры являются рядом, каждая с несколько иным поворотом, но без какой-либо существенной разницы, без определенной нормы и без явного противопоставления.

2

Возвращение к элементарным формам явления неотделимо от открытия композиции, основанной на контрасте. Можно

с полным правом говорить здесь об открытии, ибо ясного понимания того, что все ценности являются лишь ценностями отношения, что всякая величина или всякое направление приобретают свое значение лишь в отношении к другим величинам и другим направлениям, не существовало раньше до классической эпохи. Только теперь познали, что вертикаль необходима, потому что она дает норму, отступления от которой ощущаются нами, и убедились, что во всем царстве видимых вещей, до выразительных движений человека включительно, отдельный мотив может проявить полную силу своего воздействия лишь благодаря сочетанию с противоположным. Величественным кажется то, что дается вместе с более мелким, будь то отдельная форма тела или целая фигура; простым — то, что стоит рядом со сложным; спокойным — то, что сопровождается чем-нибудь, что охвачено движением и т. д.

Принцип воздействия в силу контраста весьма важен для XVI века. На нем построены все классические композиции, и его необходимое следствие — то, что в каждом законченном произведении один и тот же мотив должен встречаться только один раз. На совершенстве и неповторяемости противоположностей основано воздействие таких чудес искусства, как «Сикстинская мадонна». Картина, которую мы перед всеми другими готовы считать застрахованной от какого бы то ни было расчета на эффект, вся насыщена сплошными контрастами, и, например, относительно св. Варвары (берем только один случай) было решено, что она, как фигура параллельная смотрящему вверх Сиксту, должна смотреть в сторону, еще прежде, чем художник подумал о специальной мотивировке этого движения. Особенность Рафаэля лишь в том, что зритель не видит отдельных средств за общим впечатлением, тогда как, например, Андреа дель Сарто в свой поздний период с первой минуты прямо-таки

навязывает нам свой расчет на эффект контрастов, и это происходит оттого, что они у него становятся простыми формулами без содержания.

Этот принцип применяется и в психической области: следует изображать какой-либо аффект не рядом с другим, однородным, а рядом с отличающимся от него. «Pieta» Фра Бартоломмео — образец психической экономии. Рафаэль примешивает к обществу своей «Св. Цецилии», где все охвачено впечатлением небесной музыки, вполне равнодушную Магдалину в убеждении, что лишь на этом нейтральном фоне для зрителя отчетливо вырисуеться степень экстаза остальных. У кватроченто, правда, нет недостатка в равнодушных статистах, но подобные соображения были ему чужды. Насколько дальше горизонта старого искусства заходят в конце концов такие основанные на контрасте композиции, как «Илиодор» или «Преображение», уже не стоит и говорить.

3

Проблема контрастов есть проблема повышения интенсивности воздействия картины. Но к той же самой цели стремится и вся сумма усилий, направленных на упрощение и прояснение явления. Все, что тогда совершалось в области архитектуры, — процесс очищения, исключения всех частных, не усиливающих впечатления целого, выбор немногих крупных форм, усиление пластики — все это находит полнейшую аналогию и в живописи.

Картины очищаются: большие руководящие линии выступают отчетливо. Старый способ рассмотрения по деталям, оцупывание частных, переход от одной части к другой исчезает, композиция должна действовать как целое и быть ясной уже издали. Картины XVI века обладают по-

вышенной степенью ясности. Восприятие облегчается необычайно. Существенное тотчас же видно; основное и подчиненное ему второстепенное ясно выделяются, и глаз сразу же вводится в определенную колею. Вместо различных примеров достаточно указать на композицию «Илиодора». Сколько достойных рассмотрения и одинаково бросающихся в глаза деталей навязал бы зрителю художник-кватрочентист на такой обширной поверхности!

Стиль целого есть также и стиль частных. Драпировка XVI века отличается от драпировки кватроченто именно присутствием больших, проходящих насквозь линий, ясными контрастами скромных и богатых частей и отчетливой обрисовкой под покровами тела, которое все же остается самым существенным элементом.

В распределении складок кватроченто проявляется важная часть его фантазии в области формы. Люди, лишенные зрительной чувствительности, равнодушно скользнут по этим деталям и вообще будут думать, что такая второстепенная вещь делается сама собой. Но попробуйте только раз скопировать такую драпировку, и вы скоро почувствуете уважение к ней и ощутите в этих сдвигах мертвой ткани стиль, т. е. выражение определенной воли, так что охотно посвятите удвоенное внимание этим струящимся, шуршащим и шепчущим одеяниям. Каждый художник имеет свой стиль. Мимолетнее всех Боттичелли, который с привычной стремительностью чертит простые, далеко тянущиеся борозды, тогда как Филиппино, Гирландайо и оба Поллайоло с любовью и уважением сооружают свои богатые по формам гнезда складок, примером которых может служить приложенный снимок сидящей фигуры с разостланным на коленях плащом¹.

¹ Драпировка «Мадонны» Гирландайо в Уффици (с двумя архангелами и двумя коленопреклоненными святыми) прямо связана со знамени-

Пятнадцатое столетие расточительной рукой разбрасывало свое богатство по всей фигуре. Если не складки, то вырез, напуск или узор ткани привлекают к себе внимание. Считается немыслимым, чтобы глаз хоть на мгновение оставался где-нибудь не занятым.

Мы уже указали, в каком смысле новые интересы XVI века влияли на драпировку. Достаточно увидеть женщин на леонардовской картине «Святая Анна», микеланджеловской «Мадонне» из Трибуны или рафаэлевской «Мадонне Альба», чтобы понять намерения нового стиля. Важно не допустить преобладания одежды над пластическим мотивом¹. Складки ставятся в служебное по отношению к телу положение и не должны навязываться глазу как нечто самостоятельное; и даже у Андреа дель Сарто, который охотно заставлял свои шуршащие ткани сверкать живописными изломами, покровы никогда не могут быть отделены от движений тела, в то время как в XV веке они стремятся возбуждать специальный к себе интерес.

По драпировке с ее произвольным размещением складок легко судить, каким образом новый вкус от многообразного стремится к немногочисленному, к большим, сильным, руководящим линиям; однако и такие устойчивые формы, как голова и туловище, подпадают не менее сильному преобразовательному стремлению нового стиля.

Всем головам XV века присуща одна особенность: главная сила их выразительности сосредоточена в блестящих гла-

тым, неоднократно воспроизводившимся драпировочным вступом Леонардо в Лувре (напр., Müntz, с. 240; Müller-Walde, рис. 18). Действительно ли Гирландайо копировал Леонардо, или же рисунок принадлежит самому Гирландайо? Последнего мнения был Байерсдорфер; Беренсон, напротив, с полным правом настаивает на авторстве Леонардо.

¹ Леонардо «Книга о живописи», № 182 (254): «Не делай никогда своих фигур слишком богатыми украшениями, чтобы последние не мешали форме и положению фигур».

зах. Благодаря совсем легким теням зрачок (и радужная оболочка) приобретает такое значение, что невольно прежде всего видишь глаза, и это, быть может, лежит в самой природе нормального впечатления. Шестнадцатое столетие подавляет это впечатление: оно затуманивает блеск глаза; соединение костей, структура должны произносить решающее слово. Тени усиливают, чтобы придать форме больше энергии; они должны выступать не отдельными мелкими элементами, но большими, цельными массами, и на них возложена задача связывать, упорядочивать, объединять. То, что прежде распадалось как вполне отдельные части, теперь собирается воедино. Ищут простых линий, уверенных направлений. Маловажное подчиняют грандиозному. Единичное не должно бросаться в глаза. Главные формы должны выделяться даже издали, для того чтобы производить впечатление.

О таких вещах трудно говорить убедительно без наглядных примеров, и даже последние будут бессильны до тех пор, пока собственный опыт не придет им на помощь. Вместо отдельных доказательств я ограничусь здесь ссылкой на параллельные портреты Перуджино и Рафаэля. Зритель убедится, что Перуджино при мелочной детализировке дает свои тени лишь в небольших дозах, притом незначительными по силе, и так осмотрительно оперирует ими, как если бы они были только необходимым злом, тогда как Рафаэль, наоборот, накладывает мощные тени не только для того, чтобы придать силу рельефу, но прежде всего для того, чтобы объединить явление, сведя его к немногим крупным формам. Глазные впадины и нос, таким образом, подводятся под одно, и глаз получается совершенно ясным и простым рядом со спокойными, объединяющими теневыми массами. Угол, образуемый глазом и носом, в чинквеченто всегда особенно подчеркнут, ему принадлежит решающее значение в физиономии, это узловой пункт многих экспрессивных нитей.

Секрет большого стиля — это говорить многое при помощи немногого.

Мы всецело отказываемся следовать за новым пониманием туда, где на его пути встречается все тело, и не будем делать отдельной попытки дать в основных чертах отчет относительно упрощения в изображении тела. Здесь вопрос решается не развитием анатомических знаний, но желанием рассматривать фигуру лишь с точки зрения ее крупных форм. Понимание тела сообразно с его артикуляциями, обрисовка его структуры по его узловым пунктам предполагают наличие известного чувства органического расчленения, вполне независимого от анатомического многозначства.

В архитектуре наблюдается то же самое развитие, чему мы и приведем здесь лишь один пример. Пятнадцатое столетие без всякого смущения равномерно профилирует всю арку ниши; теперь же требуют карниза, т. е. ясного указания того важного пункта, на который опирается дуга. Эта же самая ясность требуется и от артикуляции тела. Теперь шея иначе сидит на торсе; части определеннее отделяются друг от друга, и в то же время тело в целом приобретает убедительную связность. Стремятся овладеть решающими точками прикрепления и научаются понимать то, что так долго видели перед собой в творениях античности. Если в конце концов это привело к чисто схематическому построению тела, то за это, разумеется, нельзя делать ответственными великих мастеров.

Но ведь дело шло не только об изображении человека в состоянии покоя, но также, и даже гораздо более, об изображении его движения, о его телесных и психических функциях. Необозримые ряды совершенно новых задач возникали в области физического движения и различных телесных выражений. Все мотивы стояния, ходьбы, понимания, ношения, бегания и летания должны были быть переработаны,

согласно новым требованиям так же, как и выражения аффектов. Всюду казалось возможным и необходимым пре-
взойти кватроченто в ясности и повысить силу впечатления. Что касается движений обнаженного тела, то в этой области более всех подготовил почву Синьорелли; независимо от утомительно точного изучения частностей, которым занимались флорентийцы, он увереннее других подходил к тому, что важно для глаза и требуется самим представлением. Однако он при всем своем искусстве только намечает и предчувствует, по сравнению с Микеланджело. Микеланджело первый находит для мускульных функций то понимание, которое заставляет зрителя переживать событие. Он умеет добиться от материала таких новых эффектов, которые заставляют думать, будто остальные художники никогда не имели в своем распоряжении того же самого. Ряд сидящих рабов Сикстинской капеллы, после потери картона «Купающиеся солдаты», может быть назван настоящей высшей школой, *gradus ad Parnassum*. Достаточно взглянуть на рисунок рук, чтобы почувствовать значение этого произведения. Где кватроченто выскивало легко уловимый род явления, каков, например, поворот в профиль при локтевом сгибе, и передавало эту схему от поколения к поколению, там этот человек разом разбивает все преграды и дает такие рисунки сочленений, которые должны были возбуждать в зрителе совершенно новые ощущения. Не взятые равномерно *en face* и не носящие следов вялого параллелизма контуров, мощные члены этих «рабов» обладают такой жизнью, которая производит впечатление чего-то выходящего за пределы природы. Скачки линии, распухание формы и ее сжимание обуславливают это впечатление. О ракурсе речь впереди.

Микеланджело был тем великим учителем, который указал говорящие точки зрения. Для того чтобы привести простой пример, вспомним о несущих женских фигурах Гирлан-

дайо и Рафаэля и, выяснив, насколько опущенная левая рука, несущая тяжесть, у Рафаэля превосходит руку у Гирландайо, мы получим исходную точку для оценки разницы в рисунке XV и XVI веков.

В то мгновение, когда открылось значение сочленений, должна была пробудиться и потребность показать члены человеческого тела, благодаря чему началось то обнажение рук и ног, которое не останавливалось даже перед фигурами святых. Засучивание рукавов у святых становится обычным, так как требуется обнажение локтевого сустава. Микеланджело идет дальше и обнажает однажды даже руку самой Марии до плечевого сустава («Мадонна Трибуны»). Если другие за ним в этом и не последовали, то все же обнажение места прикрепления руки у ангелов входит в обыкновение. Красота понимается как ясность сочленений.

Недостаток понимания органического строения, свойственный XV веку, яснее всего сказывается на способе обработки пояса на чреслах Христа или св. Себастьяна. Эта часть одежды невыносима, когда она закрывает соединительные линии, ведущие от торса к конечностям. Но Боттичелли и Верроккьо, по-видимому, не испытывали ни малейшей неловкости, разрубая этим тело, тогда как в XVI столетии пояс располагается таким образом, который ясно говорит, что структурная мысль понята и что художники хотят сохранить чистоту явления. Неудивительно, что Перуджино, обладавший архитектурным чутьем, уже довольно рано пришел к подобному же решению.

В заключение наших разъяснений приведем более крупный пример и сопоставим берлинскую Венеру из картины «Венера и Марс» Пьеро ди Козимо с отдыхающей Венерой Тициана в Уффици, причем условимся считать Тициана представителем чинквеченто также и для средней Италии, ибо не удастся подыскать другого столь же подходящего

примера для сравнения. Итак, в обоих случаях перед нами лежащая фигура нагой женщины. Разумеется, прежде всего захочется объяснить разницу впечатления равницей моделей, но даже если сказать себе, что здесь происходит сравнение между артикулированной красотой XVI столетия, которую мы описали выше (стр. 241) у Франчабиджо, и неартикулированным продуктом XV века и что одна из фигур, во вкусе чинквеченто, подчеркивая твердую, сдерживающую форму в противовес расплывающимся мягким очертаниям тела, должна иметь на своей стороне преимущество большей ясности, то все же останется еще достаточно различий в самой манере проявления формы, которая в одном случае отрывочна и неполна, а в другом — доведена до совершеннейшей ясности. Даже тот, кто не видел предварительно большого количества произведений итальянского искусства, с удивлением остановится перед Пьеро, когда заметит хотя бы рисунок правой ноги: это симметричная линия, параллельная краю картины. Весьма возможно, что модель лежала именно так. Но зачем художник удовольствовался этой позой? Почему он не передал строения ноги? У него нет в этом потребности. Нога вытянута: она не выглядела бы иначе, даже если бы была совершенно парализована. Она придавлена тяжестью, а выглядит иссохшей, и именно против такого искаличивания явлений возражает новый стиль. Это не значит, что Пьеро худший рисовальщик, чем Тициан; здесь дело только в общих различиях стиля, и тот, кто захочет проследить эту проблему, удивится тому, как далеко заходят аналогии. Даже в более ранних дюреровских рисунках можно найти точные параллели для Пьеро.

В XV веке всегда выдающийся живот свисает на сторону. Это очень некрасиво; однако мы могли бы еще простить такую вещь натуралисту, если бы он только не перерезал соединения ног с туловищем. Совершенно не хватает переходных форм, которых требует наше представление.

А наверху, начиная с плеча, внезапно исчезает левая рука без указания, как ее надо мыслить, пока где-то не появляется кисть, очевидно, принадлежащая к ней, причем глаз не в состоянии уловить необходимой связи.

Если спрашивать о прояснении функций, об объяснении опирающейся руки, поворота головы или движения кисти, то на эти вопросы Пьеро отвечает молчанием. Тициан же не только передает вполне ясно тело в его строении и не оставляет нас в неизвестности относительно какого-либо пункта, но и все функции изображает скромно, однако вполне достаточно. Не будем даже говорить о гармонии линии, о контуре правой стороны, стремящемся вниз равномерно-ритмическим падением. Скажем только вообще, что и Тициан не с самого начала стал так компоновать: более простая, старшая «Венера» Трибуны с собачкой, быть может, обладает преимуществом большей свежести, но не является столь же зрелой.

То, что справедливо относительно отдельной фигуры, в еще более высокой степени справедливо относительно сочетания многих. Кватроченто предъявляет глазу необычайные требования: зрителю не только приходится с большим трудом выискивать отдельные физиономии среди тесно сдвинутых рядов различных голов, ему подносятся также части фигур, которые почти не поддаются сочетанию в цельный образ. Тогда еще не понимали, как далеко можно идти в области перерезов и прикрытий. Сошлюсь на невозможные отрезки фигур в «Посещении Марией Елизаветы» Гирландайо (Лувр) или на «Поклонение волхвов» Боттичелли в Уффици и приглашу читателя проанализировать правую половину картины. Для подготовленных я рекомендую фрески Синьорелли в Орвьето, с кишачей на них толпой, в которой совершенно нельзя разобраться. Какое удовлетворение испытывает по сравнению с этим глаз перед наиболее бога-

тыми по фигурам композициями Рафаэля: я подразумеваю его римские работы, так как «Положение во гроб» также производит впечатление беспорядочности.

При передаче архитектурных элементов в XV веке мы наталкиваемся на ту же самую беспомощность. На фреске Гирландайо «Жертвоприношение Иоакима» портик изображен таким образом, что пилястры с их капителями упираются в верхний край картины. Теперь всякий скажет, что художник должен был или удлинить балки, или же перерезать пилястры гораздо ниже. Но эту критику принесли с собой чинквечентисты. Перуджино и здесь уже пошел дальше других; однако и у него еще встречаются архаизмы, когда он думает наметить часть сводчатого потолка при помощи выступающих у края маленьких углов карниза. Но истинные забавны архитектурные эффекты старого Филиппо Липпи. Они всецело согласуются с суждением, выраженным относительно него в первой главе этой книги.

3. ОБОГАЩЕНИЕ

1

Из всех приобретений XVI века на первое место следует поставить полнейшее освобождение телесного движения. Именно это и обуславливает впечатление богатства, получаемое от всякой картины чинквеченто. Тело приводится в движение более одушевленными органами, и глаз зрителя призывается к повышенной деятельности.

При этом под движением не следует подразумевать перемещения. Уже и в кватроченто было достаточно беготни и прыгания, и все же мы не можем отделаться от впечатления известной скудости и пустоты, ибо пользование сочленениями ограничено и возможности поворотов и сгибов в боль-

ших и малых шарнирах тела обыкновенно исчерпываются лишь до известной степени. Здесь XVI столетие обнаруживает такое развитие тела, такое обогащение явления даже в спокойном образе, что мы видим себя перед началом совершенно новой эпохи. Фигура внезапно становится богатой направлениями, и то, что привыкли считать простой плоскостью, получает глубину и становится комплексом форм, в котором и третье измерение играет свою роль.

Распространенное заблуждение дилетантов предполагает, что все одинаково возможно во все времена и что искусство, как только оно приобрело некоторую способность выражения, сейчас же в состоянии передать и все движения. На самом же деле развитие совершается таким же путем, как у растения, которое медленно разворачивает листок за листком, пока не станет круглым, и полным, и завершенным со всех сторон. Этот спокойный, закономерный рост свойствен всем органическим эволюциям искусства; однако его нигде не удастся наблюдать в столь чистом виде, как в античности и в итальянском искусстве.

Повторяю, что дело идет не о движениях, преследующих новую цель или служащих особому новому выражению, но исключительно о более или менее богатом образе сидящего, стоящего или прислонившегося человека, где главная функция остается той же самой, но где благодаря контрастирующим поворотам верхней и нижней половин тела или головы и груди, благодаря приподнятости одной ноги, перехватыванию руки или выдвиганию плеча и тому подобным возможностям достижимы весьма различные конфигурации торса и отдельных членов. Тем временем выработалась известная закономерность в применении мотивов движения, и крестообразное соотношение, при котором согнутой правой ногой соответствует сгиб левой руки и наоборот, получает название контрапоста. Однако все это явление в целом не следует обозначать понятием контрапоста.

Можно воспроизвести на схематических таблицах дифференцировку синонимичных частей, рук и ног, плечей и бедер, вновь открытые возможности движения по трем измерениям. Однако читатель не должен здесь этого ожидать и, после того как раньше уже было так много говорено о пластическом богатстве, удовольствоваться лишь немногими избранными мной примерами.

Яснее всего следы нового стиля обнаруживаются там, где художник имеет перед собой вполне неподвижное тело, как, например, в теме Распятия, которая кажется не поддающейся никаким вариациям в вопросе о расположении конечностей. И все же искусство чинквеченто сделало нечто новое из этого бесплодного мотива, повысив равноценность ног, положив одно колено на другое и получив путем поворота всей фигуры контраст направления между низом и верхом. Об этом было говорено у Альбертинелли (ср. с. 159). Проследил же этот мотив до последнего его вывода Микеланджело. У него, заметим между прочим, сюда присоединяется еще и аффект: он творец «Распятого Христа», который вперяет взор в небо и разверзает уста, испуская мученический вопль¹.

Мотив тела, связанного путами, содержал в себе более богатые возможности: привязанный к столбу Себастьян, бичуемый Христос или также тот ряд пилястровых рабов, которых Микеланджело готовил для гробницы Юлия. Можно отчетливо проследить влияние именно этих «пленников» на церковные темы, и если бы Микеланджело осуществил весь этот ряд на гробнице, то вообще не осталось бы изобретать почти ничего нового.

¹ Вазари (VII, 275) толкует это иначе: «alzato la testa raccomanda lo spirito al padre». Композиция сохранилась только в копиях. Здесь колыбель «Распятия» сеицентистов.

Если мы после того обратимся к свободно стоящей фигуре, то перед нами раскроются необозримые перспективы. Спросим лишь одно: что сделало бы XVI столетие с бронзовым Давидом Донателло? По линии движения он до такой степени родствен классическому вкусу, дифференцировка членов уже столь выразительна, что, независимо от обработки формы, можно было бы вполне ожидать, что он удовлетворил бы и это позднейшее поколение. Ответ дает Персей Бенвенуто Челлини, позднейшая фигура (1550), но относительно просто скомпонованная и поэтому пригодная для сравнения. Тут мы видим, чего недостает Давиду: у Персея не только значительно усилены контрасты членов, но вся фигура вообще взята не в одной плоскости и далеко выступает вперед и назад. Пример этот может показаться сомнительным, в нем могут признать упадок пластики; я выбираю его потому, что он характеризует собой направление.

Микеланджело, правда, гораздо богаче и композиции его более замкнуты, более глыбоподобны; однако выше было разъяснено, как сильно и он стремится развить фигуры в глубину на примере Аполлона, которого мы сравнивали с плоским Давидом. Благодаря идущему снизу доверху повороту фигуры возникает ясное представление всех измерений, и перехватывающая рука ценна не только как контрастирующая горизонталь, но и по своему пространственному значению, так как она отмечает известную степень на шкале оси, идущей в глубину, и уже из самой себя создает отношение передней части тела к задней. Таков же по замыслу и «Христос» в Минерве, и к этому же роду относится и берлинский «Джованино» (см. прим. с. 53), только здесь Микеланджело не одобрил бы разбросанности массы. Для анализа содержания фигуры со стороны движения будет полезно обратиться к Вакху Микеланджело; тогда станет вполне ясной разница между простым и плоским по-

ниманием юношеского произведения художника в духе кватроченто и сложным движением со многими поворотами в создании более позднего подражателя; даже неопытный зритель поймет здесь различие не только двух индивидуумов, но и двух поколений¹.

Примером сидячей фигуры чинквеченто может служить Козьма Медичи в погребальной капелле Медичи; его моделировал Микеланджело, а выполнил Монторсоли. Это прекрасная, тихая фигура, которую хотелось бы назвать успокоенным Моисеем. В мотиве нет ничего бросающегося в глаза, и все же здесь дана такая формулировка проблемы, которая была недоступна XV столетию. Для сравнения пробежим взором по сидящим фигурам флорентийского собора, возникшим в XV веке: ни один из этих более ранних мастеров не пытался дифференцировать нижние конечности путем более высокой постановки одной из ног, не говоря уже о наклоне вперед верхней части туловища. Здесь же голова еще раз дает новое направление, а руки при всем спокойствии и непритязательности жеста все же являются в высшей степени эффектными контрастирующими членами композиции.

Сидящие фигуры имеют то преимущество, что они сжаты в объеме, и поэтому взаимные противоположности осей выступают у них энергичнее. Сидящую фигуру легче обогатить пластикой, чем стоящую, и не удивительно, что в XVI веке мы ее встречаем особенно часто. Тип сидящего мальчика Иоанна почти совершенно вытесняет стоящего как в пластике, так и в живописи. Сильно преувеличена, но именно в силу этого поучительна позднейшая фигура Я. Сансовино в церкви деи Фари в Венеции (1556), обнару-

¹ Изысканный мотив поднесения чаши к губам (более простое чувство дало бы непосредственно сам момент питья) встречается одновременно и в живописи. Ср. «Джованнини» Буджардини в болонской Пинакотеке.

живающая мучительные попытки во что бы то ни стало быть интересной.

Наибольшую возможность сконцентрированного богатства представляют затем лежащие фигуры; для примера достаточно только упомянуть «времена дня» в капелле Медичи. Перед их впечатлением не устоял и Тициан: побывав во Флоренции, он стал находить чересчур обыкновенной распростертую нагую красавицу, которую со времени Джорджоне писали в Венеции, и в поисках более сильных контрастирующих направлений членов написал свою «Даная», которая, с полуприподнятой верхней частью тела и высоко поставленным коленом, принимает золотой дождь. При этом особенно поучительно, как он постепенно (картина эта еще три раза вышла из его мастерской) делает фигуру все более сомкнутой и все резче обозначает контрасты (также и в сопутствующей фигуре)¹.

До сих пор у нас шла речь более о пластических, чем о живописных примерах. Это не значит, что живопись шла иным путем — развитие протекало совершенно параллельно, — однако в ней сюда тотчас же присоединяются проблемы перспективы. Одно и то же движение может казаться более богатым или более бедным в зависимости от точки зрения, а до сих пор речь должна была идти только о повышении объективного движения. Но как только мы захотим найти это объективное обогащение также и в связи нескольких фигур, становится более невозможным отодвигать живопись на задний план. Пластика, правда, также образует группы; однако здесь она скоро наталкивается на естествен-

¹ Порядок возникновения этих картин можно установить с полной определенностью. Начало кладет, как всем известно, картина в Неаполе (1545), затем следуют значительно отступающие картины Мадрида и Петербурга, и последнюю, несовершеннейшую редакцию дает венская «Даная».

ные границы и должна уступить поле живописцу. Узел движений, который Микеланджело показывает нам в круглой картине «Мадонна Трибуны», не имеет даже и у него пластических аналогий, и «Святая Анна» А. Сансовино в св. Августина в Риме (1512) кажется очень бедной рядом с живописными композициями Леонардо.

Удивительно, что при всей живости позднего кватроченто, даже у самых возбужденных художников вроде Филиппино, толпа людей никогда не представляет собой богатого зрелища. Много беспокойства в малом, но мало движения в большом: недостает сильных расходящихся направлений. Филиппино может дать рядом пять голов, которые все имеют приблизительно одинаковый наклон, и это не в процессии, но в группе женщин, свидетельниц чудесного воскресения («Воскрешение Друзианы» в Санта Мария Новелла). Какое богатство осей сравнительно с этим являет, например, группа женщин в рафаэлевском «Илиодоре»!

Когда Андреа дель Сарто приводит своих красивых флорентиек в гости к родильнице (Аннунциата), то он дает сразу два решительных контраста направлений, и таким образом получается, что он двумя фигурами вызывает впечатление большей наполненности, чем Гирландайо — целой кучкой людей.

Когда тот же самый Сарто имеет дело со спокойно стоящими святыми на картине, заказанной по обету, то он с помощью одних стоящих фигур («Мадонна с гарпиями») достигает богатства, которого у художника вроде Боттичелли нет даже там, где он сменяет фигуры или вдвигает в центр сидящую фигуру, как это, например, можно видеть в берлинской «Мадонне с двумя Иоаннами». Здесь различие определяется не большим или меньшим количеством единичного движения: у Сарто преимущество в крупном контрастирующем мотиве, в силу которого он противопоставля-

ет фигуре среднего фронта ее спутников в решительном профильном положении¹. Но как сильно обогащается содержание картины в отношении движения, когда в ней встречаются вместе стоящие, сидящие и коленопреклоненные фигуры и осуществлено различие переднего и заднего плана, верха и низа; такова, напр., сартовская «Мадонна» 1524 года (Питти) или берлинская его «Мадонна» 1528 года — картины, имеющие свою кватрочентистскую параллель в больших композициях шести святых Боттичелли (Флоренция, Академия), где почти совершенно одинаково и однообразно выстроены рядом шесть вертикальных фигур.

Если, наконец, припомнить многоголосые композиции *Camera della Segnatura*, то перед этим контрапунктическим искусством вообще прекращается всякая возможность сравнения с кватроченто. Убеждаешься, что глаз, развившийся до новой способности восприятия, должен был требовать все более богатых зрительных комплексов, чтобы находить картину привлекательной.

2

Если XVI столетие приносит новое богатство направлений, то этот факт стоит в связи с раскрытием пространства вообще. Кватроченто пребывает еще в оковах плоскости, оно устанавливает свои фигуры в ширину, одну около другой, оно компонирует полосами. В гирландайевской комнате родильницы все главнейшие фигуры изображены в одной плоскости: женщины с ребенком, посетительницы, служанка с фруктами — все они стоят на одной линии параллельно

¹ Здесь можно процитировать Леонардо (Книга о живописи, № 187, 253): «Я говорю еще, что следует помещать близко друг к другу и смешивать прямые противоположности, ибо они сильно повышают друг друга и делают это тем сильнее, чем ближе они одна к другой».

краю картины. В композиции Андреа дель Сарто от этого уже ничего не осталось; здесь сплошь кривые линии, движение, направленное внутрь и наружу; создается впечатление, будто пространство ожило. Конечно, такие антитезы, как композиция на плоскости и композиция в пространстве, следует понимать лишь *cum grano salis*. И у кватрочентистов не было недостатка в попытках проникнуть вглубь; существуют композиции «Поклонение волхвов», в которых из всех сил стараются сдвинуть фигуры с переднего края сцены в центр или на задний план; однако зритель обыкновенно теряет нить, которая должна его вести вглубь, т. е. картина распадается на отдельные полосы. Значение больших композиций Рафаэля в станцах, с правильно выраженным пространством, выясняют лучше всего фрески Синьорелли в Орвьето, которые путешественник обыкновенно осматривает непосредственно перед вступлением в Рим. Синьорелли, людские массы которого тотчас же смыкаются, как стены, и который в состоянии давить на огромных плоскостях, так сказать, все время лишь передний план, и Рафаэль, с самого начала неустанно развивающий обилие своих фигур из глубины, по-моему, исчерпывающим образом представляют противоположность двух столетий.

Можно пойти дальше и сказать: все формы в XV столетии передаются плоско. Не только композиция располагается полосами, но и отдельные фигуры также силуэтообразны. Эти слова не следует понимать буквально; однако между рисунком раннего и зрелого Возрождения существует разница, которую едва ли можно иначе формулировать. Сошлюсь еще раз на гирляндайевское «Рождение Иоанна» и особенно на сидящих женщин. Разве не хочется сказать, что здесь художник приплюснул фигуры к поверхности? В противоположность этому возьмем круг служанок в родильной комнате Сарто: здесь всюду стремление к воздействию

путем выставления и отодвигания отдельных частей, т. е. рисунком руководят законы ракурса, а не изображения на плоскости.

Другой пример: боттичеллевская «Мадонна с двумя святыми» (Берлин) и «Мадонна с гарпиями» Андреа дель Сарто. Почему Иоанн Евангелист в последнем случае выглядит настолько богаче? Правда, он значительно ушел вперед в смысле движения; однако и движение дано так, что у зрителя непосредственно создается представление о пластике форм, выпуклости и углубления которых он ощущает. Независимо от света и тени, само пространственное впечатление иное, ибо вертикальная плоскость пробивается и плоское изображение заменено телесным во всех его трех измерениях, причем поперечная ось, т. е. ракурс, широко применяется. Ракурсы существовали и прежде, и с самого начала видно, как кватрочентисты работают над этой проблемой, теперь же тема сразу разрешается так основательно, что можно с полным правом говорить о принципиально новом воззрении. На упомянутой картине Боттичелли мы находим еще указующего перстом Иоанна, типичный жест Крестителя. Параллельное зрителю положение руки на плоскости проходит через все XV столетие и встречается у проповедующего Иоанна так же, как и у указующего. Но как только мы перешагнем границу столетия, всюду начинают попадаться попытки освободиться от плоского стиля, и это лучше всего иллюстрирует сравнение проповеди Иоанна на картинах Гирландайо и Сарто.

В XVI веке ракурс считается венцом рисования. Все картины оцениваются с этой точки зрения. Альбертинелли в конце концов так надоел вечный разговор о *scorzo*, что он переменял мольберт на стойку трактирщика, и венецианский дилетант вроде Людовико Дольче вполне разделяет его мнение: ракурсы существуют лишь для знатоков — к чему так

стараться над ними?¹ В Венеции это, вероятно, даже было общим взглядом, и можно допустить, что тамошняя живопись уже обладала достаточным количеством средств для того, чтобы радовать взор, и должна была находить излишним погоню за этими прелестями тосканских мастеров. Однако во флорентийско-римской живописи все большие художники восприняли проблему третьего измерения.

Известные мотивы, каковы указующая из картины рука или данная в ракурсе, опущенная голова *en face*, почти одновременно появляются во всех местностях, и статистика этих случаев не безынтересна. Однако важны не отдельные кунштюки, не неожиданнейшие *scorzi*, а общая перемена в проектировании предметов на плоскости, приучение глаза к представлению, имеющему три измерения².

3

Само собой разумеется, что в этом новом искусстве свет и тени были призваны сыграть новую роль. Ведь понятно, что моделировкой еще непосредственнее, чем ракурсом, достигалось впечатление телесности и пространственной реальности. В действительности эти стремления уже у Леонардо идут рядом как теоретически, так и практически. То, что, по словам Вазари, было идеалом художника в молодости, «*dar sommo rilievo alle figure*», остается им и на протяжении всей его жизни. Он начал с темных фонов, из которых должны были выступать фигуры, что является новым по сравнению с простой чернотой фона, которая применялась ранее.

¹ *Ludovico Dolce. L'Areino / Ed. Wiener Quellschriften*, с. 62.

² Именно поэтому здесь могут остаться неупомнутыми эксперименты Учелло и подобных ему. Впрочем, итальянские пейзажи относятся удивительно различно к проблемам перспективы. И не случайно искусство Корреджо ведет свое происхождение из верхней Италии.

Он усилил глубину теней и настоятельно требовал, чтобы в одной картине сильные темноты встречались рядом с ярким светом¹. Даже человек рисунка в исключительном смысле, вроде Микеланджело, проделывает это развитие, и в ходе работы над сикстинским потолком можно ясно констатировать растущее усиление теней. А настоящие живописцы, один за другим, ищут счастья в темных фонах и резком свете. Рафаэль подал своим «Илиодором» пример, рядом с которым не только его собственная «Диспута», но и стенная живопись старых флорентийцев должна была казаться плоской, и какая из запрестольных картин кватроченто выдержала бы соседство Фра Бартоломмео с его мощной пластической жизнью? Сила телесного явления и мощь его больших ниш с тенями, падающими от их сводов, должны были тогда производить впечатление, которое мы лишь с трудом можем себе представить теперь.

Общее повышение рельефа повлекло, разумеется, за собой и изменение рамки картины; теперь расстаются с плоской, составленной из пилястр рамкой кватроченто, и на ее месте воздвигается сооружение с половинными или трехчетвертными колоннами с тяжелым покрытием. Легкая, декоративная обработка этих предметов упраздняется, очищая место серьезной, крупной архитектуре, о которой можно было бы написать специальную главу².

Свет и тени не только оказывают услуги моделировке, но скоро признаются в высшей степени ценными вспомогательными средствами для обогащения явления вообще. Когда

¹ Книга о живописи, № 61 (81).

² Не знаю, к каким прообразам сводятся восстановленные несколько лет тому назад фронтообразные рамы двух известных картин XV в. в мюнхенской Пинакотеке (Перуджино и Филиппино). Они кажутся мне, пожалуй, чересчур мощными и архитектурными.

Леонардо требует, чтобы светлым сторонам тела давали темный фон и наоборот, то это говорится в интересах рельефного воздействия, вообще же свет и тень применяются лишь по аналогии с пластическим контрапостом. Сам Микеланджело поддался соблазнам частичного затенения, о чем свидетельствуют позднейшие фигуры рабов на сикстинском потолке. Встречаются изображения, у которых целая половина тела погружена в тень, и этот мотив почти в состоянии заменить пластическую дифференцировку тела. «Венера» Франчабиджо относится к их числу, а также изображение молодого Иоанна Андреа дель Сарто. А если отвлечь внимание от отдельной фигуры и обратить его на композицию целого, то неизбежность этих моментов для богатого искусства тем сильнее бросится в глаза. Чем был бы Андреа дель Сарто без своих пятен, заставляющих вибрировать композицию, и как сильно рассчитывает архитектурный Фра Бартоломмео на воздействие живописных светлых и темных масс! Где их не хватает, как, например, в только подмалеванном этюде «Святой Анны», там картина кажется еще не одушевленной дыханием жизни.

Закончу этот отдел цитатой из Леонардовской «Книги о живописи». «Кто пишет только для неспособной к суждению толпы, — говорит он однажды¹, — в картинах того художника будет мало движения, мало рельефа, мало ракурса». Другими словами, для Леонардо художественное достоинство картины определяется тем, насколько автор овладел названными задачами. Движение, ракурс, телесность явления — это те понятия, значение которых для нового стиля мы здесь пытались выяснить, и поэтому да падет на Леонардо ответственность за то, что мы не ведем дальше своего анализа.

¹ Книга о живописи, № 59 (70).

4. ЕДИНСТВО И НЕОБХОДИМОСТЬ

Понятие композиции старо и складывается уже в XV столетии; однако в своем строгом смысле, как комбинация частей, которые следует созерцать вместе, оно принадлежит XVI веку, и то, что прежде считалось скомпонованным, кажется теперь простым агрегатом, лишенным необходимой формы. Чинквеченто не только охватывает большие связанные массы и понимает единичное в смысле его положения в пределах целого там, где до тех пор изолирующий взор рассматривал вблизи кусок за куском, — оно дает также связанность частей, необходимость сочетаний, рядом с которыми все кватроченто кажется лишенным связи и произвольным.

Все значение этого можно наглядно усмотреть на одном единственном примере. Припомним композицию леонардовской «Вечери» и сравним ее с гирландайевской. В первом случае у нас центральная фигура — господствующая, связующая; общество мужей, где каждому указана определенная роль в пределах общего движения, — строение, из которого нельзя вынуть ни одного камня без того, чтобы все не потеряло равновесия. Во втором же случае — сумма фигур, набор их без соблюдения какого-либо закона последовательности и без всякой необходимости именно этого числа; их могло бы быть больше или меньше, и поза каждого могла быть дана иначе, без существенного изменения общего вида.

В картинах религиозного содержания всегда уважалось симметрическое распределение, и встречаются картины светского характера, вроде Примаверы Боттичелле, которые строго придерживались присутствия центральной фигуры и равновесия обеих сторон. Однако этим еще далеко нельзя

было удовлетворить XVI столетие: ведь центральная фигура все же оставалась одной из многих остальных, а целое представляло ряды частей, и каждая часть являлась приблизительно равноценной. Вместо цепи равнозначных звеньев теперь требуют построения с решительным распределением господствующих и подчиненных частей. На место координации приходит субординация.

Сошлюсь на простейший случай, на религиозную картину с тремя фигурами. В боттичеллевской берлинской картине это три фигуры рядом, каждая из которых самостоятельна, и три одинаковые ниши заднего плана содействуют впечатлению, в силу которого хотелось бы разложить картину на три части. Эта мысль совершенно не приходит в голову, когда мы смотрим на классическую редакцию темы, которую имеем в дель сартовской «Мадонне» 1517 года (см. «Мадонна с гарпиями»). Боковые фигуры, правда, — еще отдельные члены, которые и сами по себе имели бы значение; однако доминирующее положение центральной фигуры очевидно, и связь между ними кажется неразрывной.

В повествовательной картине трансформация в новый стиль была затруднительнее, чем в религиозных картинах, заказанных по обету, так как здесь вообще еще надо было завоевать место для центральной схемы. Уже у позднейших кватрочентистов нет недостатка в попытках, и Гирландайо в фресках Санта Мариа Новелла показывает себя одним из самых упорных искателей. Заметно, что ему уже не по себе при простом, случайном нанизывании фигур; по крайней мере, кое-где он серьезно предается архитектурному компонованию. И все же Андреа со своими историями из жизни Иоанна в Скальцо является полной неожиданностью для зрителя. Стараясь во что бы то ни стало избежать случайного и достичь впечатления необходимости, Сарто подчиняет центральной схеме все противящееся ей. Остальные

художники также не отставали. Законосообразный порядок проникает всюду, вплоть до диких массовых сцен избиения младенцев (Даниэле да Вольтера, Уффици), и даже картины вроде «Оклеветания Апеллеса», которые так очевидно требуют развития в длину, переводятся в центральную схему в ущерб ясности изложения. То же самое находим мы у Франчабиджо в малом (Питти), у Джироламо Генга в большом размере (Пезаро, Villa Imperiale)¹.

Здесь не место излагать, насколько это правило снова ослабевает и насколько закон затушевывается в интересах живости впечатления самого явления. Ватиканские фрески содержат известные примеры упразднения симметрии в пределах стиля, который еще всецело тектоничен. Однако следует с уверенностью сказать одно: правильно пользоваться свободой не был в состоянии ни один художник, не прошедший через строго упорядоченную композицию. Лишь на основании прочно установленного понятия формы было возможно частичное ослабление последней.

То же самое следует сказать и о композиции отдельной группы, в которой со времени Леонардо можно указать аналогичное стремление к тектоническим конфигурациям. «Мадонна в скалах» может быть вписана в равнобедренный треугольник, и это геометрическое отношение, которое непосредственно сознается зрителем, замечательным образом отличает это произведение от всех других современных ему. Как благотворно ощущается замкнутое построение, когда группа кажется необходимой как целое и каждая отдельная

¹ При этом случае удобно также выставить перспективный мотив. В quattrocento время от времени любил отодвигать в сторону, без всякого видимого повода, точку исчезновения линий, причем эта точка приходилась не за пределами картины, а около края ее. Это мы можем наблюдать на филиппинской «Мадонне Корсини» и на гирландийской фреске «Посещение». Классическому образу мыслей неприятны такие развлекательные приемы.

фигура не терпит от этого ни малейшего ущерба в своем свободном движении! Такими же путями движется и Перуджино в своей «*Pieta*» 1495 года, аналогию которой нельзя было бы найти ни у Филиппино, ни у Гирландайо. Наконец, Рафаэль в своих флорентийских группах Марии выработался в самого тонкого зодчего. Неудержимо совершается затем и здесь переход от регулярного к мнимо нерегулярному. Равносторонний треугольник становится разносторонним, и в симметричных системах осей наблюдается сдвиг; однако ядро воздействия остается тем же, и даже в пределах вполне атектонической группы умеют удержать впечатление необходимости. Так совершается переход к большим композициям свободного стиля.

У Рафаэля, так же как у Сарто, мы находим наряду с тектонической схемой свободно-ритмическую композицию. Во дворе Аннунциаты картина «Рождение Марии» находится рядом со строгими рассказами о чудесах, и в коврах мы встречаем «Ананью» непосредственно вслед за «Чудесным уловом» или «Призванием Петра». Это отнюдь не пережитки старины, которые продолжают снисходительно допускать. Свободный стиль — нечто совершенно иное, чем прежнее отсутствие правил, когда все с таким же успехом могло быть и совершенно иным. Мы вправе употреблять такие сильные выражения для характеристики разницы стилей. Пятнадцатое столетие не в состоянии выставить ничего, что обладало бы, хотя бы приблизительно, тем характером, не допускающим изменения даже мелочи, каким отличается, например, группа из «Чудесного улова» Рафаэля. Фигуры не сдерживаются вместе никакой архитектурной, но они все же образуют абсолютное замкнутое построение. Таковы же, хотя и в несколько меньшей степени, фигуры в сартовском «Рождении Марии», которые все охвачены вместе таким образом, что общая линия получает убедительность и ритмическую необходимость.

Чтобы сделать это взаимоотношение вполне наглядным, да будет нам позволено привести в пример один случай венецианского искусства, особенно благоприятный для наблюдения. Я подразумеваю историю убийства Петра Мученика, как ее однажды написал один кватрочентист¹, в лондонской Национальной галерее и, с другой стороны, то же событие, вылившееся в классическую форму в (погибшей) картине Тициана в церкви Сан Джованни э Паоло. Кватрочентист разбирает по складам элементы события: вот лес, вот подвергающийся нападению святой и его спутник; один бежит в одну сторону, другой — в другую, одного закалывают слева, другого — справа. Тициан же исходит из невозможности изображать рядом две аналогичные сцены. Повержение Петра должно быть главным мотивом, с которым ничто не смеет конкурировать. Поэтому он опускает второго убийцу и изображает спутника только убегающим, подчиняя его в то же время главному мотиву: спутник включен в то же самое движение и, продолжая направление, усиливает мощь напора. Его несет, как оторванный обломок, от той же стороны, где произошло падение святого. Таким образом, мешающий и отвлекающий внимание элемент превращается в необходимый деятельный фактор.

Если мы захотим обозначить философскими терминами происшедший прогресс, то мы скажем, что развитие обозначает и здесь интегрирование и дифференцировку: каждый мотив должен встречаться только один раз, прежние подобие частей друг другу заменяется их полной разнородностью, и в то же время дифференцированные части сочетаются в целое, в котором отсутствие одной части влечет за собой общее распадение. Эту сущность классического ис-

¹ Приписывание картины Джованни Беллини теперь, по-видимому, уже всеми оставлено. Беренсон приписывает ее Джентиле Беллини (Venetian painters, 1894).

кусства предчувствовал уже Л. Б. Альберти, когда в часто цитируемом положении определял совершенное как состояние, при котором не может быть изменена ни малейшая часть без того, чтобы не замутилась красота целого; однако у него это только слова, а здесь перед нами встает наглядное представление.

При такой композиции Тициана все аксессуары привлекаются к усилению главнейшего впечатления, и это можно показать на примере деревьев. В то время, как лес на более ранних картинах стоит как нечто самостоятельное, Тициан заставляет деревья участвовать в движении; они вмешиваются в действие и тем самым на новый лад придают событию значительность и энергию.

Когда в семнадцатом столетии Доменико, теснейшим образом примыкая к Тициану, снова рассказал ту же историю в известной картине Болонской пинакотекы, уже притупилось понимание всей этой художественной мудрости.

Само собой понятно, что применение ландшафтных фонов в целях целостного воздействия фигур было так же известно чинквечентистскому Риму, как и Венеции. О значении пейзажа в рафаэлевском «Чудесном улове» уже было упомянуто. Если перейти к следующему ковру, к «Призванию», то перед нами то же зрелище: вершина далеко вытянувшейся линии холмов падает как раз на цезуру группы и таким образом тихо, но настойчиво помогает группе учеников явиться обособленной массой в противовес Христу. Если же мне будет позволено еще раз взять венецианский пример, то «Иероним» Базанти (Лондон), сравненный с соответствующей фигурой Тициана (в Брера), со всей ясностью обнаружит противоположность понимания двух столетий. Там — пейзаж, который сам по себе должен нечто означать, и в который святой помещен без всякой необходимой связи; здесь, напротив, фигура и линия гор с самого начала

задуманы вместе: обрывистый, лесистый склон, мощно поддерживающий стремящуюся вверх фигуру отшельника, буквально подхватывающий его, — инсценировка, которая настолько же приноровлена именно к этому пейзажу, насколько и он к ней.

Таким образом, приучаются рассматривать и архитектурные фоны не как произвольное обогащение картины, — согласно правилу: чем больше, тем лучше — но ищут и здесь необходимых отношений. Понимание того, что архитектурное дополнение может повысить достоинство человеческого явления, существовало всегда, но архитектурный элемент большей частью брал перевес. Роскошная архитектура Гирландайо слишком богата для того, чтобы служить благоприятным фоном для его фигур, и там, где дело идет о простом случае, о фигуре в нише, мы с удивлением увидим, как мало кватроченто занималось учетом выигрышных комбинаций. Филиппо Липпи так далеко заходит в изолированной трактовке, что его сидящие святые (в Академии) не корреспондируют даже с нишами задней стены и являются такой кричащей выставкой случайного, которая должна была казаться совершенно нестерпимой чинквеченто. Он явным образом ищет скорее впечатления беспокойства, чем достоинства. Об умении же Фра Бартоломмео совершенно иным образом, путем перереза ниши сверху, придать величие своим героям, свидетельствует «Воскресение» в палатце Питти. Излишне возвращаться к другим примерам воздействия строительных элементов в XVI веке, когда архитектура является как бы выражением мощи самых изображаемых персонажей.

Но, говоря об общераспространенном стремлении привести все части композиции в отношение друг к другу, мы подходим к такому элементу классического вкуса, который, переходя за пределы живописи, приводит к критике более

раннего искусства. Весьма характерно сообщение Вазари, что современники порицали архитектора преддверия ризницы San Spirito во Флоренции за то, что линии сводов не встречаются с осями колонн¹; подобную же критику можно было бы применить к сотне других мест. Недостаток проходящих насквозь линий, отдельная трактовка каждой части без принятия во внимание общего впечатления — одно из паразитических свойств искусства кватроченто.

С того момента, когда архитектура покидает игривую подвижность своего юношеского возраста и становится мужественной, сдержанной и строгой, она берет в руки вожжи всех искусств. Чинквеченто воспринимало все *sub specie architecturae*. Пластическим фигурам на гробницах отводится определенное место; они вставляются в рамку, в оправу и укладываются на место; ничто в них не может быть сдвинуто или изменено, даже мысленно; понятно, почему каждая часть должна находиться именно здесь, а не чуточку выше или ниже. Отсылаю к моим разъяснениям относительно Росселлино и Сансовино на с. 74 и след. То же самое испытывает и живопись. Там, где она в качестве стенописи вступает в отношение с архитектурой, последняя всегда является господствующей. Какие странные вольности позволяет себе Филиппино в фресках Santa Maria Novella! Он выдвигает вперед пол своей сцены, так что часть фигур прямо стоит перед стеной, и затем попадает в высшей степени курьезное отношение к настоящим архитектурным элементам на краях. Так же поступает и Синьорелли в Орвьето. Пластика является аналогичный случай в группе Фомы Верроккьо, где событие разыгрывается не в нише, но отчасти и вне ее. Ни один чинквечентист не сделал бы этого. Необходимой предпо-

¹ Vasari, IV, 513 (Vita di A. Contucci); там можно также с интересом прочесть, чем извинялся архитектор.

сылкой живописи становится то, что она ищет помещения в глубине стены и в своем обрамлении должна точно высказать, как она представляет себе выход на свою сцену¹.

Проникнутая единством архитектура приступает с такими же требованиями единства и к стенной живописи. Уже Леонардо придерживался того мнения, что не следует писать картину над картиной, как это мы видим, например, в хоровых фресках Гирландайо, где мы одновременно как бы заглядываем в различные этажи дома². Он вообще вряд ли одобрил бы помещение рядом двух картин на одной и той же стене хора или капеллы. Но совершенно недопустим тот путь, на который вступил Гирландайо в своих сталкивающихся картинах «Посещение» и «Отвержение жертвы Иоакима», где инсценировка совершается позади разделяющего пилястра и все же каждая картина получает свою собственную — и притом различную — перспективу.

Тенденция расписывать объединенные плоскости в едином духе становится всеобщей в XVI веке, но при этом задаются и более высокой проблемой согласования росписи стен с данным помещением, так, что пространственно широко скомпонованная картина кажется созданной именно для той залы или капеллы, где она находится, причем одна должна была пояснять другую. Там, где это достигнуто, возникает некая музыка пространства и создается впечатление гармонии, относящееся к числу высших эффектов, находящихся в распоряжении изобразительного искусства.

О том, как мало XV столетие исходило из объединяющей трактовки пространства и как оно искало для каждого

¹ После того, как Мазаччо уже пролил на это полный свет, в течение последующего столетия понимание снова так затемнилось, что стало возможным столкновение двух, не ограниченных рамами, стеновых картин в углах. Было бы интересно проследить когда-нибудь в общей связи архитектурную обработку стеновых картин.

² Книга о живописи, № 119 (241).

произведения отдельного определенного места, уже говорилось. Это же замечание может быть распространено и на более обширные пространства, например площади. Достаточно только спросить: как поставлены большие конные статуи Коллеони и Гаттамелаты, и имел бы кто-нибудь в наши дни смелость установить их настолько независимо от главных диагоналей площади или церкви? Современный взгляд представлен двумя конными статуями князей Джованни да Болонья во Флоренции — и так совершенно, что нам еще остается многому у него поучиться.

Наконец, в наибольшем масштабе объединяющее понимание пространства сказывается там, где архитектура и пейзаж рассматриваются с одной точки зрения. Можно напомнить о расположении вилл, о разбивке садов, о распланировке обширных живописных пространств и т. п. Барокко переняло все эти соображения и повысило их масштаб; тот, кто хоть раз смотрел с высокой террасы несказанно величественно расположенной Villa Imperiale, в окрестностях Пезаро, на горы по направлению к Урбино, где вся местность подчинена замку, тот получит понятие о грандиозности зрительного горизонта зрелого Возрождения, который едва ли был превзойден самыми колоссальными планировками позднейшего времени.

Существует взгляд на историю искусства, который видит в искусстве «перевод жизни» (Тэн) на язык образов и пытается понять каждый стиль как выражение господствующего настроения времени. Никто не будет отрицать плодотворности такой точки зрения; но она все же ведет лишь до известного пункта, хотелось бы сказать — лишь до того места, где искусство начинается. Тот, кто имеет в виду лишь общее содержание художественного произведения, вполне ею удовольствуется, но если мы захотим измерять вещи

принципами художественной оценки, мы будем вынуждены обратиться к формальным моментам, которые сами по себе лишены выражения и относятся к процессу развития чисто оптического характера.

Таким образом, кватроченто и чинквеченто, как понятия стиля, не исчерпываются одной лишь характеристикой со стороны содержания. Они имеют двоякий корень и указывают на развитие художественной способности зрения, независимой в главном от особого направления мыслей и специфического идеала красоты.

Величественный жест чинквеченто, его преисполненная чувства меры осанка, его широкая, мощная красота характеризуют настроение тогдашнего поколения, но все, что мы говорили о выяснении явления, о требованиях глаза, который жаждет все более богатых и содержательных восприятий, приводящих к объединенному созерцанию многого и к слитому в необходимое целое соотношению частей, — образует формальные моменты, которые не могут быть выведены из настроения времени.

На этих формальных моментах покоится классический характер искусства чинквеченто. Здесь дело идет о всюду повторяющемся процессе развития, о безусловных формах искусства. То, чем Рафаэль превосходит более ранние поколения, делает и Рюисдаля, задающего совершенно иными задачами, классиком среди голландских пейзажистов.

Рассуждая таким образом, мы отнюдь не хотим восхвалять формалистическую оценку искусства; но ведь свет необходим для того, чтобы заставить сверкать бриллианты.

УКАЗАТЕЛЬ

Альберти, Леон Баттиста (1404–1472) — итальянский архитектор, ученый и музыкант

Альбертинелли, Мариотто (1474–1515) — итальянский живописец

Посещение Марией Елизаветы. 1503. Флоренция, Уффици — 152, 158, 282. Распятие. Фреска. 1506. Флоренция, церковь Чертоза — 159. Св. Троица. 1510. Флоренция, Академия — 159. Благовещение. 1510. Флоренция, Академия — 159. Пьета. 1510-е. Флоренция, Академия — 157

Амманати, Бартоломео (1511–1592) — итальянский скульптор и архитектор

Фонтан Нептуна. 1575. Флоренция, пл. Пьяцца делла Синьория — 199

Анджелико, Фра Беато (Фра Джованни да Фьезоле Анджелико) (1387–1455) — итальянский живописец

Роспись Капеллы папы Николая V. 1448–1451. Рим, Ватикан — 264

Андреа дель Кастаньо (1423 или 1428–1457) — итальянский живописец

Тайная вечеря. Фреска. Ок. 1447–1449. Флоренция, трапезная монастыря Сант Аполлония — 31

Андреа дель Сарто (Андреа д'Аньоло) (1486–1531) — итальянский живописец

Фрески церкви Сантиссима Аннунциата. Флоренция — 162–167, 231
Сцены из жизни св. Филиппа Бенити. Оконч. в 1511 г. — 162.
Поклонение волхвов (Шествие волхвов). 1511 или 1514 — 163, 182.
Рождение Марии. 1514 — 162, 163, 165, 225, 229, 235, 245, 247, 266, 286, 288, 296. Мадонна дель Сакко (Мадонна с мешком). 1525 — 179

Фрески монастыря Скальцо. Флоренция. — 167–174, 294

Крещение Христа. 1509–1510 — 168, 173. Проповедь Иоанна Крестителя. 1510 или ок. 1515 — 169, 289. Крещение народа. Ок. 1516–

1517 — 170. Взятие под стражу. 1517 — 170. Танец Саломен. 1521—1522 — 171. Усекновение головы Иоанна Крестителя. Ок. 1523 — 171. Подношение главы Иоанна Крестителя. 1523 — 172, 212. Явление ангела Захарии. 1523 — 172. Посещение Марии Елизаветой. 1524 — 172. Наречение имени (Рождение Иоанна Крестителя). 1526 — 173. Аллегория Милосердия. 1510-е — 174. Правосудие. 1510-е — 174. Благовещение. 1512. Флоренция, Питти — 159, 160, 169, 174.

Портрет молодой женщины (Лукреция дель Феде). Ок. 1513—1514. Мадрид, Прадо — 243. Портрет молодого человека. 1515—1516. Флоренция, Уффици — 182, 183. Портрет молодого человека (копия с портрета в Уффици). Флоренция, Питти — 182. Мадонна с гарпиями. 1517. Флоренция, Уффици — 174, 176, 220, 237, 286, 289, 294. Портрет скульптора. 1517—1518. Лондон, Национальная галерея — 182. Диспута (Спор о Троице). 1517—1518. Флоренция, Питти — 177. Ассунта Панчатини. Ок. 1522—1523. Флоренция, Питти — 181. Пьета. 1523—1524. Флоренция, Питти — 182. Мадонна с шестью святыми. 1524. Флоренция, Питти — 179, 180, 287. Ассунта Пассерини. Ок. 1526. Флоренция, Питти — 181. Тайная вечеря. Фреска. 1526—1527. Флоренция, трапезная монастыря Сан Сальви — 34. Алтарь Валломброза. 1528. Флоренция, Уффици — 178. Два путто из "Алтаря Валломброза". Ок. 1528. Флоренция, Уффици — 178. Портрет женщины. 1528. Виндзор, собрание Королевы — 243. Мадонна с восемью святыми. 1528. Не сохранилась, ранее — Берлинский музей — 179, 287. Благовещение. 1528. Флоренция, Питти — 174, 175. Жертвоприношение Исаака. 1529. Дрезден, Картинная галерея — 180. Св. Агнессы. 1529—1530. Пиза, собор — 181. Автопортрет на черепице. 1528—1530. Флоренция, Уффици — 183. Иоанн Креститель. 1520-е. Флоренция, Питти — 180, 292

Базаити, Марко (ок. 1470—1530) — итальянский живописец
Св. Иероним. Лондон, Национальная галерея — 298

Бальдовинетти, Алессо (1427—1499) — итальянский живописец и мозаичист

Благовещение. Ок. 1445—1450. Флоренция, Уффици — 210

Бароччи, Федерико (1528—1612) — итальянский живописец
Тайная вечеря. Урбино, собор — 34. Мадонна дель Пополо. Флоренция, Уффици — 155

Бартоломмео, Фра (Баччо делла Porta) (1472—1517) — итальянский живописец

Страшный суд. Фреска. 1498—1499. Флоренция, музей собора Сан Марко — 148. Крещение. Рисунок. 1504—1506. Флоренция, Уффици — 207. Явление Марии св. Бернарду. 1504—1506. Флоренция, Академия — 148, 225. Бог-Отец со св. Марией Магдалиной и Екатериной Сиенской.

Ок. 1508–1509. Лукка, Национальная Пинакотекa — 149. Мария со святыми Этьеном и Иоанном Крестителем (Мадонна во славе). Ок. 1508–1509. Лукка, собор — 150. Обручение св. Екатерины. 1511. Париж, Лувр — 151, 152. Мадонна с младенцем и св. Анной (неокончено). Картон. 1510–1511. Флоренция, музей собора Сан Марко — 151. Безансонская мадонна. Ок. 1511–1512. Безансон, собор — 153. Св. Себастьян. 1514. Пезена, Cher M. Charles Alaffre — 147. Мадонна дель Мизерикордия. 1515. Лукка, Национальная Пинакотекa — 153, 208. Исайя. 1516. Флоренция, Академия — 147. Иов. 1516. Флоренция, Академия — 147. Воскресший Христос с четырьмя евангелистами. 1516–1517. Флоренция, Питти — 89, 147, 155, 299. Оплакивание Христа. 1515–1517. Флоренция, Питти — 156, 210, 269, 271

Бегарелли, Антонио (к. XV в. — 1556) — итальянский живописец

Беккафуми, Доменико (1486–1551) — итальянский живописец

Беклин, Арнольд (1827–1901) — швейцарский живописец

Беллини, Джентиле (1429–1507) — итальянский живописец

Беллини, Джованни (1430–1516) — итальянский живописец

Преображение. Ок. 1480–1485/87. Неаполь, Национальный музей и галерея Каподимонте — 141. Крещение Христа. 1500–1502. Виченца, церковь Санта Корона — 207. Убиение св. Петра. 1509. Лондон, Национальная галерея — 297. Убиение св. Петра. 1509 (?). Лондон, Courtauld institute — 297

Бенедетто да Майяно (1442–1497) — итальянский скульптор и архитектор

Мадонна с младенцем. Ок. 1480. Берлин, Государственные музеи — 50. Иоанн Креститель. 1480–1481. Флоренция, Национальный музей — 237, 248. Ангел со светильником. Сена, церковь Сан Доменико — 18

Бернини, Джованни-Лоренцо (1598–1680) — итальянский архитектор, скульптор и живописец

Больтраффио, Джованни-Антонио (1467–1516) — итальянский живописец

Боттичелли, Сандро (Сандро ди Мариано Филиппеи) (ок. 1445–1510) — итальянский живописец и рисовальщик

Мадонна с младенцем и шестью святыми. 1470. Флоренция, Уффици — 287. Поклонение волхвов. Ок. 1475–1477. Флоренция, Уффици — 20, 279. Весна ("Primavera"). 1477–1478. Флоренция, Уффици — 19, 245, 255, 258, 293. Св. Августин. 1480. Флоренция, церковь Оньисанти — 95. Исход евреев из Египта (История Моисея). Фреска Сикстинской капеллы. 1481–1482. Рим, Ватиканский дворец — 215. Рождение Венеры. 1482. Флоренция, Уффици — 120, 233, 255. Мадонна с

- Иоанном Евангелистом и Иоанном Крестителем. 1485. Берлин, Государственные музеи — 286, 289, 294. Мадонна с младенцем и ангелами (Мадонна с гранатом). Реплика картины из Уффици. 1487. Берлин, Государственные музеи — 223. Пьета. 1495. Мюнхен, Старая Пинакотека — 263. Клевета (Оклеветание Апеллеса). После 1495. Флоренция, Уффици — 255.
- Боттичини, Франческо** (Франческо ди Джованни) (1446–1497) — итальянский живописец
Товий и три архангела. 1470-е. Флоренция, Уффици — 237
- Браманте** (Дonato д'Анджело Лаццари) (1444–1514) — итальянский архитектор и живописец
- Брешиаино, Андреа дель** (ок. 1485 — после 1530) — итальянский живописец
- Бронзино** (Аньоло ди Козимо ди Мариано) (1503–1572) — итальянский живописец
Аллегория (Венера, Купидон, Глупость и Время). Ок. 1542–1445. Лондон, Национальная галерея — 195. Христос в чистилище. 1552. Флоренция, Уффици — 199. Буджардини, Джулиано (1475–1554) — итальянский живописец. Обручение св. Екатерины. Болонья, Национальная Пинакотека — 221. Мадонна с младенцем ("Madonna del Lale"). Флоренция, Уффици — 221. Иоанн Креститель. Болонья, Национальная Пинакотека — 284
- Вазари, Джорджо** (1511–1574) — итальянский архитектор, живописец и историк искусства
- Вебер, Франц Томас** (1761–1828) — швейцарский живописец, гравер и литограф
- Венусти, Марчелло** (1512 или 1515 — 1579) — итальянский живописец
Благовещение. Латеран, ризница церкви Сан Джованни ин Латерано — 211.
- Веронезе, Паоло** (Паоло Калнари) (1528–1588) — итальянский живописец
- Верроккьо, Андреа** (Андреа ди Микеле Чони) (1435–1488) — итальянский скульптор, живописец и ювелир
Голова мальчика (архангела). Рисунок. Кон. 1460-х — нач. 1470-х. Флоренция, Уффици — 263. Давид. Ок. 1473–1476. Флоренция, Национальный музей — 15, 54, 241. Крещение Христа. Ок. 1476. Флоренция, Уффици — 24, 27, 79, 207. Портрет молодой женщины. Ок. 1475–1480. Флоренция, Национальный музей — 37. Неверие Фомы. 1476–

1483. Флоренция, ниша фасада Орсанмикеле — 17, 208, 300. Конный памятник Б. Коллеони. 1479–1488. Венеция, площадь Санти Джованни э Паоло — 16, 42, 192, 212, 238, 302

Школа Верроккьо

Смерть роженицы и сообщение мужу о ее смерти. Рельеф. Между 1480 и 1490. Флоренция, Национальный музей — 255

Вольпато, Джованни (1733–1803) — итальянский рисовальщик и гравер

Гадди, ди Таддео (?–1366) — итальянский живописец

Обручение Марии. 1330-е. Флоренция, Церковь Санта Кроче — 84, 167

Генга, Джироламо (ок. 1476–1551) — итальянский живописец, декоратор, скульптор и архитектор

Клевета Апеллеса. Пезаро, вилла Империял — 295

Гильдебранд, Адольф (1847–1921) — немецкий скульптор и теоретик искусства

Гирландайо, Доменико (Доменико Бигорди) (1449–1494) — итальянский живописец

Тайная вечеря. Фреска. 1480. Флоренция, монастырь Огниссанти — 30, 211, 267, 293. Мадонна с младенцем, двумя архангелами и святыми (Мадонна Ингесуати). 1485. Флоренция, Уффици — 272. Поклонение пастухов. 1483–1486. Флоренция, Капелла Сассетти церкви Санта Тринита — 217

Роспись капеллы Торнабуони в хоре церкви Санта Мария Новедла. 1485–1490. Флоренция. — 4, 19, 21, 23, 84, 231, 294

Рождение Марии — 23, 37, 235. Введение во храм — 22, 230. Обручение Марии — 22. Посещение Марией Елизаветы — 295, 301. Избиение младенцев — 22. Изгнание Иоакима из Храма — 280, 301. Явление ангелов Захарию — 231. Рождение Иоанна Крестителя — 31, 212, 246, 276, 277, 288. Проповедь Иоанна Крестителя — 169, 289. Пир Ирода — 212

Посещение Марией Елизаветы. 1491. Париж, Лувр — 158, 228, 279. Мадонна со святыми Домеником, Иоанном Крестителем, Иоанном Евангелистом и Архангелом Михаилом. Мюнхен, Старая Пинакотекa — 136

Гольбейн Младший, Ханс (ок. 1497/98–1543) — немецкий живописец, гравер и рисовальщик

Мадонна бургомистра Мейера. 1525–1526. Дармштадт, Дворцовый музей — 221. Автопортрет. Рисунок. 1542–1543. Флоренция, Уффици — 182

Гоццолли, Беноччо (1420–1497) — итальянский скульптор и живописец

- Шествие волхвов. Фреска. 1459. Флоренция, Капелла дворца Медичи — 264. Опаивание Ноя. Фреска. 1469—1485. Пиза, Кампо Санто — 61, 206, 214
- Даниэле да Вольтера* (Даниэле Ричарелли) (1509—1566) — итальянский живописец и скульптор
Избиение младенцев. Повторение фрески в Санта Тринита деи Монти. Флоренция, Уффици — 295
- Дезидерио да Сеттиньяно* (1428—1464) — итальянский скульптор и медальер
Гробница Карло Марсуппини. Начата в 1453. Флоренция, церковь Санта Кроче — 214, 248
- Джакомо дела Порта* (ок. 1485 — 1555) — итальянский скульптор
Гробница Павла III. Рим, собор св. Петра — 188
- Джанпьетрино* (Джованни Риччи) (первая половина XVI в.) — итальянский живописец
"Abundantia". Милан, Conte Borgomeo — 45
- Джованни да Болонья* (ок. 1529—1608) — итальянский скульптор и архитектор
Конный памятник Козимо I Медичи. Флоренция, площадь Синьорин — 302. Конный памятник Фердинанду I. 1608. Флоренция, площадь Сантиссима Аннунциата — 302
- Джованни да Нола* (Джованни Мариглиано) (ок. 1488—1558) — итальянский скульптор и гравер
- Джорджоне* (Джорджо да Кастельфранко) (1478(?)—1510) — итальянский живописец
- Джотто ди Бондоне* (1266—1336) — итальянский живописец
Введение Марии во храм. Фреска. Ок. 1306—1307. Падуя, Капелла дель Арена — 22. Посещение Марии Елизаветой. Фреска. Ок. 1306—1307. Падуя, Капелла дель Арена — 10. Капелла Барди с "историями св. Франциска" и Капелла Перруцци с "эпизодами легенд об Иоанне Крестителе и Иоанне Евангелисте". Кон. 1320-х. Флоренция, церковь Санта Кроче — 11—13, 124
- Доменикино* (Доменико Кампьерни) (1581—1641) — итальянский живописец
Убиение св. Петра. Болонья, Национальная Пинакотекa — 298
Освобождение св. Петра. Рим, церковь Сан Пьетро ин Винколи — 113
- Донателло* (Дonato ди Никколо ди Бетто Барди) (ок. 1386—1466) — итальянский скульптор

Пир Ирода и танец Саломен. Рельеф с купели. 1423—1427. Сиена, Баптистерий — 15. Давид. 1430—1433. Флоренция, национальный музей — 15, 54, 234, 283. Статуи пророков для Кампанилы Флорентийского собора. 1416—1435. Флоренция, Музей собора — 77, 234. Рельефы двух бронзовых дверей в Старой сакристии церкви Сан Лоренцо. 1434—1443. Флоренция — 99. Алтарь с рельефами и статуями, изображающими чудеса Антония Падуанского. 1446—1450. Падуя, церковь Сант Антонио — 15, 101. Чудо с ослом. Рельеф алтаря Антония Падуанского. 1446—1450. Падуя, церковь Сант Антонио — 112. Памятник Гаттамелате. 1447—1453. Падуя, площадь Санто — 16, 302. Мария Магдалина. 1454—1455. Флоренция, Баптистерий собора ди Сан Джованни — 234. "Иоанн Креститель семьи Мартелли". Флоренция, Национальный музей — 234. "Иоанн Креститель с бородкой". Флоренция, Национальный музей — 234

Дориньи, Никола (1652—1746) — французский живописец, гравер и рисовальщик

Досси, Доссо (Джованни ди Никколо Лутеро) (1479—1542) — итальянский живописец

Дюрер, Альбрехт (1471—1528) — немецкий живописец, гравер, рисовальщик и теоретик искусства

Иези, Самуил (1788—1853) — итальянский гравер

Караваджо, Микеланджело Меризи да (1573—1610) — итальянский живописец

Положение во гроб. Ок. 1602—1606. Рим, Ватиканская Пинакотекa — 200

Карпаччо, Витторе (ок. 1465 — ок. 1526) — итальянский живописец

Карраччи, Лодовико (1555—1619) — итальянский живописец и гравер

Преображение. Ок. 1595—1597. Болонья, Национальная Пинакотекa — 142

Келлер, Иосиф фон (1811—1873) — немецкий гравер

Кольшейн, Иозеф (1841—1915) — немецкий живописец и гравер

Корреджо (Антонио Аллегри) (1489—1534) — итальянский живописец

Лейден, Лукас ван (ок. 1489/94 — 1533) — нидерландский живописец, рисовальщик и гравер

Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский живописец, скульптор, архитектор, музыкант, теоретик искусства, ученый и инженер

Св. Иероним. Ок. 1481. Рим, Ватиканская Пинакотекa — 24, 25. Поклонение вожжов. 1481—1482. Флоренция, Уффици — 25, 94. Мадонна в гроте. 1483—1494. Париж, Лувр — 25. Тайная вечеря. Фреска. 1495—1497. Милан, трапезная монастыря Санта Мария делле Грацие — 7, 23, 29—35, 102, 118, 120, 184, 226, 264, 267, 293. Мария с младенцем, св. Анной и Иоанном Крестителем. Карток. Ок. 1500. Лондон, Национальная галерея — 41, 52, 88, 273, 292. Мона Лиза (Джоконда). Ок. 1503. Париж, Лувр — 131, 185. Битва при Ангиари. 1504—1506. Не сохранилась — 7, 42—45. Мадонна в гроте. 1497—1511. Лондон, Национальная галерея — 25. Иоанн Креститель. Ок. 1513—1517. Париж, Лувр — 269. Леда (копия с Леонардо). 1510—1515. Рим, коллекция Gallotti Spiridon — 45, 101. Леда (копия с Леонардо). Рим, галерея Боргезе — 45, 101. Конный монумент герцогу Ф. Сфорца. Не сохранился — 42. Этюд драпировки. Рисунок. Париж, Лувр — 273. Давид с пращой. набросок со статуи Микеланджело. Виндзор, библиотека — 54. набросок женской фигуры. Виндзор, библиотека — 97.

Леонардо да Винчи (?)

Женский портрет ("La Belle Ferronniere"). 1490—1495. Париж, Лувр — *Липпи*, Филиппино (Филиппо) (1457—1504) — итальянский живописец

Аллегория музыки. Берлин, Государственные музеи — 252. Мария в окружении четырех святых. Ок. 1485—1486. Флоренция, Уффици — 20. Явление Марии св. Бернарду. Ок. 1486. Флоренция, церковь Бадии — 81, 149. Фрески в Капелле Строцци. 1487—1502. Флоренция, церковь Санта Мария Новелла — 21, 300. Мадонна с младенцами и ангелами (Мадонна Корсини). Флоренция, галерея Корсини — 223, 295. Воскрешение Друзианы. Фреска. Флоренция, церковь Санта Мария Новелла — 286

Фрески в церкви Санта Мария Сопра Минерва в Риме

Вознесение Марии — 21. Мученичество св. Филиппа — 21

Липпи, Фра Филиппо ди Томазо (ок. 1406—1469) — итальянский живописец

Мадонна и младенец со сценами рождения. 1452. Флоренция, Питти — 220. Роспись хоров собора в Прато на темы из жизни святых Стефана и Иоанна Крестителя. 1452—1464 — 18. Пир Ирода. Фреска. Прато, собор — 212. Коронование Марии. Фреска. Сполето, собор — 18. Мадонна на троне со святыми Дамьяном, Франциском, Космой и Антонием Падуанским. Флоренция, Уффици — 295. Благовещение. Лондон, Национальная галерея — 210

Лоренцо ди Креди (Лоренцо д'Андреа д'Одериги) (ок. 1459—1537) — итальянский живописец

Венера. Ок. 1490. Флоренция, Уффици — 241. Голова Венеры. Рисунок к картине "Венера" из Уффици. Вена, Альбертина — 241. Благовес-

шение. Ок. 1490–1495. Флоренция, Уффици — 210. Мадонна с младенцем. Тондо. Рим, галерея Боргезе — 250. Мадонна со св. Себастьяном. Дрезден, Картинная галерея — 236. Портрет Андреа Верроккьо. Флоренция, Уффици — 264

Луини, Бернардино (ок. 1475–1532) — итальянский живописец
Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассани (Гвиди)) (1401–1428) — итальянский живописец

Тронца. Фреска. 1426–1427. Флоренция, церковь Санта мария Новелла — 12. Рождение Марии. 1427–1428. Берлин, Государственные музеи — 165

Микеланджело Буонарроти (1475–1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт

Мадонна у лестницы. Ок. 1491. Флоренция, Музей Буонарроти — 50. Битва кентавров. Ок. 1492. Флоренция, Музей Буонарроти — 56. Вахх. 1496–1497. Флоренция, Национальный музей — 53, 195, 237, 283. Пьета. 1498–1499. Рим, собор св. Петра — 47–49, 53, 85, 210, 226. Мадонна. 1501–1504. Брюгге, Нотр-Дам — 49, 50, 53, 193. Статуя Геркулеса. Не сохранилась — 53. Давид. 1501–1504. Флоренция, галерея Академии — 53–56, 283. Мадонна Донни. 1503–1504. Флоренция, Уффици — 51, 52, 230, 273, 277, 286. Мадонна Таддеи. Ок. 1502–1504. Лондон, Королевская Академия искусств — 51. Мадонна Питти. Ок. 1504–1505. Флоренция, Национальный музей — 52, 262. Битва при Кашине. Ок. 1504–1505 — 7, 56, 164, 276. Апостол Матфей. 1506. Флоренция, Академия — 77

Роспись свода и люнетов Сикстинской капеллы. 1508–1512. Рим, Ватиканский дворец — 208

Опьянение Ноя — 61, 72. Всемирный потоп — 62. Жертвоприношение Ноя — 61, 72, 73. Сотворение Адама — 64, 73, 268. Сотворение Евы — 63, 73. Грехопадение и изгнание из рая — 62, 240. Отделение тверди от воды — 64. Сотворение светил и растений — 64, 66. Отделение света от тьмы — 65. Пророк Даниил — 68. Пророк Захария — 68. Пророк Иона — 68. Пророк Исайя — 68. Пророк Иеремия — 68, 69. Пророк Иона — 68. Сивилла Дельфийская — 67, 268. Сивилла Кумская — 68. Сивилла Ливийская — 68. Сивилла Персидская — 68. Сивилла Эритрейская — 68. Предки Христа. Роспись распадубок свода — 72. Юдифь и Олоферн. Роспись парных угловых распадубок — 66

Умирающий раб. Ок. 1513. Париж, Лувр — 74, 77, 282. Восставший раб. Ок. 1513. Париж, Лувр — 77, 282. Моисей. Ок. 1515. Рим, Сан Пьетро ин Винколи — 74, 77. Воскресший Христос. Ок. 1519–1520. Рим, Санта Мария sopra Минерва — 194, 283. Скорчившийся мальчик. Ок. 1524. Петербург, Эрмитаж — 194. Давид-Аполлон. Ок. 1525–1530. Флоренция, Национальный музей — 56, 283

Капелла Медичи. 1520–1534. Флоренция — 8, 187–196

Времена дня — 188, 190–192, 285. Статуи Лоренцо и Джулиано Медичи — 187, 193. Мадонна Медичи — 193

Страшный суд. Фреска алтарной стены Сикстинской капеллы. 1535—1541. Рим, Ватиканский дворец — 59, 196. Гробница Юлия II. 1542—1545. Рим, Сан Пьетро ин Винколен — 8, 73—78, 128, 187, 194. Обращение Савла. Фреска в Капелле Паолина. 1542—1545. Рим, Ватикан — 197. Распятие апостола Петра. Фреска в Капелле Паолина. 1546—1550. Рим, Ватикан — 65, 197. Пьета из Палестрины. 1540-е. Флоренция, Академия — 195. Пьета. Ок. 1547—1555. Флоренция, собор Санта-мария-дель-Фьоре — 195. Пьета Ронданини. 1552—1564. Милан, Кастелло-Сфорцеско — 196

Мино да Фьезоле (1429—1484) — итальянский скульптор

Монторсоли, Джованни Анджело (1507(?)—1563) — итальянский скульптор, штукатур и архитектор
Св. Косма. Флоренция, Капелла Медичи — 284

Нани ди Банко (между 1374 и 1390 — 1421) — итальянский скульптор

Четверо святых. 1410—1414. Флоренция, церковь Орсанмикеле — 177

Пальма Старший, Якопо (Якопо Негрети) (1480—1528) — итальянский живописец

Пенни, Джованни Франческо (1488—1528) — итальянский живописец

Тайная вечеря. набросок пером. Вена, Альбертина — 34

Перуджино (Пьетро Ваннуччи) (ок. 1450—1523) — итальянский живописец

Передача ключей апостолу Петру. Фреска Сикстинской капеллы. 1480—1481. Рим, Ватиканский дворец — 83, 120. Мадонна со св. Себастьяном и Иоанном Крестителем. 1493. Флоренция, Уффици — 81. Явление мадонны св. Бернарду. Ок. 1490—1494. Мюнхен, Старая Пинакотекка — 81, 149. Портрет Франческо дель Опера. 1494. Флоренция, Уффици — 128, 274. Оплакивание Христа. 1495. Флоренция, Питти — 82, 84, 152, 267, 296. Портрет Алессандро Браччези. 1497. Флоренция, Уффици — 84. Вознесение Марии. 1500. Флоренция, Уффици — 224. Обручение Марии. 1503—1504. Канн, Художественный музей — 82. Аполлон и Марсий. Ок. 1505. Париж, Лувр — 39

Пизано, Андреа

Посещение Марии Елизаветой. Рельеф бронзовых дверей. 1330—1338. Флоренция, Баптистерий — 10

Пизано, Джованни

Благовещение. Рельеф кафедры. 1298—1301. Пистойя, церковь Сант-Андреа — 10

Поллайоло, Антонио (1433—1498) — итальянский скульптор, ювелир, живописец и график

- Осторожность. 1469—1470. Флоренция, Уффици — 272. Битва десяти обнаженных. Ок. 1471—1472. Гравюра — 57. Трое сражающихся мужчин. Рисунок. Кембридж, Fogg художественный музей, Гарвардский Университет — 57. Рисунок для конного монумента Франческо Сфорца. 1482—1483. Мюнхен, Staatliche Graphische Sammlung — 42. Гробница папы Сикста IV. 1489—1493. Рим, Гроты Ватикана — 68, 237, 259. Гробница папы Иннокентия VIII. 1492—1498. Рим, собор св. Петра — 192, 237, 259
- Понтормо, Якопо (Якопо Каруччи) (1494—1556 или 1557) —** итальянский живописец
- Посещение Марией Елизаветы. Фреска. 1514—1516. Флоренция, церковь Сантиссима Аннуциата — 166
- Пьеро дела Франческа (1410 или 1420—1492) —** итальянский живописец
- Крещение Христа. Ок. 1450. Лондон, Национальная галерея — 225. Благовещение. Фреска. 1455(?). Арещо, Капелла церкви Сан Франческо — 210
- Пьеро ди Козимо (1462—1521) —** итальянский живописец
- Женский портрет ("Симонетта Веспуччи"). Ок. 1500. Шантийи, музей Конде — 242. Венера, Марс и Амур. 1485/1500—1510. Берлин, Государственные музеи — 277. Посещение Марией Елизаветы. Нью-Йорк, Метрополитен-музей — 222
- Раймонди, Маркантонио (Марк Антонио) (ок. 1480 — между 1527 и 1534) —** итальянский гравер
- Тайная вечеря. Гравюра с Рафаэля. Ок. 1515—1516 — 34. Пьета. Гравюра с Рафаэля. Ок. 1515—1516 — 210. Пять святых. Гравюра с Рафаэля — 135, 209. Гравюры со сценами из "Энеиды" — 258
- Рафаэлло дель Гарбо (Рафаэлло Каппони) (1476(?) или 1466(?)) —** 1524) — итальянский живописец
- Мадонна с младенцем. Берлин-Далем, Картинная галерея — 236
- Рафаэль (Рафаэлло Санти) (1483—1520) —** итальянский живописец и архитектор
- Обручение Марии. 1504. Милан, Пинакотекка Брера — 82. Мадонна дель Грандука. 1505. Флоренция, Питти — 87. Мадонна в зелени. 1505. Вена, Художественно-исторический музей — 88. Автопортрет. 1506. Флоренция, Уффици — 185. Мадонна со щегленком. Ок. 1506. Флоренция, Уффици — 88. Портрет Анджеоло Дони. Ок. 1506. Флоренция, Питти — 52. Портрет Маддалены Дони. Ок. 1506. Флоренция, Питти — 128, 133. Положение во гроб. 1507. Рим, галерея Боргезе — 82—86. Прекрасная садовница. 1507. Париж, Лувр — 88. Святое семейство с ягненок. 1507. Мадрид, Прадо — 41. Леда с лебедем (рисунок с картины Леонардо "Леда"). 1507. Виндзор, Королевская библиотека —

101, 102. Мадонна Орлеанов. Ок. 1507. Шантильи, музей Конде — 87.
Мадонна Бриджутер. Ок. 1507. Эдинбург, Национальная галерея в
Шотланде — 87. Святое семейство с Иоанном Крестителем и Елизаветой
(Мадонна Какиджани). Ок. 1507. Мюнхен, Старая пинакотекa —
88. Мадонна Темпи. Ок. 1507—1508. Мюнхен, Старая Пинакотекa —
87, 211. Мадонна под балдахином. Ок. 1507—1508. Флоренция, Питти —
89, 224. Мадонна Альба. Ок. 1509. Вашингтон, Национальная
галерея — 88, 273

Фрески Станцы делла сеньтура. 1508—1511. Рим, Ватиканский дворец — 232, 264, 288

Диспута. 1509 — 93—98, 148, 163, 179, 209, 224, 291. Афинская
школа. 1509—1510 — 5, 98—103, 105, 151, 258. Парнас. 1510—1511 —
103—106, 258. Мудрость, Мера и Сила. 1511 — 107, 108

Мадонна ди Фолиньо. 1511—1512. Рим, Ватиканская Пинакотекa —
26, 136, 139, 227, 237. Триумф Галатеи. Фреска. 1512. Рим, Вилла
Фарнезина — 120, 233, 240. Портрет Юлия II. 1512. Флоренция, Уффици — 128, 129. Портрет Юлия II (копия с портрета в Уффици, приписываемая Тициану). Флоренция, Питти — 128. Портрет кардинала.
Ок. 1512. Мадрид, Прадо — 131, 271. Сикстинская мадонна. Ок. 1513—
1514. Дрезден, Картинная галерея — 29, 133, 134, 139, 150, 225, 268,
270. Мадонна с рыбой. Ок. 1513—1514. Мадрид, Прадо — 138. Портрет
Томмазо Ингирами ("Федра"). Ок. 1513—1514. Бостон, музей Гарднер —
130. Портрет Томмазо Ингирами (копия с портрета в Бостоне). 1515—
1516. Флоренция, Питти — 130

Фрески Станцы д'Элиодоро. 1512—1514. Рим, Ватиканский дворец
Изгнание Илюдора. 1511—1512 — 96, 108—112, 154, 238, 271, 272,
286, 291. Месса в Больсене. 1512 — 114—116, 268. Освобождение
апостола Петра из темницы. 1513—1514 — 112—114. Встреча Льва I
с Атилой. Ок. 1513—1514 — 116

Св. Цецилия. 1514. Болонья, Национальная Пинакотекa — 134, 135,
177, 271. "Донна Велата". Ок. 1514. Флоренция, Питти — 133, 134,
243. Пожар в Борго. Фреска Станцы дель Инчендиа. Ок. 1514. Рим,
Ватиканский дворец — 116, 230, 238. Мадонна делла Седна. 1514—
1515. Флоренция, Питти — 87, 211. Портрет Бальдассаре Кастильоне.
1515. Париж, Лувр — 130, 244, 264

Картон (1515—1516, Лондон, музей Викторин и Альберта) для десяти
ковров, вытканых в 1517—1519 гг. в Брюсселе (Рим, Ватиканская Пинакотекa)

Чудесный улов рыбы — 117, 120, 126, 226, 296, 298. "Паси овцы
моя" — 120, 126, 296, 298. Смерть Анании — 123, 126, 217, 296.
Наказание Елимы — 124, 126. Жертвоприношение в Листре — 125,
126. Проповедь Павла в Афинах — 125, 126, 217. Обращение Савла
(ковер) — 197

Портрет Андреа Навачеро и Агостино Беаццано. 1516. Рим, галерея
Дориа-Памфили — 131, 132. Несение креста. 1516—1517. Мадрид, Прадо — 144. Иоанн Креститель. 1518—1519. Флоренция, Академия — 180,

241, 268. Портрет папы Льва X с кардиналами. 1518–1519. Флоренция, Питти — 129. Преображение. 1519–1520. Рим, Ватиканская Пинакотека — 141–143, 238, 271

Рафаэль (школа его)

Мадонна с диадемой (Мадонна под покрывалом). 1510–1511. Париж, Лувр — 88. Сивиллы. Фреска. Ок. 1511. Рим, церковь Санта Мариа делла Паче — 107, 224. Мадонна с младенцем, Крестителем и Елизаветой ("Мадонна божественной любви"). 1518. Неаполь, Национальный музей и галерея Каподимонте — 88. Портрет молодой женщины ("Форнарина"). 1518–1519. Рим, Национальная галерея — 133, 243. Битва Константина и Максенция. 1520–1524. Рим, Зала Константина в Ватиканском дворце — 43

Рейсдал, Якоб Изаак ван (ок. 1628/29 — 1682) — голландский живописец и офортист

Рембрант Харменс ван Рейн (1606–1669) — голландский живописец, рисовальщик и офортист

Рени, Гвидо (1575–1642) — итальянский живописец и график

Роббиа, Лука делла (1400–1482) — итальянский скульптор

Платон и Аристотель. Рельеф кампаниллы. 1437–1439. Флоренция, собор Санта Мариа дель Фьоре — 98. Ангел со светильником. 1448–1451. Флоренция, собор Санта Мариа дель Фьоре — 17

Романо, Джулио (Джулио Пиппи) (1499–1546) — итальянский живописец и архитектор

Избиение камнями св. Стефана. 1523. Генуя, церковь Сан Стефано — 110. Избиение камнями св. Стефана. Ковер. Рим, Ватиканский дворец — 110

Романо, Парис (Парис Nogari) (ок. 1536–1601) — итальянский художник, декоратор, миниатюрист и гравер

Св. Павел. Рим, мост св. Ангела — 174

Росселли, Козимо ди Лоренцо (1439–1507) — итальянский живописец

Тайная вечеря. Фреска Сикстинской капеллы. 1481–1482. Рим, Ватиканский дворец — 215. Переход через Черное море. Фреска Сикстинской капеллы. 1481–1482. Рим, Ватиканский дворец — 217

Росселлино, Антонио (1427–1479) — итальянский скульптор

Гробница кардинала Португальского. 1461–1466. Флоренция, церковь Сан Миньято аль Монте — 18, 74, 75, 248. Мадонна, поклоняющаяся младенцу Христу. Рельеф. Ок. 1477. Флоренция, Национальный музей — 248, 262

- Рубенс, Питер Пауль (1577–1640)** — фламандский живописец
Битва при Ангиари (с Леонардо да Винчи). Париж, Лувр — 43. Охота на львов. Мюнхен, Старая Пинакотека — 43. Тайная вечеря. Милан, Пинакотека Брера — 35
- Сансовино, Андреа (ок. 1460–1529)** — итальянский скульптор и архитектор
Крещение Христа. Начато в 1502. Флоренция, Баптистерий Сан Джованни — 207, 239. Гробницы А. Сфорца и Дж. Бассо. 1506–1509. Рим, церковь Санта мария дель Пополо — 75, 76, 230, 248, 259. Св. Анна. 1512. Рим, церковь св. Августина — 286. Справедливость. Рим, церковь Санта Мария дель Пополо — 174
- Сансовино, Якопо (Якопо Татти) (1486–1570)** — итальянский скульптор и архитектор
Иоанн Креститель. 1556. Венеция, церковь Санта Мария ден Фрари — 284
- Сантакроче, Джироламо (ок. 1502–1537)** — итальянский скульптор и архитектор
Иоанн Креститель в пустыне. Берлин, Государственные музеи — 53, 283.
- Себастьяно дель Пьомбо (Себастьяно Лучини) (1485–1547)** — итальянский живописец
Алтарь церкви Сан Джованни Кризостома. 1508–1510. Венеция — 269. Портрет женщины с корзиной ("Доротея"). Ок. 1515. Берлин, Государственные музеи — 36, 133, 243. Портрет молодого человека ("Скрипач"). Ок. 1515–1516. Париж, коллекция барона Ротшильда — 132, 181. Посещение Марией Елизаветы. 1518. Париж, Лувр — 144, 210. Воскрешение Лазаря. 1519. Лондон, Национальная галерея — 144. Пьета. Ок. 1519. Витербо, музей Civico — 144. Рождение Марии. 1520-е. Рим, церковь Санта Мария дель Пополо — 165. Несение креста. 1520-е. Мадрид, Прадо — 144. Несение креста (повторение одноименной картины из Прадо). 1520-е. Дрезден, Картинная галерея — 144. Бичевание Христа. Рим, Сан Пьетро ин Монторио — 144
- Себастьяно дель Пьомбо (?)**
Портрет молодой венецианки. 1512 (?). Флоренция, Академия — 133
- Синьорелли, Лука (1441(?)–1523)** — итальянский живописец
Завещание и смерть Моисея. Фреска Сикстинской капеллы. 1481–1482. Рим, Ватиканский дворец — 70, 216. Фрески в капелле Мадонна ди Сан Брицио в Орвьето — 104, 215, 224, 300
- Содома (Джованни Антонио Бацци) (1477–1549)** — итальянский живописец

Фрески из жизни Марии в сообществе св. Бернардина. 1518–1532. Сиена — 229

Стейнла, Мориц (1791–1858) — немецкий живописец и гравер

Тибальди, Пеллегрини (1527–1596) — итальянский живописец

Тициан (Тициано Вечеллио) (ок. 1485/90–1576) — итальянский живописец

Юная женщина за туалетом ("Возлюбленная Тициана"). 1510-е. Париж, Лувр — 134. Вознесение Марии ("Ассунта"). 1516–1518. Венеция, церковь Санта Мария Глорियोза деи Фрари — 143, 154. Положение во гроб. 1525. Париж, Лувр — 86. Убиение св. Петра. 1528–1530. Не сохранилась, была в церкви Сан Джованни э Паоло — 297. Введение во храм. 1534–1538. Венеция, галерея Академии — 96, 200. Даная. 1545–1546. Неаполь, Национальный музей и галерея Каподимонте — 285. Даная. Ок. 1553–1554. Мадрид, Прадо — 285. Даная. Ок. 1554. Петербург, Эрмитаж — 285. Даная. 1550-е. Вена, Художественно-исторический музей — 285. Венера и Купидон. После 1555 (?). Флоренция, Уффици — 277. Положение во гроб. 1559. Мадрид, Прадо — 86. Положение во гроб (вариант-повторение одноименной картины из Прадо). 1566. Мадрид, Прадо — 86

Франчабиджо (Франческо ди Кристофано Биджи) (1482–1525) — итальянский живописец

Портрет молодого человека. 1508–1509. Париж, Лувр — 184. Обручение Марии. 1513. Флоренция, церковь Сантиссима Аннунциата — 84, 167. Тайная вечеря. 1514. Флоренция, Сан Джованни делла Скальцо — 184. Портрет молодого человека. 1514. Флоренция, Уффици — 184. Благословение Иоанну. 1518. Флоренция, монастырь Скальцо — 173. Клевета Аппеллеса. 1510-е. Флоренция, Питти — 295

Франчабиджо (?)

Эпизоды из жизни св. Филиппа Бенитци. Флоренция, церковь Сантиссима Аннунциата — 84. Венера и два Амура. Рим, галерея Боргезе — 241, 278, 292

Франческо дель Косса (1435(?) — 1477) — итальянский живописец

Благовещение. 1472. Дрезден, Картинная галерея — 225

Челлини, Бенвенуто

Персей. 1545–1554. Флоренция, Лоджия деи Ланчи — 241, 283

Чивитали, Маттео (1436–1501) — скульптор и архитектор

Эделинг, Герерд (1640–1707) — фламандский гравер

Якоби (Якобий), Валерий Иванович (1836–1902) — русский живописец и гравер

Директор издательства:

О. Л. Абышко

Главный редактор:

И. А. Савкин

Научный редактор:

Ю. Ю. Гудыменко

Указатель подготовлен

Ю. Ю. Гудыменко и Э. Н. Коровинской

Редактор:

И. Ю. Славина

Художественный редактор:

А. Г. Наследников

Вёльфлин Генрих

**«Классическое искусство. Введение
в изучение итальянского Возрождения»**

ИЛ № 064366 от 26. 12. 1995 г.

Издательство «Алетейя»:

193019, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 13

Телефон издательства: (812) 567-2239

Факс: (812) 567-2253

**Сдано в набор 20. 10. 1995. Подписано в печать 12. 09. 96. Бумага офсетная.
Формат 84×108¹/₂. Печать офсетная. Объем 21 п. л. Тираж 1300 экз. Заказ № 3086**

**Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12**

Printed in Russia

**Издательство «Алетейя»
(Санкт-Петербург)**

**в серии «АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА»
выпустило в свет**

В разделе «Литература»:

- Марк Валерий Марциал «Эпиграммы» (1994 г.)
- Ювенал «Сатиры» (1994 г.)
- «Античные поэты об искусстве» (1996 г.)
- Гигин «Поэтическая астрономия» (1997 г.)
- Катулл «Избранная лирика» (в новых переводах с параллельными текстами) (1997 г.)

В разделе «История»:

- Ксенофонт «Греческая история» (1993 г.) (2-е изд. — 1996 г.)
- Арриан Флавий «Поход Александра» (1993 г.)
- Геродиан «История императорской власти» (1995 г.)
- Аммиан Марцеллин «Римская история» (1994 г.) (2-е изд. — 1996 г.)
- Аппиан «Римские войны» (1995 г.)
- Секст Юлий Фронтин «Военные хитрости» (1996 г.)
- «Греческие полиоркетики. Вегеций: Краткое изложение военного дела» (1996 г.)
- Павсаний «Описание Эллады» в 2-х томах (1996 г.)
- Гигин «Мифы» (1997 г.)
- «Суд над Сократом» (сборник исторических свидетельств) (1997 г.)
- Нони Панополитанский «Деяния Диониса» (1997 г.)
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои» (с параллельными текстами) (1998 г.)
- Гай Светоний Транквилл «О жизни цезарей. О блистательных мужах» (1998 г.)

В разделе «Философия»:

- Ксенофонт «Сократические сочинения» (1993 г.)
- Плотин «Сочинения» (1995 г.)

В разделе «Исследования»:

- Вяч. Иванов «Дионис и прадионисийство» (1994 г.)
- В. С. Дуров «Нерон, или Актер на троне» (1994 г.)
- Е. В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима» (1995 г.)
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь греков» (1995 г.)
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь римлян» (1995 г.)
- А. С. Степанова «Философия древней Стои» (1995 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Из жизни идей» (1995 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Соперники христианства» (1995 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Возрожденцы» (1997 г.)
- Ф. Ф. Зелинский «Древний мир и мы» (1997 г.)
- В. В. Латышев «Греческие древности». Часть 1 — «Государственные и военные древности», часть 2 — «Богослужебные и сценические древности» (1997 г.).

М. Нильссон «Народная греческая религия»;

- М. В. Скржинская «Скифия глазами эллинов».

В серии «Античная библиотека» готовятся к изданию многие новые книги, среди которых:

- Т. Гомперц «Греческие мыслители» (в 2-х томах);
- А. О. Маковельский «Софисты»;
- Р. Пёльман «Очерк греческой истории и историографии»;
- «Античные мифографы» (полный корпус сочинений греческих и латинских авторов, под ред. М. Л. Гаспарова);
- Аппиан «Римская история» (новый перевод с обширными комментариями);
- А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев «Греческая культура в мифах и символах»;
- «Древнегреческая лирика»;
- Фюстель де Куланж «Афинская община»;
- А. Ф. Лосев «Античная философия истории»;
- «Эллинская культура».

Эти и некоторые другие книги выйдут уже в этом году.

**В серии «ВИЗАНТИЙСКАЯ БИБЛИОТЕКА»
вышли следующие книги:**

В разделе «Источники»:

- Анна Комнина «Алексиада» (1996 г.);
- Иордан «О происхождении и деяниях гетов (Гетика)» (1997 г.);
- Иоанн Кантакузин «Диалог с иудеем» (перевод с греческого);

