



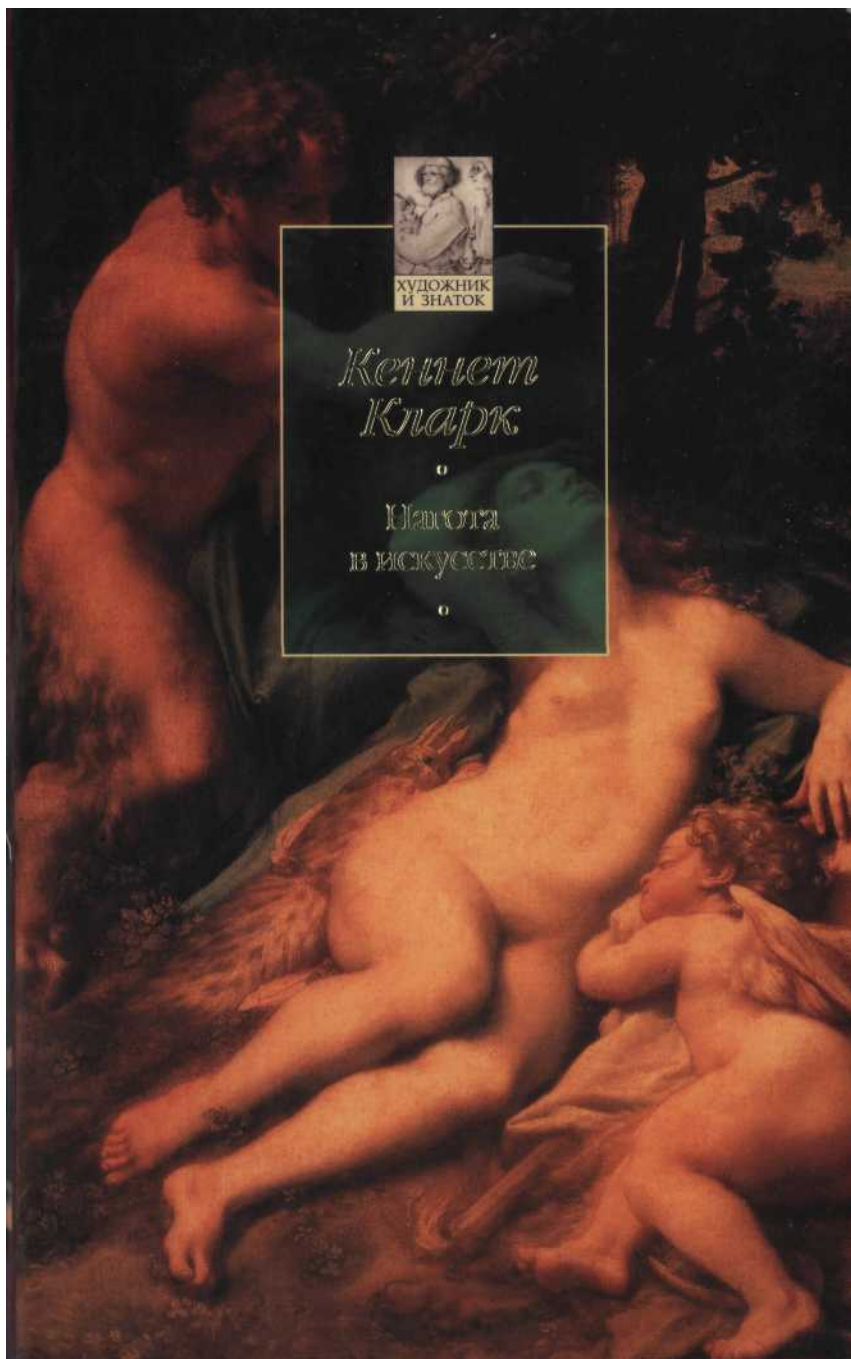
ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Кеннет
Кларк

о

Насла
в искусстве

о





Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Генрих Вёльфлин
Ренессанс и барокко

Кеннет Кларк
Нагота в искусстве

Кеннет Кларк
Пейзаж в искусстве

Эрвин Панофский
Перспектива как
«символическая форма»
Готическая архитектура
и схоластика

Николай Певзнер
Английское в
английском искусстве

Умберто Эко
Эволюция
средневековой эстетики

Кеннет Кларк

Нагота в искусстве

Исследование идеальной формы

Перевод

*М. В. Куренной,
И. В. Кытмановой,
А. Т. Толстовой*



Санкт-Петербург
«Азбука-классика»
2004

УДК 7.0 ББК
85.103(3) К 47

Перевод сделан по изданию:
Clark K. The Nude: A Study in Ideal Form.
New York, 1956.

Серия «Художник и знаток»

Автор проекта
И.А.ДОРОНЧЕНКОВ

Перевод с английского
М. В. КУРЕННОЙ, И. В.
КЫТМАНОВОЙ, А. Т.
ТОЛСТОВОЙ

Перевод цитат с латинского
Д. И. ЗАХАРОВОЙ

Перевод цитат с итальянского
Н.Ю.ЛУКИНОЙ

Перевод цитат с французского Г.
А. СОЛОВЬЕВОЙ

Оформление серии и макет
А. В. ДЗЯКА

Подготовка иллюстраций
В. А. МАКАРОВА

В марке серии использован рисунок
Питера Брейгеля «Художник и знаток»

© А Толстова (гл. 1-3, 8-9), перевод, 2004
© М. Куренная (гл. 4-5, Примечания), перевод, 2004
© И. Кытманова (гл. 6-7), перевод, 2004
© В. Мещей, перевод стихов, 2004
© Д. Захарова, перевод цитат, 2004
© Н.Лукина, перевод цитат, 2004
© Г. Соловьева, перевод цитат, 2004
© А.Дзяк, оформление серии, 2004
© «Азбука-классика», 2004

ISBN 5-352-00580-1

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие •	8
I. Голый и нагой •	10
II. Аполлон •	40
III. Венера I •	88
IV. Венера II •	142
V. Энергия •	200
VI. Пафос •	260
VII. Экстаз •	316
VIII. Альтернативная традиция •	356
IX. Нагота как самоцель •	394
Примечания •	420
Список иллюстраций •	462
Указатель имен •	472

Бернарду Беренсону

Прекрасные девицы, которых Вы увидите в Ниме, не усладят Вас, я уверен, больше, нежели вид прекрасных колонн Maison Carree, ибо последние есть не что иное, как древние копии первых.

Никола Пуссен — Шантелу, 20 марта 1642 года

Вчера я провел добрый час, наблюдая за купающимися дамами. Какая картина! Какая омерзительная картина!

Флобер — Луизе Коле, 14 августа 1853 года

Ибо душа есть форма и создает тело.

Э. Спенсер. Гимн красоте. 1596 год

Предисловие

Весной 1953 года я прочитал шесть лекций о наготе в искусстве, это были лекции на ежегодных Чтениях по изящным искусствам памяти Э. У. Меллона в вашингтонской Национальной галерее. Я никогда в жизни не выступал перед более отзывчивой и интеллигентной аудиторией и хотел бы сразу по окончании курса подарить каждому из присутствовавших экземпляр этой книги в знак признательности. Но лекции следовало значительно удлинить, написать три новые главы, а в последний момент издатели убедили меня добавить еще раздел примечаний. Это означало почти трехлетнюю отсрочку, и я благодарен фонду Чтений памяти Меллона и фонду Боллингена за терпение, которое они проявили, ожидая завершения работы над книгой.

Учитывая, что обнаженная натура преобладала в скульптуре и живописи двух важнейших эпох в их истории, можно предположить, что существует небольшая библиотека по этому предмету. Но в действительности имеется лишь два более или менее ценных общих исследования: «Die Menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst»* (1903) Юлиуса Ланге и «Der nackte Mensch»** (1913) Вильгельма Гаузенштейна, где весьма полезный материал приготовлен по рецепту марксистской кухни. Причина в том, как я вскоре понял, что тема чрезвычайно сложна. С одной стороны, возникает проблема формы: хронологический обзор был бы длинен и перегружен повторами, а любая другая модель здесь неприменима. С другой стороны, имеется проблема компетенции. Со времен Якоба Буркхардта ни один разумный искусствовед не пытался писать и об античном, и о постсредневековом искусстве. Я признаю, что написать так много страниц о классической скульптуре было опрометчивым шагом для исследователя

* «Образ человека в истории искусства» (нем.).

** «Обнаженный человек» (нем.).

ренессансной живописи, но не раскаиваюсь: действительно, я полагаю, что они составляют наиболее полезную часть книги. Спад восхищения античным искусством в последние пятьдесят лет крайне обеднил наше понимание искусства в целом, а специалисты в области классической археологии, заново разглядывая под микроскопом свои убогие вещественные доказательства, не помогли нам постичь, почему четыре столетия кряду художники и любители проливали слезы восторга перед произведениями, которые не вызывают у нас никаких чувств.

И хотя я верю, что попытку вновь дать оценку некогда всем известным памятникам античности стоило предпринять, я не смею утверждать, что сделал это вполне компетентно. Но надо предупредить читателя: нижеследующие страницы о классическом искусстве сдобрены изрядной порцией ересей, отчасти сознательно, отчасти, несомненно, по невежеству. Начиная с эпохи Ренессанса я более ортодоксален, но и здесь мне иногда приходилось проникать в области знания — Микеланджело, к примеру, или Рубенс, — которые помечены знаком «Нарушение границы преследуется законом».

Пытаясь найти дорогу среди этих дремучих и запутанных предметов, я пользовался щедрой помощью знаменитых ученых и желал бы выразить им свою благодарность. Профессор Эшмол и господин Жан Шарбонно отвечали на мои вопросы об античном искусстве; профессор Иоганнес Вильде поделился со мной своими несравненными познаниями в творчестве Микеланджело; по всем проблемам, связанным с наследием античной образной системы, я получил огромную помощь от доктора Л. Д. Эттлингера из Института Варбурга. В последнем вопросе я многим обязан недавно выпшедшей книге А. фон Салиса «Antike und Renaissance»*, попавшей в поле моего зрения, когда я уже работал над «Наготой», и расширившей многие из моих собственных умозаключений. В тяжком деле собирания фотографий, из которых лишь четверть поместилась в книге, мне многим помогла госпожа Энтони П. Миллмен. Наконец, я должен отметить мою особую признательность мисс Кэрил Уинерей — без нее примечания никогда не были бы закончены.

К. К.

* «Античность и Ренессанс» (нем.).

I. ГОЛЫЙ И НАГОЙ

13 английском языке с его обилием нюансов существует различие между понятиями «голый» и «нагой». Быть голым — значит быть лишенным одежды, и это слово предполагает известную неловкость, которую большинство из нас испытывает в таком состоянии. Напротив, слово «нагой» в употреблении образованных людей не содержит никаких обертонов неудобства. Смутный образ, который оно вызывает в уме, — это не образ съжившегося и беззащитного тела, но образ тела уравновешенного, цветущего и уверенного, тела преобразованного. В сущности, слово это было навязано нашему словарю критиками начала XVIII века, чтобы убедить неискушенных островитян в том, что в странах, где скульптура и живопись практикуются и ценятся должным образом, нагое человеческое тело является главным предметом искусства.

Этому мнению находится множество подтверждений. В величайшую эпоху живописи нагота вдохновляла великие произведения, и, даже когда она перестала быть обязательным предметом, она сохранила свое значение как академическое упражнение и демонстрация мастерства. Веласкес, живший при ханжеском, затянутом в корсеты дворе Филиппа IV, художник, на удивление не способный к идеализации, все же решился написать «Венеру с зеркалом» (ил. 1). Сэр Джошуа Рейнолдс, совсем лишенный дара рисовать формы, придавал большое значение своим «Кимону и Ифигении». А в нашем столетии, когда мы шаг за шагом избавились от наследия Греции, ожившего в эпоху Ренессанса, отбросили античные доспехи, забыли мифологические сюжеты, усомнились в доктрине подражания, одна лишь нагота уцелела. Она, быть может, и пережила некоторые странные превращения, но остается нашим главным связующим звеном с классической школой. Когда мы желаем доказать обывателю, что наши великие рево-



1. *Диего Веласкес* Венера с зеркалом. Ок. 1657

люционеры в действительности достойно продолжают традиции европейской живописи, мы указываем на их рисунки обнаженного тела. Такие рисунки Пикассо зачастую были свободны от безумных метаморфоз, причинивших ущерб видимому миру, он создал серию обнаженных (ил. 2), которые могли бы без всяких изменений прогуливаться по оборотной стороне древнегреческого зеркала (ил. 3). А Генри Мур, искавший в камне древние законы этого материала и словно бы нашедший в нем те простейшие существа, из чьих окаменелых костей он состоит, все же придает своим конструкциям монументальный характер, который впервые был понят скульпторами Парфенона в V веке до нашей эры.

Такие сопоставления подсказывают краткий ответ на вопрос, что есть нагота в искусстве. Это художественная форма, изобретенная греками в V веке до нашей эры, точно так же как опера — форма искусства, изобретенная в Италии в XVII веке. Данное заключение, конечно, слишком грубо, но оно полезно тем, что подчеркивает: нагота — не предмет искусства, но его форма.



2. Пабло Пикассо Купальщицы. Рисунок

Считается, что нагое человеческое тело само по себе — объект, на котором глаз останавливается с удовольствием и изображение которого мы рады видеть. Но тот, кто посещал художественные школы и видел, как усердно студенты рисуют бесформенных и жалких натурщиков, знает, что это — иллюзия. Тело не относится к предметам искусства, которые могут быть просто «скопированы», как тигр или заснеженный пейзаж, и благодаря этому становятся искусством. Очень часто, глядя на растительный или животный мир, мы с радостью отождествляем себя с тем, что видим, и из этого счастливого единения создается художественное произведение. Такой процесс ученые-эстетики называют эмпатией, и этот полюс творческой деятельности противоположен состоянию духа, породившему обнаженную натуру. Множество обнаженных фигур не погружают нас в состояние эмпатии, а, напротив, ведут к печали и утрате иллюзий. Мы не желаем подражать, мы хотим усовершенствовать. Мы уподобляемся Диогену с лампой, ищущему честного человека, но Диогену в сфере телесного, и, как и его, нас, возможно, не ждет возна-

граждение. Фотографы обнаженной натуры, занятые этим поиском, по-видимому, имеют преимущества: найдя модель, удовлетворяющую их, они вольны поставить и осветить ее в соответствии со своими представлениями о красоте, наконец, они властны смягчить и подчеркнуть изображение ретушью. Но, несмотря на весь их вкус и мастерство, результат едва ли удовлетворит тех, чьи глаза привыкли к гармоническому упрощению античности. Нас немедленно начинают тревожить морщинки, складки и другие мелкие недостатки, исключенные из классической схемы. Благодаря давней привычке мы судим о наготы не как о живом организме, но как о художественной композиции и обнаруживаем, что переходы неубедительны, а очертания колеблются. Мы обеспокоены тем, что различные части тела не могут восприниматься как цельности и не связаны друг с другом ясными взаимоотношениями. Почти в каждой своей детали реальное тело — не та форма, в существовании которой нас убеждало искусство. Тем не менее мы с удовольствием рассматриваем фотографии деревьев и животных, где канон совершенства менее суров. Сознательно или неосознанно, фотографы обычно

3. Древнегреческое
зеркало.
II в. до н. э.





4. Гюстав Курбе Источник. 1856

чувствуют, что в фотографии обнаженной натуры их истинная цель состоит не в воспроизведении нагого тела, а в подражании взгляду художника на то, чем должно быть обнаженное тело. Рейландер был самым мещанским из первых фотографов, но, возможно, и не зная того, он был современником Курбе (ил. 4), и благодаря этому превосходному прообразу где-то в подсознании он создал одну

из самых изящных (как и одну из первых) фотографий (ил. 5). Он преуспел отчасти потому, что его подсознанием завладел реалист. Чем идеальнее образец, тем неудачнее фотографии, пытающиеся ему подражать, вроде тех, что сделаны в стиле Энгра или Уистлера.

Итак, хотя нагое тело — не более чем отправная точка для произведения искусства, оно повод огромной важности. В истории искусства предметы, которые человек избирал в качестве, так сказать, ядра своего чувства порядка, очень часто были сами по себе незначительны. В течение столетий на территории протяженностью от Ирландии до Китая наиболее ярким выразителем идеи порядка было фантастическое животное, кусающее свой хвост. В Средние века драпировка зажила своей собственной жизнью, сродни той, что ранее наполняла извивающееся животное, и стала важнейшим узором романского искусства. Тем не менее никогда эти предметы не существовали независимо. Но человеческое тело, как ядро замысла, богато ассоциациями, и, когда оно становится искусством, эти ассоциации полностью не исчезают. Поэтому оно редко вызывает

5. Оскар Рейландер
Обнаженная.
Фотография



у нас то ощущение эстетического шока, которое может вызвать животный орнамент, но ему можно придать выразительность гораздо более широкого и более цивилизованного переживания. Оно — это и есть мы, оно заставляет нас вспомнить обо всем, что мы хотели бы с собой сделать, а мы прежде всего хотим быть увековеченными.

Данный аспект проблемы столь очевиден, что мне вряд ли стоило бы на нем задерживаться, однако некоторые мудрецы пытаются закрыть на это глаза. «Если нагота, — говорит профессор Эликзандер, — трактована так, что возбуждает в зрителе мысли или желания, возникающие по отношению к материальному объекту, то это — ложное искусство и дурные нравы». Эта заумная теория противоречит жизненному опыту. Среди воспоминаний и ощущений, возбуждаемых «Андромедой» Рубенса (ил. 107) или «Купальщицей» Ренуара (ил. 121), много таких, что «возникают по отношению к материальному объекту». И поскольку слова известного философа часто цитируются, необходимо разобрать очевидное и показать, что ни одно изображение обнаженной натуры, даже самое абстрактное, не может не вызвать у зрителя отголосок эротического чувства, пусть это будет его легчайшая тень, а если оно не вызывает этого чувства — тогда это ложное искусство и дурные нравы. Желание овладеть и слиться с другим человеческим телом настолько присуще нашей натуре, что наше суждение о том, что называют чистой формой, неизбежно подчиняется ему. И одна из сложностей, связанных с наготой как предметом искусства, заключается в том, что эти инстинкты не могут оставаться сокрытыми и сублимированными, как, например, если бы мы наслаждались керамическим изделием, они бросаются в глаза и тем самым рискуют разрушить единство восприятия, на котором и основывается независимое существование произведения искусства. Даже если и так, значимость эротического содержания художественного произведения в конечном итоге очень высока. Скульптура индийских храмов X века полна неприкрытого восторга плотского желания, и в то же время она — великое произведение искусства, поскольку эротизм является составной частью его философии.

Помимо биологических потребностей, существуют другие сферы человеческого опыта, о которых живо напоминает нагое тело, — гармония, энергия, экстаз, смирение,



6. *Тори Киёнага* Цветная гравюра на дереве

пафос; и, когда мы видим прекрасные образцы подобных воплощений, нам кажется, что обнаженная натура — универсальное и вечное средство выражения. Но с исторической точки зрения это неверно. Язык наготы имеет ограничения во времени и пространстве. В живописи Дальнего Востока можно встретить нагие фигуры, но их можно назвать обнаженной натурой, только если сильно раздвинуть границы термина. В японских гравюрах они — часть укиё-э, изображений повседневной жизни, включающих, без какой-либо критики, определенные интимные сцены, как правило не фиксирующиеся (ил. 6). Идея предложить вниманию зрителя тело как таковое в качестве важного предмета созерцания попросту не приходит в голову китайцу или японцу и по сей день воздвигает между ими и нами тонкий барьер непонимания. Готический Север имел на это аналогичную точку зрения. Правда, немецкие художники эпохи Возрождения, обнаружив, что нагое тело весьма почитаемо в Италии, приспособили его для своих нужд и выработали для него собственный язык условно-



7. Il obeso. Этрусская надгробная статуя. Тарквинии

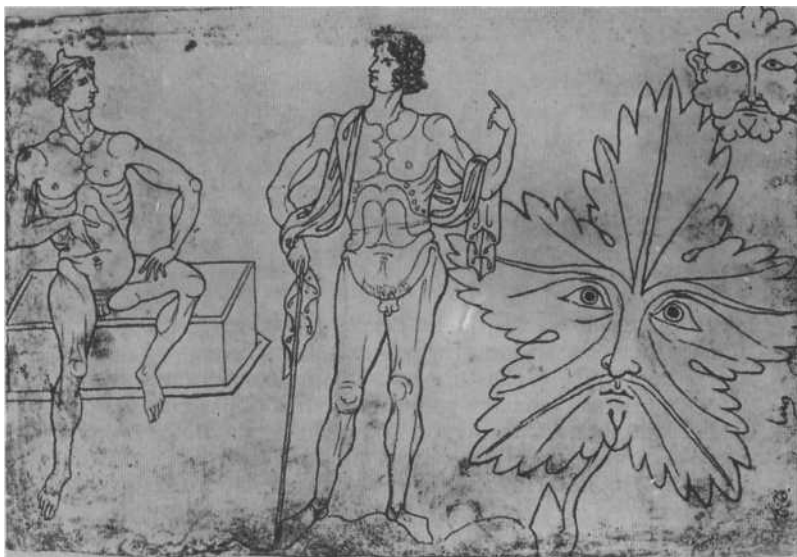
стей. Но напряженные усилия Дюрера показывают, насколько искусственным было это создание. Его инстинктивной реакцией были любопытство и ужас, и ему пришлось нарисовать множество кругов и прочих диаграмм, прежде чем он смог заставить себя обратить злополучное тело в обнаженную натуру.

Только в странах близких к Средиземноморью нагота чувствовала себя как дома, но даже здесь ее смысл часто забывали. Этруски, на три четверти обязанные своим искусством Греции, никогда не отказывались от типа надгробной статуи, где умерший выставляет напоказ свой живот с самодовольством, которое совершенно шокировало бы грека (ил. 7). Эллинистическое и римское искусство породило статуи и мозаики с изображениями профессиональных атлетов, кажущихся вполне удовлетворенными своими чудовищными пропорциями. Разумеется, еще более примечательно, что существование обнаженной натуры, даже в Италии и Греции, ограничено во времени. Модно говорить, будто бы византийское искусство было продолжением греческого, но нагота напоминает нам, что оно — лишь крайне изысканная адаптация. В период между нереидами с позднеримских изделий из серебра и золотыми дверями Гиберти примеров изображения наготы в средиземноморском искусстве немного и они незначительны: образчик скромного ремесла вроде равеннских «Аполлона и Дафны» из слоновой кости, несколько *objet de luxe**, таких как ларец Вероли с его карикатурно обна-

* Предметов роскоши (*фр.*).

женным Олимпом, и некоторое количество «Адамов и Ев», чья нагота едва ли напоминает античные формы. И все же на протяжении большей части нашего тысячелетия шедевры древнегреческого искусства еще не были уничтожены и людей окружали изображения наготы более многочисленные и, увы, гораздо более великолепные, нежели любые из тех, что дошли до нашего времени. В конце X века (!) «Афродиту Книдскую» Праксителя, которая была перенесена в Константинополь, превозносил, по свидетельству Феодосия, император Константин Багрянородный, а знаменитую бронзовую копию с нее упоминает Робер де Клари в своем перечислении награбленного крестоносцами в Константинополе. Более того, тело как таковое не переставало интересовать Византию — мы можем судить об этом по продолжающимся состязаниям в беге. Атлеты выступали в цирке, рабочие, обнаженные по пояс, трудились в Софийском соборе. У художников было предостаточно возможностей изобразить наготу. Тому, что покровители искусства не заказывали ее изображений в течение этого периода, можно найти несколько на первый взгляд убедительных причин: страх идолопоклонства, мода на аскетизм или влияние восточного искусства. Но на самом деле приведенные объяснения неполны. Обнаженная натура перестала быть предметом искусства почти за столетие до официального принятия христианства. И в эпоху Средневековья было множество шансов ввести ее и в светское убранство, и в такие священные сюжеты, как показ начала и окончания нашего бытия.

Почему же тогда нагота не появляется? Объяснение можно найти в записках архитектора XIII века Виллара де Оннекура. В них содержатся прекрасные рисунки задрапированных фигур, многие из которых свидетельствуют о высокой степени мастерства. Но когда Виллар рисует две обнаженные фигуры (ил. 8) в античном, как он полагает, стиле, они выходят угнетающе уродливыми. Для него оказалось невозможным приспособить стилистические условности готического искусства к предмету, основанному на совершенно другой формальной системе. В искусстве можно найти немного примеров еще более безнадежного непонимания, чем его попытка передать ту изысканную абстракцию, какой был античный торс, готическими петлями и штрихами. Более того, Виллар строил свои фигуры, основываясь на стрельчатой геометрической схеме, раз-



8. Виллар де Оннекур Античные фигуры

гадку которой он сам дает нам на другой странице. Он, очевидно, чувствовал, что божественный элемент в человеческом теле должен быть выражен через геометрию. Ченнино Ченнини, последний летописец средневековой художественной практики, говорит: «Я не скажу тебе о неразумных зверях, потому что я ничего не знаю об их пропорциях. Рисуй их с натуры, и тогда ты добьешься хорошего стиля». Готические художники могли рисовать животных, поскольку при этом им не нужна была никакая вспомогательная абстрактная система. Но они не могли рисовать обнаженную натуру, потому что она была идея — идея, которую их философия формы оказалась не способна усвоить.

Как я уже сказал, в нашем диогеновском поиске физической красоты мы инстинктивно желаем не подражать, а совершенствовать. Это было сформулировано Аристотелем с его обычной обманчивой простотой и является частью древнегреческого наследия. «Искусство, — говорит Аристотель, — завершает то, что не в состоянии завершить природа. Художник дает нам возможность познать

неосуществленные цели природы». Существует великое множество подтверждений этого положения, и главное из них то, что все имеет идеальную форму, а явления земной реальности суть лишь ее более или менее испорченные копии. Эта прекрасная фантазия будоражила умы философов и эстетиков в течение двух тысячелетий, и, хотя нам нет нужды погружаться в море абстрактных рассуждений, мы не можем говорить о наготы без учета практического применения данной теории, ибо всякий раз, когда мы критикуем фигуру, говоря, что шея слишком длинна, бедра слишком широки, а грудь слишком мала, мы подразумеваем, во вполне точном смысле, существование идеальной красоты. Критические суждения разделились между двумя истолкованиями идеала: одно неудовлетворительно, поскольку слишком прозаично, другое — поскольку слишком мистично. Первое исходит из того, что, хотя ни одно человеческое тело в целом не совершенно, художник может отобрать совершенные части нескольких фигур и составить из них совершенное целое. Так, рассказывает Плиний, поступал Зевксис, когда «конструировал» свою Афродиту из пяти прекрасных девушек Кротоны; этот рецепт появляется вновь в самом раннем трактате о живописи христианского мира — в «*De la Pittura*» Альберти. Дюрер же пошел еще дальше: он говорил, что «искал среди двух-трех сотен». Этот довод повторяется снова и снова в течение четырех столетий, но нигде он не высказан в такой очаровательной манере, как у французского теоретика XVII века Дюфренау:

Порою дивные нам око Являет
виды. Но, к обиде, Чуть
приглядевшись, и намека На
Совершенство в них не видим. И
наблюденья подытожив, Природу
выругаем «дурой»...

Не так обходится художник С
несовершенною натурой: Он не
хулит ее манеры, Но на холсте
преображает. И с каждой уличной
Венеры Дань Совершенству
собирает*.

* Перевод В. Мещей.

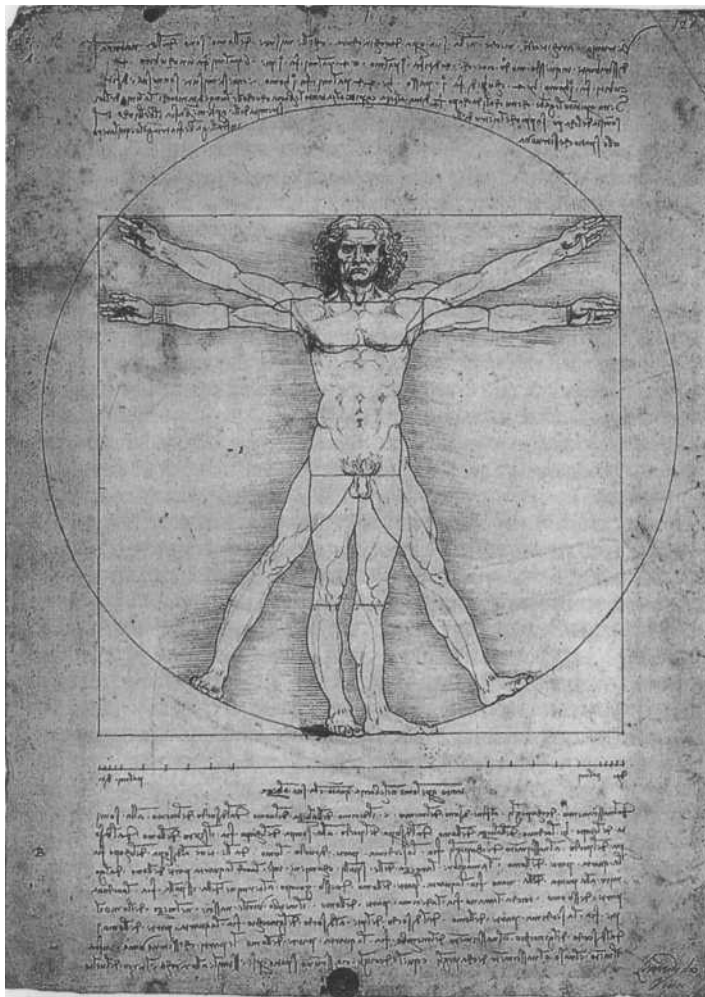
Естественно, эта теория была популярна среди художников, но она противоречит как логике, так и опыту. С точки зрения логики она переносит проблему с целого на части: нам остается лишь гадать, согласно какому идеальному образцу Зевксис выбирал или отвергал руки, шеи, груди и так далее своих пяти девушек. И даже если допустить, что мы обнаруживаем некоторые отдельные члены или черты, по каким-то мистическим причинам кажущиеся нам совершенно прекрасными, опыт показывает, что часто невозможно соединить их в одно целое. Они хороши на своем месте, органичны, и рассматривать их отвлеченно — значит лишить их той ритмической жизненности, от которой зависит вся их красота.

Чтобы справиться с этой трудностью, теоретики классического искусства изобрели то, что они называли «средней формой». Это понятие обосновывали исходя из аристотелевского определения природы, и, разъясненное величавым языком «Речей» сэра Джошуа Рейнолдса, оно выглядит довольно убедительно. Но что же оно означает в переводе на обычный язык? Просто то, что идеал составлен из среднего и обыкновенного. Данная теорема не вызывает вдохновения, и мы не удивляемся, что Блейка спровоцировали ответить: «Все формы совершенны в мыслях Поэта, но они не абстрактны и не составлены из Природы, они — из Воображения». Конечно, он прав. Красота драгоценна и редка, и, если бы она, подобно механической игрушке, была скомпонована из частей среднего размера, которые можно было бы соединять как угодно, мы бы ее так не ценили. Но нам следует признать, что восклицание Блейка — это скорее крик ликования верующего, нежели аргумент, и мы должны задаться вопросом, какой смысл в него вложить. Вероятно, лучше всего ответить на вопрос с позиции Кроче. Идеал похож на миф, где законченная форма может быть понята лишь как завершение длительного процесса разрастания. Вначале, несомненно, имеет место совпадение весьма расплывчатых желаний и личных вкусов нескольких индивидуумов, наделенных даром упрощения своих визуальных впечатлений до легко постижимых форм. Как только произошло это слияние, получившийся образ, пока он все еще остается пластичным, может быть обогащен или облагорожен последующими поколениями. Или другая метафора: это как сосуд, способный вмещать все больше и больше опыта. Наконец в оп-

ределенный момент сосуд наполнен. Он стал. И, частично потому, что он выглядит вполне удовлетворительно, частично потому, что мифопоэтическая способность истощилась, он принимается как истина. То, что и Рейнолдс, и Блейк подразумевали под идеальной красотой, было в действительности расплывчатым воспоминанием об особенном телесном типе, созданном в Греции между 480 и 440 годами до нашей эры и с разной степенью интенсивности и понимания доводившим образец совершенства до сознания западного человека от Ренессанса до наших дней.

Еще раз мы возвратились в Грецию, и теперь настало время рассмотреть характерные черты греческого мышления, которые могли послужить формированию этого несокрушимого образа.

Наиболее характерная черта — греческая страсть к математике. В каждой отрасли эллинской мысли мы сталкиваемся с верой в измеримую пропорцию, восходящую, согласно последним исследованиям, к мистической религии, и уже во времена Пифагора ей была придана видимая форма геометрии. Любое искусство основывается на вере, и вера греков в гармонические числа неизбежно находила выражение в их живописи и скульптуре, но каким образом, мы точно не знаем. Так называемый канон Поликлета не записан, а правила пропорции, дошедшие до нашего времени через Плиния и других античных авторов, очень элементарны. Возможно, греческие скульпторы, как и архитекторы, знали столь же утонченную и сложно разработанную систему, но у нас нет почти никаких сведений о том, какой она была. Есть, правда, одно короткое и непонятное высказывание у Витрувия, оказавшее, что бы оно ни значило в античности, решающее влияние на Ренессанс. В начале третьей книги, где дается свод правил строительства культовых зданий, он внезапно заявляет, что эти здания должны иметь пропорции человека. Он определяет критерий правильности человеческих пропорций, а затем добавляет, что человеческое тело есть модель пропорции, ибо с вытянутыми руками и ногами оно вписывается в совершенные геометрические фигуры: квадрат и круг. Невозможно преувеличить значение этого простого на первый взгляд утверждения для людей Ренессанса. Для них оно было больше чем удобное правило — на нем основывалась целая философия. Вместе с музыкальной гаммой Пифагора оно будто бы предлагало именно ту связь между



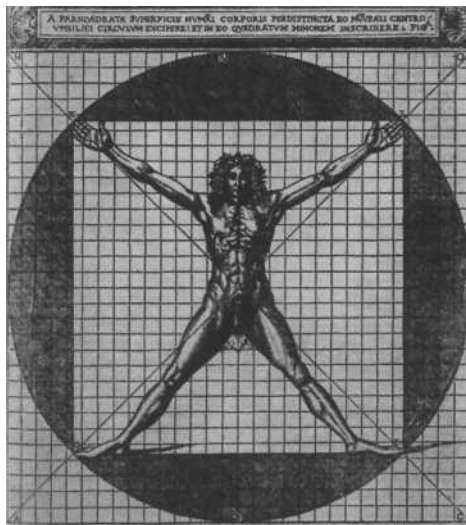
9. Леонардо да Винчи Человек Витрувия. Ок. 1490

чувством и порядком, между органическими и геометрическими основами красоты, которая была (и, возможно, остается) для философа краеугольным камнем эстетики.

Отсюда множество диаграмм со стоящими в кругах или квадратах фигурами, иллюстрирующих трактаты по архитектуре и эстетике XV-XVII веков.

«Человек Витрувия», как стали называть эту фигуру, появляется еще до Леонардо да Винчи, но именно в знаменитом рисунке из Венеции (ил. 9) он получил самое мастерское, а также и самое точное изображение, поскольку Леонардо допускает только два незначительных отклонения от Витрувия, тогда как большинство других иллюстраторов следуют ему лишь в общих чертах. Это не самый привлекательный из рисунков Леонардо, формула Витрувия, надо заметить, не гарантирует, что тело окажется приятным на вид. Самая точная иллюстрация из «Сото Vitruvius» 1521 года представляет неграциозную фигуру со слишком маленькой головой и чрезмерно большими ногами (ил. 10). Особенно трудным был вопрос, как следует сочетать друг с другом квадрат и круг, чтобы создать идеальную форму. Леонардо совершенно самостоятельно, насколько мне удалось это установить, пришел к выводу, что человеческой фигуре, дабы поместиться в круге, следует расставить ноги так, чтобы сделаться на одну четырнадцатую часть короче, чем если бы ноги были

10. Чезаре
Чезариано
Человек
Витрувия.
Иллюстрация
из книги
«Сото
Vitruvius». 1521



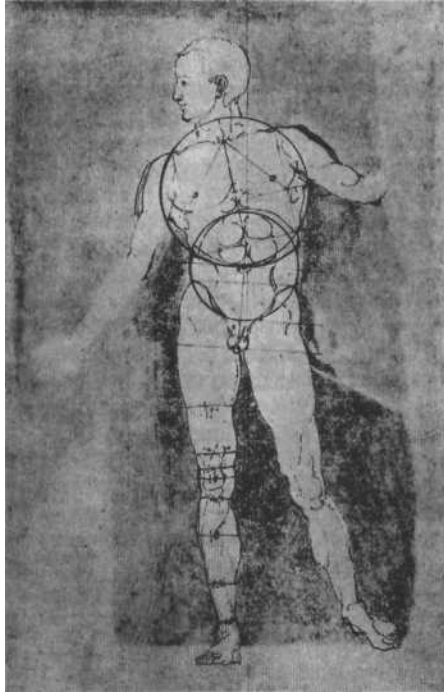


составлены вместе. Это произвольное решение не понравилось Чезариано, издателю «Como Vitruvius», и он вписал квадрат в круг, но сделал это неудачно. Мы видим, что с точки зрения строгой геометрии горилла впишется сюда лучше, чем человек.

Насколько мало телесная красота зависит от систематического учения о пропорциях, демонстрирует гравюра Дюрера «Немезида, или Большая Фортуна» (ил. 11). Она была сделана в 1501 году, и мы знаем, что за год до ее создания Дюрер читал Витрувия. В этой фигуре он применил принципы измерений Витрувия до мельчайших деталей: согласно профессору Панофскому, даже размеры большого пальца ноги соотносятся с ними. Он также заимствовал свой сюжет из сочинения Полициано — поэта-гуманиста, вдохновившего «Рождение Венеры» Боттичелли и «Галатею» Рафаэля. Но, несмотря на такую предусмотрительность, он не достиг классического идеала. Это произошло позднее, и он обязан этим соотносению своей системы с античными произведениями. Не квадраты и круги позволили ему постигнуть классические пропорции, а то, что он пользовался ими, воспроизводя в памяти «Аполлона

< 11. Альбрехт Дюрер
Немезида.
Гравюра. Ок.
1501

12. Альбрехт Дюрер
Человек в
измерениях



Бельведерского» и «Венеру Медичи» — формы «совершенные в мыслях Поэта» (ил. 12). Именно эти воспоминания в конечном итоге позволили ему создать прекрасную обнаженную фигуру Адама со знаменитой гравюры «Грехопадение».

Фрэнсис Бэкон, как мы хорошо знаем, говорил: «Не бывает красоты, которая бы не имела странности в пропорциях. Трудно сказать, кто занимался большей ерундой, Аппеллес или Дюрер: один хотел изобразить человека по правилам геометрических пропорций, а другой выбирал лучшие черты разных лиц, чтобы получить одно прекрасное». Это очень разумное суждение несправедливо в отношении Дюрера и свидетельствует о том, что Бэкон, как и все мы, не читал его книги о человеческих пропорциях, а лишь просмотрел картинки. Поскольку после 1507 года Дюрер отказался от идеи применять геометрическую схему к телу человека и приступил к поиску идеальных размеров в природе, можно себе представить, что результат несколько отличался от полученного при изучении антиков, и во вступлении к книге он убедительно отказывается от претензии на создание стандарта абсолютного совершенства. «На свете нет человека, — говорит он, — который мог бы вынести окончательное суждение относительно того, какова самая прекрасная человеческая форма, одному Богу это известно... В отношении красоты непросто определить „хорошее" и „лучшее", ибо, даже создав две абсолютно разные фигуры, одну толще, другую тоньше, мы все же вряд ли скажем, какая из них более красива».

Итак, самый неутомимый и умелый конструктор идеальных пропорций отказался от них в самой середине своего творческого пути, и его произведения, начиная с «Немезиды», доказывают, что идея наготы не зависит единственно от поддающихся анализу пропорций. И все же, когда мы смотрим на блестяще построенные тела в греческой скульптуре, мы не можем отказаться от убеждения, что какая-то система существует. Почти каждый художник или искусствовед, серьезно размышлявший об обнаженной натуре, приходил к заключению, что ее построение должно иметь некую основу, которую можно установить с помощью измерений; и я сам, пытаясь объяснить, почему мне не нравится одна фотография, сказал, что в ней не хватает ощущения соотнесенности частей друг с другом. Хотя художник не может построить прекрасную обнажен-

ную фигуру, как и музыкант сочинить прекрасную футу, по математическим правилам, он не может и игнорировать их. Они должны поселиться на задворках его сознания и управлять движениями пальцев. В конечном счете он так же зависит от них, как и архитектор.

«Dipendenza»^{*} — это слово использовал Микеланджело, величайший рисовальщик наготы и величайший архитектор, чтобы выразить свое ощущение родства между этими двумя формами порядка. И на последующих страницах я часто буду прибегать к архитектурным аналогиям. Как и здание, обнаженная фигура представляет собой баланс между идеальной схемой и функциональными потребностями. Художник не может забывать о составляющих человеческого тела, так же как и архитектор не может обойтись без опоры для крыши или забыть о дверях и окнах. Но вариации форм и их распределения на удивление обширны. Наиболее впечатляющий пример — это, конечно, различие между греческим и готическим представлениями о пропорциях женского тела. Один из немногих классических канонов, в достоверности которых не приходится сомневаться, состоит в том, что в фигуре обнаженной женщины одинаково расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья. Мы обнаружим, что эта схема бережно соблюдается во всех статуях классической эпохи (ил. 13) и в большинстве подражаний им вплоть до I века. Сравните с ними типичную готическую обнаженную XV века — «Еву» из Венской галереи, приписываемую Мемлингу (ил. 14). Составляющие, естественно, те же самые. Основной шаблон для женского туловища — по-прежнему овал, увенчанный двумя сферами, но овал стал не вероятно длинным, а сферы — огорчительно маленькими. Если мы применим наш модуль измерения (расстояние между грудями), то обнаружим, что пупок находится ровно в два раза ниже, чем в классической схеме. Увеличение длины туловища особенно заметно, поскольку туловище не имеет ни малейшего намека на ребра или мускулы. Части тела задуманы не как отдельные формы, кажется, что их вытягивали одну из другой, как если бы они были сделаны из тягучего материала. Готических обнаженных такого рода принято называть натуралистическими, но разве в действительности «Ева» Мемлинга ближе к обычной женщине (а именно это подразумевается под словом

^{*} Зависимость (*ит.*).

Нагота в искусстве



13. Бронзовая отливка «Афродиты Бельведерской». Франция, XV в.

14. Мастерская Ханса Мемлинга. Ева. Ок. 1485

«натуралистический»), чем античная обнаженная? Намерения приблизить свою Еву к природе живописцев во всяком случае не имел. Он хотел создать фигуру, отвечающую идеалам его времени и приятную для глаз; и по какому-то странному взаимодействию плоти и духа этот длинный изгиб живота стал тем средством, с помощью которого тело обрело стрелчатый ритм позднеготической архитектуры.

Несколько менее очевидным примером является «Аполлон» Сансовино из Лоджетты в Венеции (ил. 15). Скульптура вдохновлена «Аполлоном Бельведерским», и, хотя Сансовино, подобно всем своим современникам, считал античную статую образцом непревзойденной красоты, он позволил себе фундаментальное отличие в построении тела. Мы можем сказать в связи с этим, что античный обнаженный похож на греческий храм — колонны ног поддерживают плоский каркас груди (ил. 16), тогда как ренессансного обнаженного можно сравнить с архитектурной системой, породившей центрально-купольную церковь; зависимость скульптуры от простой фронтальной плоскости сменяется появлением нескольких осей, исходящих из одного центра. Не только вертикальные проекции, но и, так сказать, планы оснований этих фигур будут иметь очевидную связь с архитектурой их эпох. Можно сказать, что «многоосевая» нагота дожила до возрождения классицизма в XVIII веке. Затем, когда архитекторы стали возрождать форму греческих храмов, скульпторы вновь придали мужскому телу плоскостность и фронтальность каркасного строения. В конечном счете *dipendenza* архитектуры и наготы выражает взаимоотношение, которого мы все так искренне жаждем: между тем, что усовершенствовано разумом, и тем, что мы любим. Пуссен в письме к своему другу Шантелу 1642 года говорит: «Прекрасные девицы, которых Вы увидите в Ниме, не усладят Вас, я уверен, больше, нежели вид прекрасных колонн Maison Carrée, ибо последние есть не что иное, как древние копии первых». А герой «Partage de midi» Клоделя, когда наконец он смог обнять стан своей возлюбленной, произносит в полнейшем блаженстве: «О, колонна!»

Итак, наша догадка о том, что открытие наготы как формы искусства связано с идеализмом и верой в измеримые пропорции, кажется правдоподобной, но это лишь половина правды. Каковы другие особенности греческого мышления, сыгравшие в этом роль? Один ответ очевиден:



15. Якопо Сансовино Аполлон. 1540-1545



16. Аполлон. Римская копия о греческого оригинала

убеждение, что тело есть нечто, чем стоит гордиться и что надо поддерживать в состоянии совершенства.

Не следует думать, что многие греки выглядели как «Гермес» Праксителя, но можно не сомневаться, что в Аттике V века до нашей эры большая часть молодых людей имела проворные, ладные тела, как на ранних краснофигурных вазах. На вазе из Британского музея (ил. 17) пред-



17. Сцена в палестре. Фрагмент аттической вазы. V в. до н. э.

ставлена сцена, вызывающая сочувствие у большинства из нас, но афинянам она казалась смешной и постыдной: толстый юноша в гимнасии смущен своей неизящной фигурой и, очевидно, спорит с худым, в то время как двое молодых людей, лучше развитых физически, метают копье и диск. В греческой литературе со времен Гомера и Пиндара содержится много свидетельств этой гордости физической силой; некоторые из них неприятны для уха английского джентльмена и ставят в тупик школьных учителей, проповедующих греческий идеал физической культуры. «Какое мне дело до кого бы то ни было? — говорит юноша Критобал в „Пире" Ксенофонта. — Я прекрасен». И, без сомнения, это высокомерие усиливалось тем, что по традиции в гимнасии и на спортивной площадке такие юноши демонстрировали себя полностью обнаженными.

Греки придавали огромное значение своей наготы. Фукидид, перечисляя стадии развития различий между эллинами и варварами, выделяет дату, когда на Олимпийских играх нагота стала правилом, и мы знаем по вазовой живописи, что участники Панафинейских состязаний выступали обнаженными уже с начала VI века до нашей эры. Хотя наличие или отсутствие набедренной повязки не оказывает большого влияния на проблему формы и в это исследование я включаю слегка задрапированные фигуры,

психологически греческий культ абсолютной наготы имеет огромную важность. Он подразумевает победу над запрещением, угнетающим всех, кроме самых застенчивых людей; это как отрицание первородного греха. Он не просто, как часто полагают, составная часть язычества, ибо римлян шокировала нагота греческих атлетов, а Энний подвергал ее нападкам как признак декаданса. Не стоит говорить, что Энний бил мимо цели, ибо самыми непреклонными нудистами были спартанцы, шокировавшие даже афинян тем, что позволяли женщинам соревноваться в своих играх почти раздетыми. Он и все последующие моралисты рассматривали сугубо физическую сторону вопроса, но на самом деле вера греков в тело может быть понята только в отношении их философии. В этой вере прежде всего, выражалось их ощущение цельности человека. Ничто относящееся к человеку не должно быть обособлено или опущено; и это глубокое осознание того, сколь много заключалось в физической красоте, спасло греков от двух зол: чувственности и эстетизма.

На празднике, где Критобал похвалялся своей красотой, присутствовал, по словам Ксенофонта, юноша Автолик, победитель Панкратиона, в его честь и было устроено празднество. «Первое, что приходит в голову, — говорит он, — это то, что в красоте есть что-то царственное, тем более если она сочетается (как в данном случае в лице Автолика) со скромностью и самоуважением. Как нечто лучезарное, сверкая в ночи, приковывает взгляд человека, так и красота Автолика привлекла к нему все взоры; не было никого среди находившихся там, кто не был бы взволнован ею до глубины души. Некоторые непривычно молчали, другие многозначительно жестикулировали».

Присущее грекам сознание того, что тело и дух суть едины, проявляется в их способности придавать абстрактным идеям чувственную, осязаемую и, как правило, человеческую форму. Их логика построена в виде диалогов между реальными людьми. Их боги обладают видимой формой и при появлении в человеческом мире зачастую ошибочно принимаются за полузнакомых людей — служанку, пастуха или дальнего родственника. Леса, реки, даже эхо представлены в живописи в телесном обличье, объемно, как живые персонажи, и часто даже более рельефно. Здесь мы подходим к тому, что станет сутью нашего предмета. «Греческие статуи, — говорит Блейк в своем

„Описательном каталоге“, — все как одна представляют духовные сущности, бессмертных богов смертному, брэнному органу зрения, и все же они воплощены, созданы в твердом мраморе». Тела, вера в богов, любовь к рациональным пропорциям — именно синтезирующая способность греческого воображения свела все это воедино. И нагота приобрела свою непреходящую ценность потому, что примиряла несколько противоположных позиций. Она берет наиболее чувственный и непосредственно волнующий объект — человеческое тело — и помещает его вне досягаемости времени и желания; она берет самую чисто рационалистическую концепцию из всех, на которые способно человечество, — математический порядок — и ставит ее улаживать чувства; она берет смутные страхи перед неизвестным и смягчает их, показывая, что боги похожи на людей и им можно поклоняться скорее за их животворную красоту, чем за их смертоносные силы.

Чтобы осознать, насколько ценность этих духовных сущностей зависела от их наготы, нам нужно только вспомнить, какими они появляются в Средневековье или раннем Ренессансе. Они полностью утратили свой смысл. Когда Грации представлены как три нервные дамы, спрятавшиеся под покрывалом (ил. 18), они более не оказывают на нас цивилизующего воздействия красоты. Когда Геракл оказывается громыхающим «Ландскнехтом», отягощенным модными доспехами, он не может усилить своей сверхъестественной силой наше собственное ощущение здоровья. Наоборот, когда обнаженные фигуры, созданные, чтобы выражать идею, перестали выполнять эту функцию и изображались исключительно благодаря своему физическому совершенству, они вскоре утратили ценность. Таково было пагубное наследие неоклассицизма, и Колридж, чья жизнь пришлась на этот период, подвел итог такому положению в нескольких строках, которые он добавил к переводу шиллеровского «Piccolomini»:

Поэтов древних простота и мощь
И старой церкви дух братолюбивый,
Величие и Сила, Красота,
От века находившие приют
В долине или на склоне, соснами поросшем...
...Где они теперь? Их больше нет,
убитых верой в разум*.

* Перевод В. Мешей.



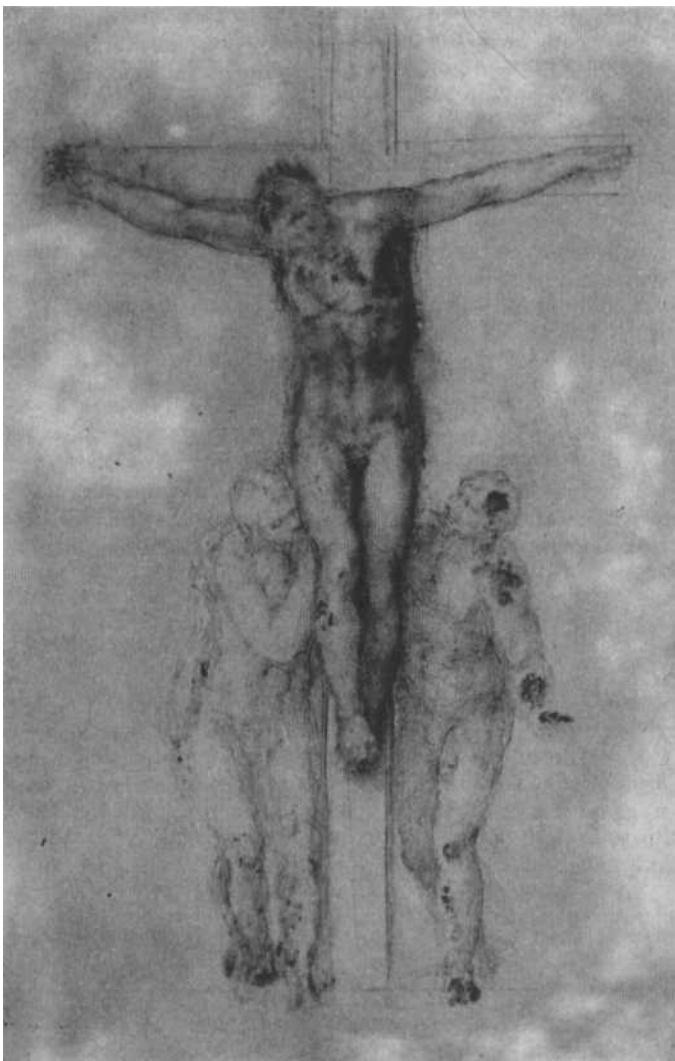
18. Три Грации. Австрия, XII в.

Академическая обнаженная натура XIX века безжизненна, ибо она более не воплощала насущные человеческие потребности и опыт. Она оказалась среди сотен обезличенных символов, стеснявших искусство и архитектуру века утилитаризма.

Нагота особенно пышно расцвела в искусстве в первое столетие классического Ренессанса, когда новая жажда античных образов пересилила средневековую привычку к символике и персонификациям. Казалось, что не было на свете идеи, сколь угодно возвышенной, которую нельзя было бы выразить при помощи обнаженного тела, и никакой обиходной вещи, сколь угодно банальной, которая не сделалась бы лучше от придания ей человеческой формы. На одном полюсе «Страшный суд» Микеланджело, на другом — дверные молотки, канделябры и даже ручки ножей и вилок. Во-первых, можно было бы возразить (и часто так и делали), что нагота не приличествовала изображениям Христа и святых. Таков был главный аргумент Паоло Веронезе, когда инквизиция судила его за включение пьяниц и немцев в картину, изображающую свадьбу в Кане Галилейской, на что главный инквизитор дал свой бессмертный ответ: «А знаешь ли ты, что в таких фигурах у Микеланджело нет ничего, что не было бы духовным?» («*pop vi e cosa se pop de spirito*»). Во-вторых, можно было бы возразить (и часто так и делают), что нагая Венера в руке — это совсем не то, в чем мы нуждаемся, когда разрезаем на куски пищу или стучим в дверь, правда, Бенvenuto Челлини сказал бы по этому поводу, что, поскольку человеческое тело — самая совершенная из всех форм, мы не можем видеть ее слишком часто. Между обозначенными двумя полюсами была толпа обнаженных, написанных красками или изваянных из гипса, бронзы или камня и заполняющих все свободное место в архитектуре XVI века.

Мало вероятно, что эта ненасытная жажда наготы вернется. Она возникла из смешения верований, традиций и побуждений, весьма далеких от нашего конкретного и подробного века. Тем не менее даже в новом автономном королевстве эстетического чувства нагота возведена на престол. Интенсивное использование великими художниками сделало ее чем-то вроде образца для всех формальных построений, и она до сих пор является средством подтверждения веры в истинное совершенство. «Ибо душа есть форма и создает тело», — пишет Спенсер в своем

Нагота в искусстве



19. Микеланджело Распятие. Рисунок. Середина 1550-х

«Гимне красоте», повторяя слова флорентийских неоплатоников, и, хотя по отношению к жизни доказательства этого учения звучат неубедительно, оно абсолютно применимо в искусстве. Нагота остается самым явным примером превращения сущности в форму.

Также мало вероятно, что мы опять откажемся от изображения обнаженного тела, как в эстетическом эксперименте средневекового христианства. Мы, может быть, более и не поклоняемся ему, но смирились с ним. Мы признали, что оно — спутник всей нашей жизни, и, поскольку искусство связано с образами, воспринимаемыми чувственно, оно не может игнорировать его масштаб и ритм. Постоянное стремление держаться на ногах прямо и не повиноваться силам земного тяготения влияет на наше восприятие каждого рисунка, даже на наше представление о том, какой угол следует называть прямым. Ритм нашего дыхания и биения сердца — это тоже часть опыта, позволяющего оценить произведение искусства. Отношение головы к телу определяет стандарт, по которому мы исчисляем все другие пропорции в природе. Расположение областей торса связано с самым живым нашим опытом, так что абстрактные формы, квадрат и круг, кажутся нам мужскими и женскими; а давняя попытка магической математики найти квадратуру круга походит на символ физического единения. Напоминающие морские звезды диаграммы ренессансных теоретиков могут быть смешными, но принцип Витрувия правит нашим духом, и не случайно формализованное тело «совершенного человека» стало величайшим европейским символом веры. Перед «Распятием» Микеланджело (ил. 19) мы вспоминаем, что нагота, в конце концов, наиболее важный из всех сюжетов в искусстве; и отнюдь не защитник язычества написал: «Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины»*.

* Ин. 1:14. — *Прим. пер.*

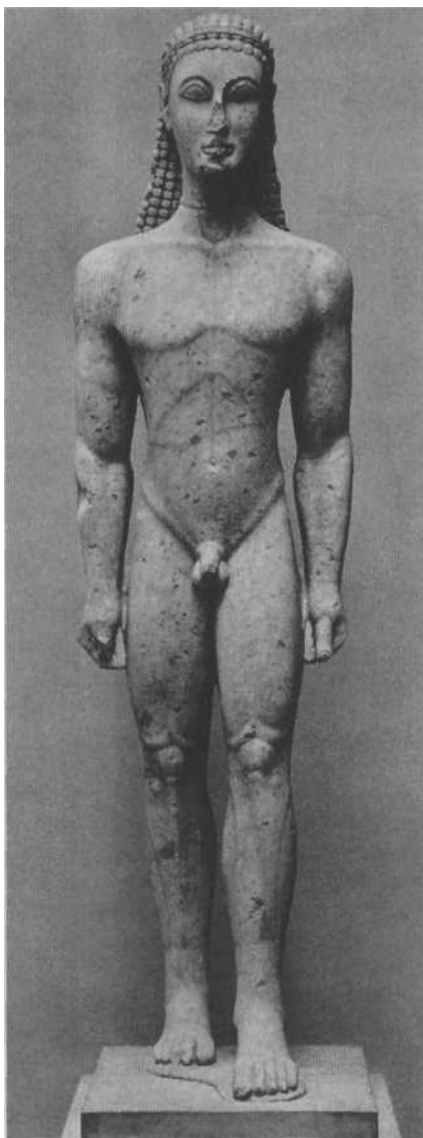
II. АПОЛЛОН

Греки не сомневались в том, что бог Аполлон подобен совершенно прекрасному человеку. Он был прекрасен потому, что его тело соответствовало определенным законам пропорций и таким образом напоминало о божественной красоте математики. Первый великий философ математики, чешской гармонии называл себя «Пифагор, сын Аполлона Пифийского». Итак, в воплощении Аполлона все должно было быть исполнено покоя и ясности, ясности дневного света, поскольку Аполлон — бог света. Вследствие того, что справедливость может существовать только тогда, когда события оцениваются в свете разума, Аполлон — бог справедливости, *sol justitiae**. Но солнце бывает также жестоким; ни изящному атлету, ни манекену геометра, ни искусному сочетанию обоих не воплотить Аполлона, убийцу Пифона и победителя тьмы. Бог разума и света руководил сдиранием кожи с Марсия.

Однако самые первые обнаженные в греческом искусстве, традиционно называемые Аполлонами, совсем не прекрасны. Они настороженные и самоуверенные представители расы завоевателей, «юные, беззаботные повелители волн»**. Они замерли в каком-то ритуальном оцепенении; их движения резки и неловки; они удивительно фронтальны, как будто скульптор мог творить только в одной плоскости (ил. 20). Они гораздо менее естественны и менее свободны, чем египетские статуи, по образцу которых в значительной степени они сделаны и которые более чем тысячелетием ранее достигли своеобразного совершенства. Шаг за шагом менее чем за столетие эти фигуры превратились в образцы, призванные служить эталоном нашего европейского понимания красоты вплоть

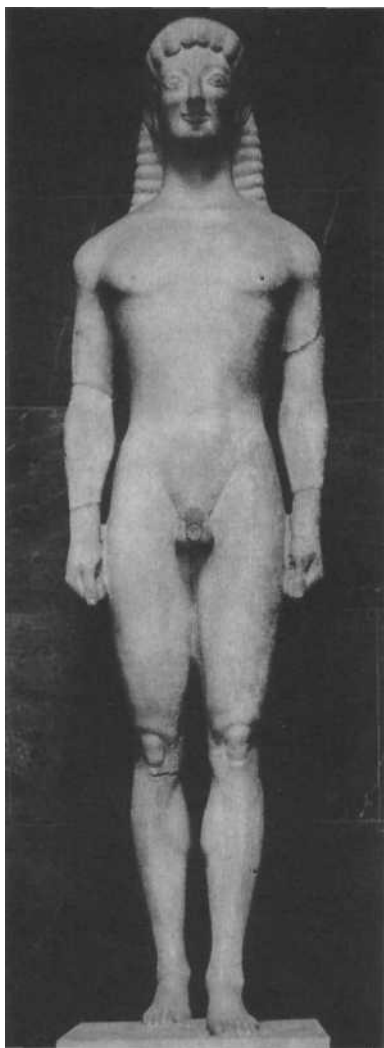
* Солнце справедливости (*лат.*).

** Цит. из поэмы Мэтью Арнолда (1822-1888) «Странствующий школяр» («The Scholar-Gipsy»). — *Прим. пер.*



20. Кюрос.
Аттическая статуя.
Ок. 600 г. до н. э.

Нагота в искусстве



21. Аполлон Тенейский. Аттическая статуя. VI в. до н. э.



22. Эфеб Крития. Ок. 480 г. до н. э.

до настоящего времени. Они обладали двумя и только двумя свойствами, предопределившими эту важную эволюцию. Они ясны и идеальны. Их формы неприятны, они плохо соотносятся друг с другом, но каждая из них основательно прорисована и мгновенно и с легкостью воспринимается зрением. Историки, убежденные в том, что цель искусства состоит в борьбе за реализм, иногда удивляются, что греки с их живой любознательностью так неохотно приближались к природе и что за пятьдесят лет, разделяющие «Мосхофора» и надгробную стелу Аристиона, не намечалось почти никакого «прогресса». Это значит, что они неправильно понимают основы греческого искусства. Оно коренным образом идеально. Оно начинается с концепции совершенной формы и лишь постепенно приобретает способность видоизменять эту форму в целях подражания. Характер выбранных форм наиболее точно выражается словом, которым определяют самый ранний период греческого искусства, — «геометрический»: скучный, монотонный стиль, поначалу плохо приспособленный к передаче округлостей. Но голова легко поддается геометрической трактовке, и даже в самых архаических головах Аполлона мы видим, как геометрия может сочетаться с живой пластичностью. Спустя столетие та же объединяющая сила соподчинит рассредоточенные и неподатливые части тела.

Итак, Аполлон прежде всего ясен и идеален, а уж затем прекрасен. Как и когда произошла эта трансформация? Расставляя в гипотетическом временном порядке kouroi* (статуи обнаженных мужчин) VI века до нашей эры (ил. 21), мы видим, как переходы от формы к форме становятся все более плавными и в процессе развития используются детали, ранее служившие декоративными условными знаками. Позже, весьма неожиданно, около 480 года перед нами предстает совершенное человеческое тело, мраморная статуя с Акрополя, известная под названием «Эфеб Крития» (ил. 22). Конечно, она не появилась внезапно. У нас есть лишь слабые основания приписывать ее скульптору Критию и еще меньше оснований предполагать, что Критий был инициатором столь важной перемены. Литературные источники называют Пифагора Регийского скульптором, «впервые придавшим ритм и пропорции

* В отечественной специальной литературе принят термин «курор». — *Прим. ред.*



23. Аполлон из Пьомбино.
Ок. 490 г. до н. э.

своим статуям». По всем признакам можно предположить, что новая концепция формы сначала получила выражение в бронзе, а не в мраморе; и «Аполлон из Пьомбино» (ил. 23), пусть немного более ранний и грубый, может дать некоторое представление о том, что происходило в первые двадцать лет V века. Однако, поскольку почти все бронзовые статуи, созданные в Греции в классическую

эпоху, были переплавлены, «Эфеб Крития» остается первой прекрасной обнаженной фигурой в искусстве. Здесь впервые ощущается то страстное наслаждение человеческим телом, которое знакомо всем, кто читал греческую литературу, ибо внимание, с каким глаз скульптора следит за каждым мускулом и изменением состояния кожи, обтягивающей кость, не может быть достигнуто без обостренной чувствительности. Мы все умозрительно представляем себе это странное явление, греческую атлетику, столь похожую и в то же время столь отличную от своего англосаксонского двойника XIX века. В данном исследовании наготы именно непохожесть имеет значение, не просто потому, что греческие атлеты не носили одежды, хотя это действительно важно, но и из-за двух сильных чувств, преобладавших в греческих играх и почти отсутствующих в наших, — религиозного самоотречения и любви. Эти два чувства придавали культу физического совершенства торжественность и экстаз, невиданные впоследствии. Греческие атлеты состязались почти с тем же поэтическим и куртуазным пылом, что и рыцари перед своими возлюбленными, но вся та гордость и набожность, которую средневековые участники турниров демонстрировали при помощи блеска геральдической символики, в играх античности была сосредоточена в одном — в обнаженном теле. Неудивительно, что с тех пор никогда больше так пристально не изучали его свойства: пропорции, симметрию, упругость и апломб; если же мы примем во внимание, что это пристрастное отношение сочеталось с интеллектуальной потребностью в геометрической форме, мы сможем оценить то редкостное стечение обстоятельств, которое привело мужскую наготу к совершенству.

Совершенство висит на волоске и взвешивается на весах ювелира. Следовательно, классическая обнаженная натура, только появившись, должна быть подвергнута тщательному исследованию, которое может показаться даже чересчур скрупулезным, если мы не вспомним, что ритмическая структура этой формы оказывала влияние на скульптуру в течение двух тысяч трехсот лет с момента ее изобретения. Когда чуть выше я приводил в качестве примера бронзовую отливку «Аполлона из Пьомбино», можно было обратить внимание на то, как поразительно в нем выявлен классический характер юноши Крития. За двадцать лет стиль существенно изменился. Это можно

проиллюстрировать, исследуя нижнюю часть торса, чтобы быть точным — место соединения бедер, живота и грудной клетки. Одна из наиболее ярких особенностей ранних курсов — например, «Аполлона Тенейского» (ил. 21) — их худые, плоские животы. Они соответствуют резкому, стрельчатому ритму, который может быть определен как готический. Основные области — бедра и живот — вписываются в удлинённые овалы. Готические обнаженные, повторяющие форму стрельчатой арки, на самом деле имеют те же самые характерные черты; так, один из наиболее ранних этюдов наготы, дошедший до нашего времени, рисунок круга Уччелло из Уффици, соединяет в себе готические натуралистические формы и поразительное сходство с курсом VI века до нашей эры. В «Аполлоне из Пьомбино» эти готические формы менее заметны. Грудную клетку отличает классическая прямоугольность, но она плохо соотносится с плоским треугольником живота. Подобным образом в луврском фасаде Перро ощущается, что вполне классический верхний этаж опирается на основание слишком жесткое и тонкое, чтобы поддерживать его. В юноше Крития эта неловкость полностью исчезает. Ноги и части торса сливаются воедино в однородном, насыщенном ритме. Как это достигается? Начнем с того, что бедра не параллельны: если юноша опирается на левую ногу, то левое бедро должно быть слегка выше. Значение этой позы проще понять, смотря на статую сзади, поскольку спина, как обычно в ранней греческой скульптуре, более натуралистична и пластически моделирована, чем передняя часть. Но, даже глядя спереди, мы сразу улавливаем тонкое равновесие контура и оси, ставшее основополагающим в классическом искусстве. Этот изысканный баланс движений придает торсу единый ритм. Он также позволяет скульптору решить проблему живота выступающей, в противовес отступающим, формы; это создает анатомический акцент, преувеличиваемый до искажения в течение следующих пятидесяти лет, — я говорю о мышцах, расположенных выше таза в месте соединения бедер и туловища. Они в основном отсутствуют в архаической скульптуре, и, так как непохоже, чтобы в промежутке между 500 и 450 годами греческие атлеты действительно так непропорционально развили эти мускулы, мы должны рассматривать их главным образом как прием, с помощью которого ритмическая структура торса может быть приведена в движение и его нижняя половина, прежде

чем опуститься на арку живота, будет поддержана двумя опорами. Эти мышцы являлись элементами классической архитектуры человеческого тела и в данном качестве сохранились так же долго, как метопы и триглифы.

Все это мы обнаруживаем в юноше Крития, когда сравниваем его с более ранними статуями. Но это не бросается в глаза. Юноша настолько откровенно прекрасен, что мы используем его для демонстрации механизмов формы или правил эстетической теории неохотно. Скульпторы следующего поколения рассматривали эту грацию и непринужденность как недостаток или, по крайней мере, опасность, словно они предвидели фривольную красоту эллинистического искусства и хотели защитить себя от нее как можно раньше. Множество подтверждений такой строгости вкуса находится среди образцов более ранней аттической скульптуры, но самое сильное выражение она получила в творчестве гениального Поликлета.

Великие пуритане искусства — любопытный предмет изучения. Они делятся на две группы: тех, кто отверг древнюю роскошную чувственность, подобно Пуссену и Мильтону, и тех, кто надеялся, подобно Малербу и Сера, очистить искусство, придав ему логичность и законченность теоремы. Наши знания о Поликлете, пусть фрагментарные и недостоверные, не оставляют сомнений в том, что он принадлежал ко второй группе; хотя нередко он напоминает нам Пуссена своей мощной телесной энергией, дорическим упорством, благодаря чему, несомненно, и дожил до нашего времени его интеллектуализм. Ни один другой великий художник не сконцентрировал силы более целеустремленно и бережливо. Его главной целью были ясность, равновесие и законченность; его единственным средством было нагое тело атлета, остановившегося в нерешительности между движением и покоем. Он полагал, что этого можно было достичь лишь точнейшим применением системы измерений и правил. Он не шел на уступки. Он был воинствующим умником. Элиан сообщает нам, что Поликлет сделал две статуи одного и того же натурщика, одну — сообразно общепринятому вкусу, который можно полагать, был тогда, впрочем как и всегда, натуралистическим; другую — сообразно правилам искусства. Он просил всех, кто приходил к нему, предлагать усовершенствования и поправки для первой статуи, затем они были должным образом внесены в скульптуру. Позднее он



24. Дорифор. Копия со статуи Поликлета. Ок. 450 г. до н. э.

25. Диадумен. Копия со статуи Поликлета. Ок. 430 г. до н. э.

выставил обе статуи. Первую приняли с насмешками, вторую — с восхищением, и Поликлет не упустил случая для поучений. Многие художники с тех пор хотели бы провести похожий эксперимент, но только в эпоху итальянского Ренессанса можно было ожидать, что эксперимент обернется в их пользу. То, что Поликлет, преследовавший свою специальную цель, считался равным Мирону и Фидию, подтверждает, как тесно греки связывали искусство с математикой, являвшейся примером порядка, пригодного для правильных умозаключений.

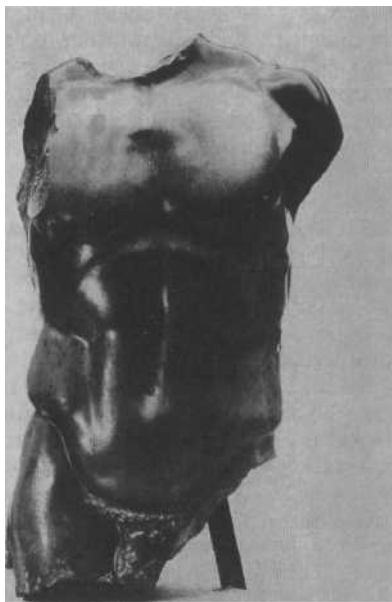
Ни одна из скульптур Поликлета не дошла до нас в оригинале, а судить о них по существующим копиям практически невозможно. *Как правило, они были бронзовыми, а сохранившиеся копии в размер оригинала — все из мрамора.* Поликлет говорил, что «хорошее произведение искусства есть результат многочисленных вычислений, вплоть до вычислений толщины волоса». Так можно ли оценить искусство Поликлета по этим тупым пародиям, самым старым и замызганным обитателям зала слепков, с каковыми, увы, обычно ассоциируется его имя? Чтобы получить общее впечатление о его искусстве, лучше всего рассматривать небольшие воспроизведения, бронзовые или терракотовые, которые, хоть и далеки от строгой правильности оригиналов, кажется, сохранили какой-то общий ритм. Но проблемы, вставшие перед Поликлетом, и законченность, с какой он разрешил их, столь важны для последующих изображений обнаженной натуры, что мы должны заставить себя смириться с отвратительным качеством мраморной копии, дабы точнее узнать, чего он достиг. Его первой задачей было найти способ, благодаря которому в статуе могли бы сочетаться покой и намек на потенциальное движение. В твердой позе нет действия, фиксация определенного момента резкого движения, как мы увидим в одной из следующих глав, имеет ограничения. Поликлет изобрел позу, в которой фигура и не стоит, и не идет, а попросту находится в равновесии. Нельзя сказать точно, изображен ли Дорифор (ил. 24) идущим, хотя именно таким образом его позу трактовали в античности. С другой стороны, Диадумена (ил. 25) следует считать стоящим, — победитель не рганет двигаться, возлагая на себя венок, — но положение его ног почти то же, что и у Дорифора. В обеих статуях человеческое тело служит основой для изумительно выверенной композиции, разработанной с такой последовательностью, что мы не замечаем искусственности этой позы, пока не увидим ее в разных контекстах, например в процессии всадников на фризе Парфенона. Поскольку движение ног нарушало старую жесткую симметрию точных соответствий, следовало создать новую симметрию путем уравнивания осей. То вверх, то вниз, то вглубь, то наружу — фигуры Поликлета с легкостью можно свести к прутьям и листовому металлу современной скульптуры, и при этом они останутся пластикой, хотя, конечно, очень обедненной. Ибо, как говорил Поликлет своим

современникам, каждая линия от пальцев ног до последнего волоса на голове была вычислена и любая поверхность зашисела от царапины, проведенной ногтем.

Симметричность, достигаемая посредством уравнивания и компенсации, есть сущность классического искусства. Фигура может находиться в движении, но покой всегда сосредоточен в ее центре. Она законченна и самодостаточна. Но равновесие — только часть проблемы. Уравновешенные части должны иметь некое измеримое соотношение друг с другом — требуется канон пропорций. Нам известно, что Поликлет сочинил такой канон, но все, что дошло до нашего времени, — традиция элементарных правил: высота фигуры равна семи с половиной головам и так далее; и попытки снова найти этот канон, изменяя статуи Поликлета, оказались неудачными, возможно, потому, что канон был геометрическим, а не арифметическим, и, следовательно, крайне сложным для реконструкции. Я говорил, что система математических пропорций появляется в обнаженной натуре задолго до понятия прекрасного; Поликлет классифицировал их и, конечно, более тщательно разработал. При этом он немного пожертвовал пленительной юностью и грацией, что столь неожиданно расцвели в «Эфебе Крития», ибо даже в оригинале атлеты Поликлета должны были иметь квадратные плечи и жесткие мускулы. В некотором роде он следовал ранней традиции, той, что представлена большим торсом из Милета, ныне находящимся в Лувре, датирующимся пятьюдесятью годами раньше. Такое массивное телосложение, долгое время считавшееся подходящим для героя, удовлетворяло также его вкусу и легче поддавалось вычислениям.

Кроме решения проблем равновесия и пропорций Поликлет собственноручно усовершенствовал внутреннюю структуру торса. Он понял, что торс создается как скульптурный блок, положение вздутый и впадин на нем хотя и вызывает некоторые воспоминания, но в то же время может быть гармоничным только благодаря вариациям и акцентам. Начало этой системы — в торсе из Милета и в торсе юноши Крития, но Поликлет, очевидно, гораздо более тщательно следовал законам мышечной архитектуры, и именно от него идет стандартная схематизация торса, по-французски называемая *cuirasse esthetique**; расположе-

* Букв. — эстетическая кираса (*фр.*).



26. Торс Дорифора.
Копия со статуи
Поликлета. Ок.
450 г. до н. э.

ние мышц настолько формализовано, что действительно оно использовалось при конструировании лат и было для тела героя чем-то вроде античной театральной маски. *Cuirasse esthetique*, столь восхищавшая художников Возрождения, — одна из тех черт античного искусства, которые в наибольшей степени отвращают современный вкус. Она кажется нам грубой по своей природе и абсолютно безжизненной. Однако, хотя формализованные торсы в галереях Ватикана или Неаполитанского музея не заставят наше сердце биться чаще, по некоторым репликам мы видим, что оригиналы производили сильное впечатление. Такова копия «Дорифора» из Уффици (ил. 26): выполненная в твердом, гладком базальте, она передает эффект бронзы и сделана с необычайной тщательностью. Она сохраняет нечто от настроения и сосредоточенности оригинала и подтверждает, что схема тела, применявшаяся Поликлетом, как и все дошедшие до нас абстракции, не только была жизненной, но и обладала мощной энергией, тем более что эта энергия была направлена в столь узкое русло.

Как и в случае со всеми великими художниками, ограничившими свою цель лишь одним аспектом совершенства, нам иногда хочется спросить, стоило ли это таких жертв. Подобная сосредоточенность имеет негативную сторону, а именно элемент отречения и самообмана. В конечном счете наши чувства — единственный советчик, а проверить их в отношении к Поликлету, увы, практически невозможно. Однако кое-каких результатов можно достичь, сравнивая точную копию одной из его работ с более свободной версией, не скованной стремлением к совершенству. Чаша весов склоняется в пользу последней, ибо мы можем взять в качестве примера ту очаровательную бронзовую статуэтку из Флоренции под названием «Идолино» (ил. 27), которая, будучи довольно поздней, все же сохранила свежесть подлинных греческих бронз. Но все-таки, если мы взглянем на нее критически, какой неустойчивой и незавершенной покажется она даже в сравнении с безжизненными копиями Поликлетовых атлетов! Ноги выбиваются из общего ритма и словно бы теряются на полпути вниз. Такое же несоответствие наблюдается в тазовище, плечи не согласованы с бедрами в направлении осей. Даже маленькой бронзовой копии «Дискофора» из Лувра (ил. 28) — вероятно, всего лишь высококачественной поделке неопределенного времени — свойственна Поликлетова компактность. Ну а теперь давайте представим себе «Диадумена», выполненного так же свежо, как «Идолино», но с еще большим пониманием и чувством бронзы. Не кажется ли вам, что опасная доктрина спасения через исключение была некогда оправданной?

Неправильно рассматривать Поликлета и с сугубо эстетических позиций, поскольку его творчество основывалось на этическом идеале, для которого вопросы формы были второстепенными. Хотя его постоянство может напомнить о китайском гончаре, изо дня в день усвершенствующем одну и ту же форму, все же человеческое тело чрезвычайно сложно и сопряжено со множеством ассоциаций, и для грека V века до нашей эры оно было средоточием ценностей, из которых ограничение, равновесие, умеренность, пропорция и многие другие могли быть применимы в равной степени как в этической, так и в эстетической сферах. Сам Поликлет, вероятно, не видел между ними особых различий, и не стоит стесняться употреблять слово «моральный» по отношению к его произведе-



27. Идолино. Древнегреческая бронзовая статуэтка. IV в. до н. э.

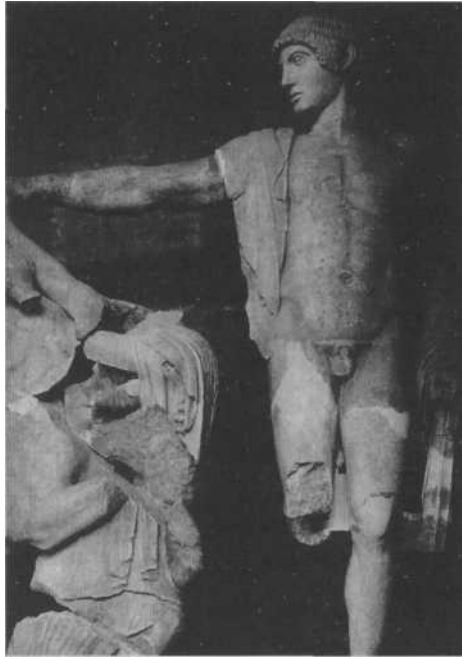
28. Дискосфор. Копия со статуи Поликлета. Греция, ок. 400 г. до н. э.

ниям, это неопределенное и тем не менее не бессмысленное слово, сопровождавшее обнаженную натуру вплоть до появления академий в XIX столетии.

Писатели античности признавали, что Поликлет создал совершенно гармоничного человека, но добавляли при этом, что ему не удалось создать образ божества. Этого, говорили они, достиг Фидий. С 480 по 440 год до нашей эры одновременно с серией атлетов возникла серия воинов, кульминацией которой были великие «Аполлоны» Фидия. Некоторое представление о них даст

бездущная копия из Касселя. Они являют собой пример совершенствования *образа*, дополняющего совершенствование *формы* Поликлетом; и эта способность воздействовать на наше *воображение*, хотя она и пришла позднее, оказывала более продолжительное влияние на скульптуры Аполлона. Один прекрасный образ Аполлона начала классического периода сохранился в оригинале: он возвышается над сценой битвы на западном фронте храма в Олимпии (ил. 29) и жестом верховного властителя порицает звериное неистовство кентавров. Пожалуй, более нигде мы не найдем такого совершенного воплощения раннего греческого идеала: он спокоен, безжалостен и предельно уверен в могуществе телесной красоты. Линию щеки, изгиб брови не могут смягчить ни сомнения, ни раскаяние; до «Федона» еще далеко, а идея блаженства была бы абсолютно непонятна. Но все эти выводы мы делаем, рассматривая только голову Аполлона. Его тело, хоть и не лишено некоторого пассивного великолепия, плоскостно и невыразительно. Как и всей скульптуре Олимпии, ему недостает суровой точности произведений Аттики. Он на двадцать лет старше юноши Крития, но пластически менее разработан. Вне сомнения, Аполлону придали архаический характер, чтобы усилить его божественное могущество, ибо остальным фигурам на фронтонах присуща даже излишняя экспериментальность. Они претендуют на то, что выходит за рамки чисто классического искусства: большой натурализм, более свободные позы, более разнообразные выражения лиц. В Олимпии есть такие обнаженные, которые никогда уже не появятся в греческой скульптуре; и те, кто сожалеет об ограниченном характере совершенства античного искусства, могут почувствовать, что Олимпия была чем-то вроде последнего всплеска свободы. Из этого исходного пункта греческое искусство могло пойти куда угодно. Однако как философия досократиков, несмотря на все свое обаяние, состоит в основном из вдохновенных догадок, так и обнаженные Олимпии кажутся случайными и, в сущности, бесформенными. Это была декоративная скульптура, где допускались грубоватые, свойственные живописи эксперименты. Подлинное усовершенствование классического идеала совершалось в бронзе.

Сохранившиеся копии бронзовых «Аполлонов» оказались лучшего качества, чем копии Поликлетовых атлетов,



29. Аполлон.
Греция, ок. 450 г.
до н. э. (?)

на них можно смотреть не только с любопытством антиквара, но и с удовольствием. Восходят ли они к раннему творчеству самого Фидия — неразрешимая проблема, но по крайней мере одна из них, видимо, передает его стиль таким, каким мы его знаем по фризу Парфенона, это — «Аполлон Тибрский» из Рима (ил. 30). Хотя это копия с бронзы, она представляет собой прекрасный образец мраморной скульптуры и, должно быть, сделана превосходным греческим ремесленником. Она наиболее ясно демонстрирует различие между атлетом Поликлета и богом Фидия. Этот Аполлон выше, грациознее и все еще сохраняет черты иератической фронтальности, сознательно сохраненной, дабы подчеркнуть его божественную отчужденность. Прямые, квадратные плечи будто находятся в другой плоскости; безмятежный, мечтательный взгляд направлен вниз; проступающие сквозь натянутую кожу мышцы выдают напряженность торса, вылепленного не столь схе-



30. Аполлон Тибрский. Стиль Фидия



31. *Пракситель* Гермес. Ок. 350 г. до н. э.

матично, как у Поликлета. Если бы Винкельману была известна эта статуя, а не «Аполлон Бельведерский», его проныцательность и прекрасный литературный дар позволили бы ему отдать предпочтение ее скульптурным качествам. «Аполлон Тибрский» достоин «создателя богов», титул, каким наградили Фидия в античной литературе, и, мне кажется, вернее отражает его проявившийся в Парфеноне стиль, чем «Аполлон» из Касселя; однако это может быть вызвано большей близостью к оригиналу воспроизводя-

щей его копии. Кассельская копия «Аполлона» поразительно неудачна, но, настроившись на то, чтобы видеть сквозь нее, мы сможем распознать благородный образ цветущего бога, непоколебимый и цельный. Это момент равновесия — физического равновесия между силой и грацией, стилистического равновесия между натурой и идеалом, духовного равновесия между старым почитанием богов и новой философией, понимающей это почитание всего лишь как поэтическое упражнение. Из трех равновесий последнее никогда больше не было достигнуто. В течение следующего века границы физической красоты существенно расширились. Аполлон стал человечнее, он стал более изящным. Но никогда уже в античности он не будет преображен аурой божественной исключительности, которую, как можно догадаться по отрывочным свидетельствам, он получил из рук Фидия.

О красоте, воплощенной в человеческом образе в IV веке до нашей эры мы можем судить более непосредственно, поскольку по крайней мере один сохранившийся образец, «Гермес» Праксителя (ил. 31), вероятно, является оригинальной работой великого скульптора. Правда, документальный источник, связывающий статую из Олимпии с Праксителем, не имеет научной ценности: это всего лишь упоминание в путевых заметках Павсания, написанных более чем через четыре столетия после создания статуи. Но нам не следует особенно доверять и мнению Горация Уолпола относительно произведений Джотто; однако в истории искусства, как и в любой другой истории, мы принимаем или отвергаем документ, когда нам это удобно, то есть руководствуемся своими впечатлениями от предмета, к которому он относится; а наши впечатления от «Гермеса» из Олимпии весьма отличны от тех, что вызывает любое другое античное произведение. Он практически единственный из античных мраморов сохраняет ту чувственную тонкость, которая, как мы знаем, была свойственна искусству IV века в целом и Праксителю в частности. Он сохраняет величественность, его тело крепко и мускулисто, но основное ощущение от статуи — грация и нежная сладость, что достигается отчасти плавными очертаниями, отчасти — почти болезненной утонченностью исполнения. «Гермес» — кульминация страсти к физической красоте, впервые проявившейся в юноше Крития и сдерживаемой схематичной суровостью стиля Поликлета и



32. Аполлон Сауроктон.
Копия со статуи
Праксителя. Ок. 350 г.
до н. э.

верой Фидия в «прямоугольное» величие Аполлона. Мы знаем, как просто эксплуатировать красоту такого рода, пока она не вырождается в миловидность. Для Праксителя она, однако, являлась не инструментом, а способом существования. Подобно Корреджо, он не был сторонником резких или неловких взаимоотношений. Формы мягко перетекают одна в другую с плавностью, которая, как мы увидим в следующей главе, стала составной частью общепринятого представления о красоте. Насколько ценность

этого легато зависит от безошибочности и тонкости исполнения, можно судить по копиям с произведений Праксителя — «Сатира», «Сауроктона», «Аполлино», где плавность переходов выродилась в гладкость, а формы в поперечном сечении были сведены к нескольким обычным кривым. Таким образом, «Гермес», хотя и является одной из самых загадочных работ Праксителя, не имеющей ни одной реплики, заставляет нас вновь взглянуть на копии с его более известных произведений и попытаться представить себе их восхитительную красоту, когда трактовка поверхности и материал всецело подчинены одной лишь чувственности.

«Гермес» Праксителя — это последний триумф греческой идеи целостности; физическая красота составляет одно целое с силой, грацией, мягкостью и благожелательностью. На всем протяжении эпохи античности мы наблюдаем в искусстве повышенное внимание к отдельным чертам совершенного человека, и человеческое тело становится либо слишком изящным, либо слишком мускулистым, либо просто похожим на тело животного. Пракситель и сам способствовал созданию таких специализированных типов. В его «Аполлоне Сауроктоне» (ил. 32) победитель Пифона обретает черты хрупкого, женоподобного мальчика, собирающегося пронзить дротиком безобидную ящерицу. Его голову, как это часто бывает в скульптуре IV века, невозможно отличить от головы девочки, и вместо величественной широты и квадратности Фидиева торса линии его фигуры получают грациозную кривизну. Напротив, Геракл, который в метопах Селинунта V века прячет свою силу в стройном, гибком теле, становится в IV веке профессиональным силачом, обремененным тяжестью рельефных мускулов. Эти преувеличения нужно дополнить несколькими фигурами атлетов, стремящихся к физическому совершенству, но все же утративших великолепие и то, что греки называли бы *ethos**, — источник истинной красоты. Среди них — три или четыре оригинальные бронзы, так называемые «Гермес» из Антикиферы, «Атлет со скребком» из Эфеса и «Юноша из Марафона» в стиле Праксителя (ил. 33). Они представляют крайне рутинный уровень греческого искусства и вполне могут послужить поводом для обобщения; первое, что нас поражает, — это отсутствие в них индивидуальности. Мы

* Этос (букв. — обычай, нрав, привычка), моральный идеал (*др.-греч.*).



не чувствуем в них, в отличие от даже довольно посредственных произведений Ренессанса, характерных особенностей отдельного художника. Итальянцы, восхищавшиеся *bel corpo ignudo**, ценили его в конечном счете, как средство выражения энергии, героики или победы духа. Если мы сравним «Юношу из Марафона» с двумя «Давидами» Микеланджело, мы увидим, сколь явно последние принадлежат к духовному миру! Они суть видимая форма чаяний Микеланджело, тогда как марафонский юноша — всего лишь юное тело, подобное зрелому плоду; его самолюбो-

* Прекрасным обнаженным телом (*ut.*).



33. Юноша
из Марафона. Стил
Праксителя. Ок.
350-325 гг. до н. э.

34. Бенвенуто Челлини
Персей.
1545-1554

вание закрывает
лучам света доступ в наш закрытый ставнями мир. Обычно
нагота в поздней греческой скульптуре лишена внутренней
жизни, и это сквозит в каждой ее черте. Челлини не был
великим скульптором Возрождения, но каким живым и
тонким кажется его исполнение, когда мы сравниваем
бронзовую модель его «Персея» (ил. 34)

с «Гермесом» из Антикиферы! И все же антик сохранил от первых страстных исканий V века некую устойчивость, чувство абсолютной нормы, бывшее с той поры предметом зависти художников. Вот что в конечном счете удивляет в этих бронзовых атлетах. Они были заурядной продукцией античного искусства, равноценной картинам с Богоматерью и Младенцем в XV веке. В то же время они представляют тот высокий уровень достижений, от которого можно подниматься к вершинам искусства.

Последнее великое имя в греческой скульптуре — Лисипп. Античные писатели сообщают нам, что он изобрел новые пропорции человеческой фигуры: с головой меньшего размера, более длинными ногами и более изящным туловищем. Мы также знаем, что он сделал популярную в Древнем Риме статую атлета, чистящего себя скребком, и мраморная статуя на этот сюжет в Ватикане так хорошо подходит под описание стиля Лисиппа в литературе, что на нее можно опираться в дальнейших атрибуциях. Атлет представлен в более сложной, застывшей позе, к тому же в ней явственнее угадывается предстоящее движение, нежели в ранних статуях атлетов; в действительности все произведения, считающиеся копиями с оригиналов Лисиппа, живут в пространстве и их можно воспринимать с многих точек зрения, что отличает их от строго фронтальных произведений Поликлета. Эта свобода исполнения влекла за собой и новое отношение к природе, к тому же, в отличие от Поликлета безразличия к мнению народа, Лисипп, по рассказу Плиния, на вопрос о том, кто его учитель, указал на толпу на улице. Такое развитие искусствоведы-эволюционисты называют прогрессом, возможно, при определенных обстоятельствах любое растущее мастерство есть достижение. Но в продуманной программе греческой наготы свобода и беспорядочность отнюдь не стали преимуществом. Среди работ, приписываемых Лисиппу, есть несколько статуй юношей, например «Отдыхающий Гермес» из Неаполя и «Молящийся мальчик» из Берлина, которые очень привлекают людей, вообще не интересующихся скульптурой. В оригиналах самого Лисиппа эта свобода сочеталась, вероятно, с жестким регулированием образительных средств; однако в работах его последователей отсутствие ограничений, установленных правилами и традицией, означало отсутствие порядка и подчиняющей его законам гармонии.

Результатом стала анархия, свойственная эллинистическому искусству с его пьяными фавнами и кулачными борцами, с одной стороны, и вечными повторениями излюбленных мотивов — с другой. Неудивительно, что мы падаем духом при виде бесчисленных мраморных обнаженных в галереях Ватикана или в музее Неаполя. Ни одна другая цивилизация не пережила такого художественного банкротства, как та, что на протяжении четырех веков на берегах Средиземного моря наслаждалась баснословным материальным благосостоянием. В течение этих запятнанных кровью столетий пластические искусства впали в спячку, стали чем-то вроде разменной монеты, все еще имеющей хождение в силу того, что она обеспечена духовными богатствами, накопленными в V и IV веках до нашей эры. Искусно приспособлявая и комбинируя по-новому изобретения той далекой эпохи, иногда удавалось добиться иллюзии новизны, хотя и лишенной жизненности; но в общем приемы оживления мертвого стиля были аналогичны тем, что знакомы нам и по более поздним попыткам вульгаризации (более гладкая отделка, пристальное внимание к деталям, подробное повествование), к которым реставраторы скульптуры добавили последние смертоносные штрихи.

Одна особенность, однако, имеет отношение к нашему предмету: обычай приделывать портретную голову к идеальному обнаженному телу. Эта ошибка вкуса — ибо я считаю, что мы должны признать ее таковой, — была, как и прочие ошибки вкуса, приписана римлянам; между тем она появляется в произведениях, созданных до возникновения Римской империи, например в так называемом эллинистическом «Принце» из музея Терм. Очевидно, тогда думали, что божественность правителя можно усилить, дав ему тело бога. Впоследствии эту практику одобрили первые римские императоры, и она получила широкое распространение. Нам, обращающим внимание прежде всего на голову, кажутся несколько смешными эти академические обнаженные в духе Фидия, потерявшие свою индивидуальность несколько веков тому назад, увенчанные портретами несчастного Клавдия или помешанного Калигулы. Однако позднее при дворе императора появился человек, благодаря своему странному совершенству создавший новый идеал красоты, — Антиной из Вифинии. Именно по воле императора Адриана прекрасные черты его любимца перешли к статуям богов; мы обнаруживаем эту темную



35. Аполлон
Бельведерский.
Греция,
II в. до н. э. (?)

арабскую голову на туловищах Аполлона, Гермеса и Диониса, чьи традиционные пропорции были изменены, чтобы соответствовать более тяжелому торсу фаворита. Едва ли не впервые с IV века до нашей эры тип красоты взят из реальности, а не из книги образцов. И посему, обходя галерею античной скульптуры, мы часто останавливаем свой взгляд на этих знойных чертах лица и вновь и вновь ощущаем тепло хоть и такой давней, но личной привязаннос-

ти. Несомненно, люди эпохи Возрождения, величайшие индивидуалисты, чувствовали то же самое; и по этой причине характерные черты Антиноя все еще ощутимы, когда после долгого изгнания нагота Аполлона возвращается в образе «Давида» Донателло.

Прежде чем покинуть античный мир, рассмотрим еще одну статую Аполлона, ибо, каким бы ни был ее статус как произведения искусства, она обладала почти магической силой, — речь идет об «Аполлоне Бельведерском» (ил. 35). Сто пятьдесят лет назад он был, несомненно, одним из двух наиболее известных произведений искусства в мире. В огромном томе, изданном Дидо в прославление триумфов Наполеона, на одной из страниц нет ничего, кроме слов: «EApollon et le Laocoön emportés a Paris»*. От Рафаэля до Винкельмана художники и критики, чье понимание искусства по меньшей мере сравнимо с нашим, соревновались друг с другом в похвалах ему. «Это есть, — говорит Винкельман, — высший идеал искусства среди всех произведений древности... Вознесись духом своим, о читатель, в это царство воплощенной красоты и там создавай себе образы божественной природы». К сожалению, для современного читателя это царство закрыто. Он может лишь представлять в своем воображении, что в течение трех столетий «Аполлон Бельведерский» утолял тот самый обывательский голод, который позже потребует плюмажей и пинаклей романтизма; и, пока это продолжалось, зритель мог не обращать внимание на слабое телосложение и дряблые поверхности, которые с позиции эстетического чувства сводят к нулю другие достоинства статуи. Вероятно, ни в одном другом известном произведении замысел и исполнение не разделены столь мучительно, а поскольку мы думаем, что они должны быть неразделимы, чтобы придать искусству новую жизнь, — можно считать статую из Ватикана мертвой. Однако в бронзовой отливке, сделанной для Франциска I и ныне находящейся в Лувре, механическая заглаженность мрамора несколько скрыта, и без большого усилия мы можем представить себе сияющий оригинал, тонко моделированный, тщательно отделанный резцом, с золотым плащом и золотыми волосами. Каким щеголеватым вестником богов он, должно быть, был! Это античное богоявление: бог спускается на землю в блеске лучей своего небесного путешествия.

* «Аполлон и Лаокоон перевезены в Париж» (фр.).

Вестник, пришелец из другого мира, посредник — такое впечатление производит на нас «Аполлон Бельведерский», именно этим он и стал на самом деле. Налет осознания собственной значимости в его идеальной красоте и нечто негреческое в повороте головы сделали его особенно близким для людей Ренессанса. Он, кажется, смотрит за пределы замкнутого греческого мира, словно ожидая ответного взгляда одобрения от великих романтиков начала XVI века.

36. Адам. Пластина из
слоновой кости. V в.



Задолго до того, как окончательно обвалился фасад классической культуры, Аполлон перестал удовлетворять потребности воображения. Гермес, проводник умерших, мог ассоциироваться с религиями мистерий, Дионис — с религиями иступления. Но Аполлону, воплощению покоя и разума, не нашлось места в полном волнений и суеверий мире III века нашей эры, и идея нагого совершенства довольно редко появляется в искусстве поздней античности. Когда наконец христианство начало разрабатывать свои собственные символы, нашлось не много современных образцов, на основе которых Аполлон мог быть перевоплощен в Адама. Сохранилась пластина из слоновой кости V века с вырезанной на ней сценой, изображающей Адама в его недавно созданном царстве (ил. 36), и, хотя по классическим стандартам его голова и члены непропорционально велики, тело его все еще служит для того, чтобы демонстрировать убеждение, будто человека отличает от животных большая физическая красота. Но подобных пластине из Барджелло не сохранилось. Только на Дальнем Востоке аполлонический идеал приобрел новую жизнь и значимость; ибо едва ли можно сомневаться в том, что размеренная гармония раннего буддийского искусства свидетельствует о греческом завоевании более длительном, чем победы Александра. С V по XII век в различных культурах Восточной Азии делались статуи обнаженных мужчин, обладавшие достоинством и властной фронтальностью некоторых дофидиевых «Аполлонов». Сходство лучших бодхисатв кхмерской скульптуры с ионийскими кюросами VI века несомненно и подтверждает, что при определенных условиях и составляющих стиль может следовать своей собственной логике, где пространство и время — относительные понятия.

На христианском Западе в те же самые столетия можно подчас обнаружить статуи обнаженных, но они — лишь эхо бессмысленных славословий, вызванных свойственной им когда-то, но давно улетучившейся магической силой. Идеальная форма Аполлона появилась вновь только в памятнике ложного рассвета Ренессанса — кафедре Никколо Пизано в Пизанском баптистерии (ил. 37). Характерно, что статуя превращена в персонификацию силы, поскольку, как мы увидим, Геракл единственный из олимпийских богов сохранил свой морализованный облик. Тем не менее с формальной точки зрения статуя Никколо Пизано остается Аполлоном, более тяжелым, чем его эллинисти-

ческий образец, но соответствующим упрямой стойкости канонического образа Аттики V века до нашей эры. Чего не хватает, так это уверенности в собственной физической красоте, доминирующей даже в самых «квадратных» атлетах Поликлета, уверенности, так долго считавшейся грехом, что должно было пройти еще полтора столетия, прежде чем она снова смогла проникнуть в сознание. Каким образом наслаждение человеческим телом снова стало дозволенной темой искусства — чудесная загадка итальянского Возрождения. Мы можем заметить это наслаждение в готической живописи начала XV века, явленное в изгибе руки или в наклоне шеи, но ничто не может предвосхитить прекрасную наготу «Давида» Донателло (ил. 38).

Первым нововведением Донателло, которому суждено было многократно повториться в искусстве Ренессанса,



37. Никколо Пизано
Фрагмент кафедры
Пизанского
баптистерия. 1259-
1260



38. Донателло Давид. 1433

стало превращение царя Израиля в юного греческого бога. В юности Давид был миловиден и, подобно Аполлону, чистотой своих помыслов победил изготавившееся к бою чудовище. Он к тому же был канонизированным покровителем музыки и поэзии. Однако самый известный образ Давида в средневековом искусстве — образ старца, с бородой и в короне, играющего на арфе или колокольчиках,

и, хотя Средневековье знало юного Давида, Донателло увидел его в образе античного бога благодаря гигантскому «взлету воображения. Строго говоря, он не Аполлон, а юный Дионис, мечтательно улыбающийся, стоящий в свободной позе, а голова Голиафа у его ног — попросту голова старого сатира, которую часто можно найти на постаментах статуй Диониса. Одну из них Донателло, должно быть, знал и соединил ее с воспоминанием об Антиное, ему также должны были быть известны некоторые античные бронзы, ибо он демонстрирует то же чувство взаимодействия формы и материала, какое свойственно скульптуре «Мальчик, вынимающий занозу». Однако эти очевидные источники вдохновения не мешают «Давиду» быть непревзойденным по своей самобытности творением, не имеющим аналогий в искусстве своего времени, позволяющих предугадать его возникновение. Интересно ознакомиться с отзывами о статуе, появившимися после того, как ее впервые выставили, ибо до конца века она оставалась много выше уровня распространенного тогда общественного вкуса. Она странным образом отличается даже от остальных произведений самого Донателло, где он заявляет о себе как о скульпторе драматических моральных и эмоциональных категорий, а не физического совершенства. И все же в «Давиде» чувствуется такое же, как и у греческих предшественников IV века до нашей эры, страстное восприятие художником тонких оттенков настроения, делающих юное тело чувственно привлекательным. Уход Донателло от канона классических пропорций очевиден. Он изобразил настоящего мальчика, чья грудная клетка урке, а бока менее округлы, чем у греческого идеала. Несомненно, его натурщик был моложе и менее развит, чем мальчики-атлеты, с которыми мы невольно сравниваем статую. Даже сделав поправку на эти случайные отличия, мы замечаем глубинное расхождение в построении. У античного обнаженного плоская, прямоугольная грудная клетка поддерживается схематичным животом — уже описанной *cuirasse esthetique*; у Давида, как практически и у всех последующих обнаженных Ренессанса, талия является центром пластической композиции, центром, из которого расходятся все другие плоскости тела. Современники Донателло, однако, вряд ли заметили бы эти различия в пропорциях и построении и поняли бы лишь то, что какой-то языческий бог вернулся на землю. О Донателло и Брунеллески говорили, давая их гению что-то вроде

алхимического истолкования, будто бы они заново открыли тайны древнего мира, среди которых был и секрет физической красоты.

Существует несколько причин тому, что в течение пятидесяти или более лет «Давид» Донателло не имел последователей. Одна из них — готическая реакция, наступившая во флорентийском искусстве в середине XV века, когда мода на декоративные шпалеры и тщательно выписанные нидерландские картины вытеснила героический гуманизм Донателло и Мазаччо. Другая — неугомонность, свойственная флорентийскому темпераменту. Аполлон статичен. Его жесты исполнены достоинства и спокойствия. Флорентийцы же любили движение, и чем неистовее — тем лучше. Два величайших мастера наготы позднего quattrocento, Поллайоло и Боттичелли, озабочены воплощением энергии или экстатического движения, изображениями борющегося Геракла или летящего ангела, и только однажды, а именно в «Св. Себастьяне», Боттичелли удается обнаженная фигура в состоянии покоя. Поэтому, хотя флорентийцы и первыми испытали влияние руин античности, спокойная, статичная живопись центральной Италии, с трудом пробуждавшаяся от своего готического сна, была существенно более классической. Обнаженным фигурам в «Смерти Адама» Пьеро делла Франческа свойственна тяжеловесность дофидиевой скульптуры. Человек, изображенный спиной к зрителю и опирающийся на лопату, будто находится на полпути от Мирона к Поликлету, а брат и сестра, внуки Адама, похожи на «Ореста и Электру» из Неаполя. Трудно сказать, насколько этот классицизм был изначальным и насколько — результатом изучения, но я пришел к выводу, что Пьеро был лучше знаком с античным искусством, в том числе с античной живописью, чем считают современные исследователи.

Его ученик, Перуджино, принадлежал к поколению, свободно использовавшему антикварные книги образцов, и в его рисунках обнаженной натуры умбрийское чувство гармонии накладывается на эллинистические модели. Несмотря на стройные пропорции его фигур и их тонкие, гибкие готические ноги, им свойственна классическая легкость перехода от одной формы к другой, ведущая прямо к Рафаэлю; и самому Рафаэлю долгие годы приписывался шедевр языческой образности, луврский «Аполлон и Марс»



39. *Перуджино* Аполлон и Марсий. Ок. 1490

сий» Перуджино (ил. 39). Это совершенный образец классицизма кватроченто. Нижнюю часть фигуры Перуджино заимствует из своего натурального рисунка из Уффици, но, придав плечам квадратную форму, он сообщил им характер скульптур Праксителя. Этот Аполлон так же грациозен,

как бронзовая статуя из Геркуланума, и, в противоположность кроткому Марсию, изображенному с животом в виде горшка и журавлиными ногами, как у фавна, так же самоуверенно идеален; и все же общее впечатление абсолютно современно и напоминает об античной живописи не более, чем поэмы Полициано — о поэмах Овидия. Уолтер Патер любил описывать произведения Ренессанса словом «dainty»*, ассоциировавшимся до своей теперешней деградации с рыцарственностью. Это не то слово, которое можно применить к «Аполлонам» Древней Греции, но оно невольно приходит на ум перед картинами Перуджино, отличающимися ювелирной утонченностью исполнения и долей притворства, как в хорошо разученной инсценировке. Даже в момент, предшествующий его триумфу над более приземленным вдохновением, этому Аполлону недостает беспристрастной жестокости солнца. Он, скорее, изысканный предводитель муз, и именно в таком качестве он предстает вновь в прекраснейшем воплощении его царства — в «Парнасе» Рафаэля.

Здесь опять появляется «Аполлон Бельведерский». Точные обстоятельства его обнаружения при раскопках неизвестны, но, вероятно, это произошло около 1479 года; он дважды встречается в книге образцов круга Гирландайо, известной под названием «Codex Escorialensis», и вскоре после этого превращается в Давида на ранней гравюре Маркантонио, продолжая, таким образом, идею Донателло. Затем Маркантонио вновь сделал гравюру с этой еще не отреставрированной статуи, что повлекло за собой множество подражаний: от бронзовой статуэтки мантуанского придворного скульптора Антикко — копии столь точной, что мы с трудом можем верить ее датировке, — до свободной интерпретации в «Аполлоне и Дафне» Бернини. Одним из первых испытать влияние «Аполлона Бельведерского» было суждено художнику, который не мог его видеть. Альбрехт Дюрер так и не доехал до Рима, но во время первого посещения Италии ему, должно быть, показывали рисунки со знаменитого антика, и, как мы видели, он сделал их основой своих упражнений в изучении классических пропорций. Почти сразу по возвращении, в 1501 году, он нарисовал обнаженного мужчину, держащего в руке пламенеющий диск с написанным на нем справа направо словом «Ароло» (рисунок хранится ныне в Британ-

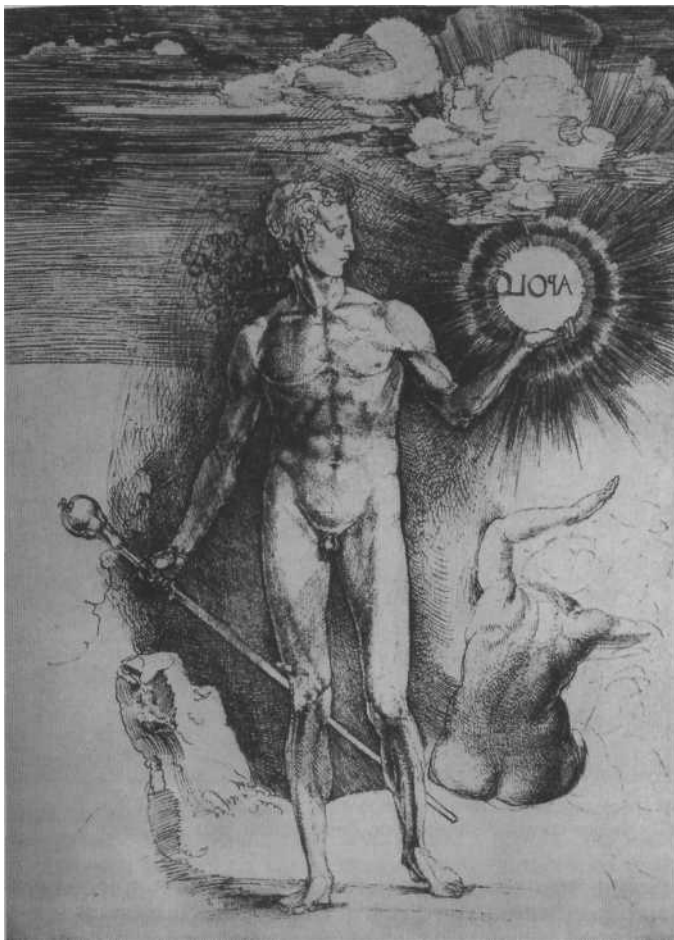
* Деликатес, лакомство, нечто изысканное, утонченное (англ.).

ском музее) (ил. 40). Фигура составлена из *souvenirs d'Italie**. Ноги скопированы с гравюры Мантеньи, стиль и манера нанесения штриха, способ обводки контура демонстрируют знакомство с ранними рисунками Микеланджело, но, прежде всего, именно образ, вдохновленный статуей в Бельведере, придал этому Аполлону божественность. Плоская прямоугольность торса, отсутствие моделировки суставов в рисунке бедер, то, как они соединены с талией, и многое другое делают рисунок Дюрера гораздо более «античным», чем беспокойные фигуры флорентийцев. И это далеко не единственное произведение немецкого художника, столь безупречное по своему классическому построению, но все же оно остается конструкцией, лишь на время (хотя и с удивительным мастерством) скрывающей подлинное убеждение Дюрера в том, что тело — любопытный и весьма волнующий организм.

Отклик Рафаэля на «Аполлона Бельведерского» был прямо противоположным. Из рисунков, выполненных им непосредственно со статуи, сохранился только один: беглый набросок, что примечательно, сделанный на обороте рисунка Адама для «Диспуты». Но по приезду Рафаэля в Рим ритм и, можно сказать, этос Аполлона все же ощутим в некоторых из его прекрасных работ. Не только грация движения, но и божественность, взгляд свысока на сияющий мир, присущие Аполлону Бельведерскому, появляются у святых, поэтов и философов в росписях Станц. Рафаэль, с его несравненной способностью к ассимиляции, практически никогда прямо не заимствовал форму, и три Аполлона в Станца делла Сеньятура являются его собственными созданиями. Даже фигура в «Афинской школе», задуманная как изображение античной статуи в нише, демонстрирует то же самое конструктивное отличие от античного искусства, которое мы только что видели в «Давиде» Донателло; а фигура в центре «Парнаса» — кроткий и исполненный гармонии бог Аполлон Мусагет, чья гордость прирожденного олимпийца была усмирена, дабы он мог соответствовать окружающей его христианской компании.

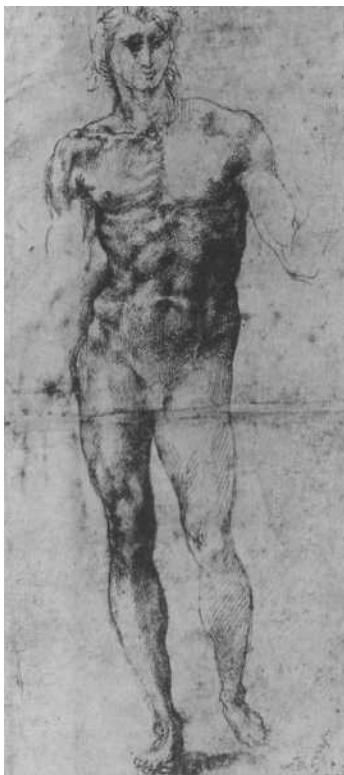
После греков IV века до нашей эры ни один человек не был так уверен в богоподобии мужского тела, как Микеланджело. «И считал его чем-то божественным» — фраза, столь часто появляющаяся в жизнеописании Вазари, когда он рассказывает о творчестве своего героя, не является рито-

* Итальянских сувениров (*фр.*).



40. Альбрехт Дюрер Аполлон. Рисунок. Ок. 1504

рической, она выражает уверенность, и Микеланджело демонстрирует ту же веру в своих сонетах к Кавальери. Эта вера родилась из эмоции. Микеланджело, подобно грекам, страстно волновала мужская красота, и, имея серьезный, платонический склад ума, он отождествлял свои эмоции с



41. Микеланджело Обнаженный юноша. Рисунок. Ок. 1501



42. Микеланджело Античный бог. Рисунок. Ок. 1501

идеями. Этот переход от истовой чувственной привязанности к состоянию, когда ничто из первоначального непреодолимого влечения не исчезает, но многое приобретает благодаря преднамеренному стремлению к гармонии, делает его обнаженных единственными в своем роде. Они одновременно пронзительны и внушительны. Аполлон из Олимпии внушительен, но совсем не пронзителен, поскольку он естественным образом вырос из самоуверенности, какой не мог обладать ни один человек постхристианского мира, и менее всего — алчущая душа Микеланджело.

В его творчестве не могли бы появиться олимпийское спокойствие или аполлоническая ясность разума. Но жестокую власть Аполлона, его образ *sol justitiae* Микеланджело был способен передать, как никто другой.

В юности он, как известно, стремился к совершенству античной красоты, создавал копии классического искусства, которые даже иногда использовались, чтобы обмануть коллекционеров того времени. «Вакх» демонстрирует его способность имитировать безжизненную поверхность мраморной копии. Но его рисунки обнаженной натуры изначально обладают тосканской силой и той тщательной моделировкой, которые я уже противопоставлял мягким формам античности. В Лувре есть рисунок обнаженного юноши (ил. 41), чье богоподобное тело по-фидиевски великолепно, но если присмотреться внимательнее — как мало в нем греческого! В очертаниях торса отсутствует плавность и статичность, моделировка тела столь богата и насыщена, что бывшие геометрические членения, лежавшие в основе классической архитектуры тела, почти исчезли. Глаз, кажется, никак не желает спокойно двигаться по плоскости, он либо замечает каждую подробность, либо игнорирует целый участок, подобно тому как игнорируются здесь руки и левая половина груди. Более того, в этом рисунке есть несколько анатомических деталей, а именно правая ключица и окружающие ее мускулы, которые оскорбили бы греков, но вполне удовлетворяли Микеланджело, увлекавшегося узловатыми, четкими формами. Самый близкий к античности рисунок, изображающий олимпийского бога, наполовину Меркурия, наполовину Аполлона, также находится в Лувре и сделан, очевидно, по памяти (ил. 42). Формы более обобщены, чем в рисунке с натуры, и более плавно переходят одна в другую, но здесь уже можно видеть то характерное утолщение торса (еще увеличившееся при поправке), которое позже обернется в произведениях Микеланджело едва ли не деформацией. Однако было бы ошибкой полагать, что он не признавал классическую систему пропорций. Напротив, он штудировал ее и сам использовал то, что было заимствовано, вероятно, из сообщения Плиния о Поликлете. Свидетельством этого является этюд из Виндзора, размеченный и измеренный до мельчайших деталей, словно для обучения какого-то другого живописца. Микеланджело преувеличил особенности постановки фигуры, свойственной Поликлету:

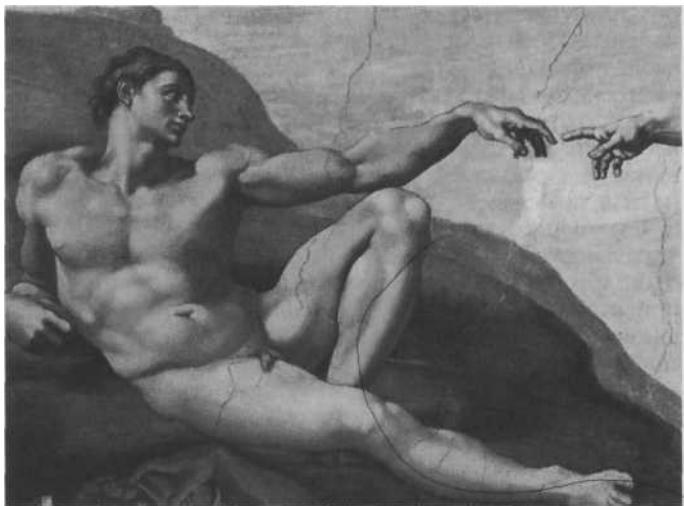
Нагота в искусстве



43. Микеланджело
Давид. 1502-
1504

ось плеч подчеркнуто противопоставлена оси бедер, а мышцы обозначены с анатомической точностью. Поскольку цель рисунка была научной, художник не стремился к классической идеализации, и результат получился более похожим на Андреа дель Кастаньо, нежели на Поликлета. Рисунок демонстрирует нам, что привносит соединение ума, расчета, идеализации и научного знания в конечный смысл шедевров Микеланджело.

Величайшее воплощение идеи Аполлона в творчестве Микеланджело — первая мраморная статуя Давида. Уже один торс (ил. 43) можно считать кульминацией долгого поиска гармонии, начавшегося с фрагмента из Милета или юноши Крития. Правда, легкая рябь ребер и мускулов и едва различимая мертвая зыбь какой-то отдаленной бури в нижней части тела отличают торс Давида от торсов самых энергичных антиков, но, даже если бы он был лишь фрагментом, мы изумились бы строгости, с какой Микеланджело принял классическую схему. Между тем мы имеем фигуру целиком, и гораздо раньше, чем взгляд успевает охватить торс, нас привлекает напряженный гордый поворот головы, громадные руки и потенциальное движение, сквозящее в позе, что отдаляет Давида от образа Аполлона. Этот сильно подросший мальчик одновременно и более силен, и менее в себе уверен. Он скорее герой, нежели бог. Он концентрирует в себе и одним поворотом головы разрушает то доверительное, благоговейное и романтическое отношение к античности, которому Микеланджело научился у Бертольдо в саду Лоренцо Великолепного. Сам Микеланджело навряд ли создавал это. Уже упомянутые рисунки были, конечно, сделаны после «Давида», и лишь гораздо позже он вернулся к идее аполлонического совершенства. Наиболее символичным из этих совершенных мужчин является пробуждающийся Адам в Сикстинской капелле (ил. 44). Ни один другой образ Микеланджело настолько не соответствует общепринятому понятию физической красоты, но именно в его совершенном теле есть то, что навеки разрушит ее равновесие. Поза Адама мало отличается от позы фигуры с фронтона Парфенона, известной как «Дионис» (ил. 45). Уравновешенность, благородная расслабленность и общая архитектура их тел — одинаковы, и все же как резко отличается Адам от Диониса! Это различие между бытием и становлением. Дионис в своем вневременном мире подчиняется внутреннему зако-



44. Микеланджело Сотворение Адама. Фрагмент фрески. 1508-1512

ну гармонии, Адам вглядывается в некую высшую силу, не дающую ему покоя.

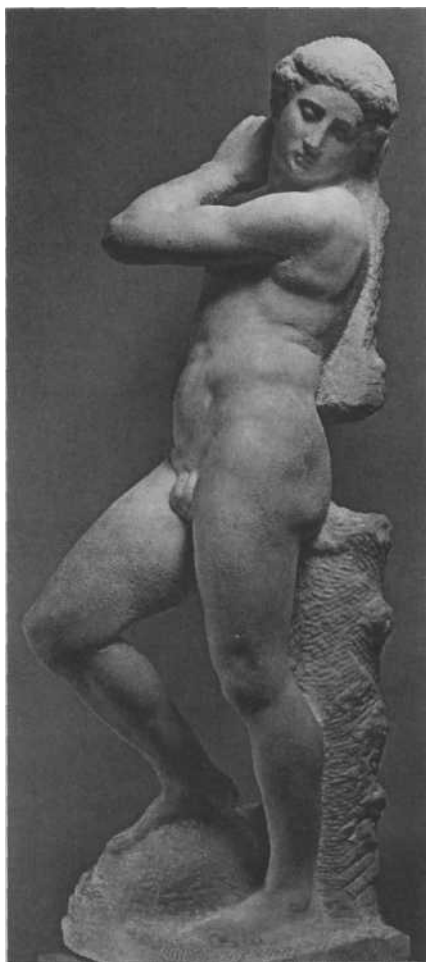
В двух других обнаженных фигурах Микеланджело воплотил две черты Аполлона, странным образом отличающиеся друг от друга и, возможно, взаимодополняющие. Первая — мраморная статуя в Барджелло, видимо задуманная как Аполлон (поскольку намек на колчан все еще виден), а затем превращенная в Давида с пращей (ил. 46). И все-таки она осталась Аполлоном, поскольку сонное, томное движение тела не может быть истолковано как действие юного героя; этот юноша с округлыми формами начисто лишен героического порыва более ранней статуи. Скульптура подобна романтическому сну, поэме уходящей любви, подробности которой уже слегка затуманились. В строении, в пропорциях, в позе, в чувстве — ничего не осталось от античной наготы, ничего, кроме поклонения телесной красоте.

Другая фигура — прямая противоположность первой. Это — Судия, попирающий силы тьмы, в громадном «Страшном суде» Сикстинской капеллы (ил. 47). Мы возвратились к самому примитивному аспекту Аполлона, к создающей и разрушающей энергии солнца, к воплощению

sol justitiae. Его жесты еще более властны, чем у Аполлона из Олимпии, ибо высоты, к которым он призывает благословенных, лучезарнее, а глубины, в которые он низвергает непокорных, ужаснее. Несмотря на его негреческие пропорции (а Микеланджело не пытался сопротивляться странному побуждению, заставившему его настолько утолщить торс, что он получился почти квадратным), этот Пантократор остается аполлоническим. Микеланджело отказался от застылой бородатой сирийской фигуры, какую даже самые отъявленные язычники Ренессанса сохранили от византийской традиции изображения судей, и вдохновился покоряющим образом Александра Македонского. Его надменная голова, слегка видоизмененная и одухотворенная, помещена на обнаженном теле атлета, и именно через сокрушительную мощь тела отчасти выражается его божественное могущество. Оглядываясь на греческих «Аполлонов» V века до нашей эры, мы сознаем, насколько выразительность обнаженных фигур Фидия зависела от скрытого страха перед Олимпом, и вспоминаем, имея в виду мексиканское искусство, что нет, помимо любви, более сильного созидającego чувства, нежели боязнь гнева Божьего.

45. *Фидий* Дионис. Скульптура с фронтона Парфенона. Ок. 435 г. до н. э.





46. Микеланджело
Аполлон-Давид.
1525-1530

47. Микеланджело
Страшный суд.
Фрагмент
фрески.
1535-1541



Именно это чувство ужаса отсутствует во всех последующих изображениях Аполлона и превращает его в самодовольный надоедливый персонаж классицизма. Можно привести только один пример: титульный лист королевского издания Вергилия 1641 года работы Пуссена (ил. 48).



Поэта коронует обнаженная фигура с короткими ногами, широкой грудью и тяжелыми плечами, считавшаяся начиная с XVI века иконографически приемлемой для изображения Аполлона, и даже Пуссен с его мастерством рисовальщика не смог сделать этот тип тела интересным. На



48. *Никола Пуссен* Аполлон, коронующий Вергилия.
Фронтиспис королевского издания Вергилия 1641 г.



49. Антон Рафаэль Менгс Парнас. Фреска виллы Альбани, Рим. 1761

самом деле Пуссену обычно хватало такта, чтобы избегать таких фигур, он представлял Аполлона сидящим и задрапированным на две трети. Но неоклассицисты следующего столетия, которым не доставало творческой проницательности, считали удобной эту внушительную форму. Винкельман уверял, что высшая красота, подобно совершенно чистой воде, должна быть свободна от любых привкусов, и, когда его ученик Антон Рафаэль Менгс писал для галереи виллы Альбани фреску, которая должна была соответствовать назначению интерьера, он стремился к абсолютной пресности. В своем Аполлоне он ее достиг (ил. 49). Музы «Парнаса», хоть и безлики, являют собой заурядные образцы декоративной живописи XVIII века, плоское бесформенное тело их предводителя находится на другой грани нереальности; нам он кажется настолько же нелепым, насколько восхитительным казался современникам Винкельмана. Поколением позже Канова, превосходный портретист и создатель современного ему шика, мог производить смешные идеальные фигуры, вроде «Персея» в Ватикане (ил. 50), где Аполлон Бельведерский, будто на модной картинке, держит в вытянутой руке карикатуру на «Медузу Ронданини». Аполлон, окруженный верованиями, теснящимися подле его имени, потерял свое место в творческой фантазии человечества, осталась лишь одна обо-



50. Антонио Канова Персей. 1801

лочка для лишенного смысла предмета, преподаваемого в академиях художеств.

Мифы не умирают мгновенно. Они переживают длительный период почетного пенсионерства, украшая собой задворки воображения, пока какой-нибудь новый евангелист не решит, что их необходимо уничтожить для собственного спасения. Аполлон, рассеявшийся в начале XIX века в дыму материализма, стал в наш век объектом положительной враждебности. Из Мексики, с берегов Конго, даже с кладбищ Тарквиний были вызваны те темные боги,

чьим пророком сделался Д. Г. Лоуренс, чтобы истребить солнце разума. Этому индивидуальному воплощению покоя и порядка суждено было быть вытесненным общим безумием и коллективным бессознательным. Подобные порывы были хорошо знакомы грекам. Они сродни греческой религии, в них — корень античной трагедии, они прекрасно проиллюстрированы в рельефах и чашах для вина, представляющих Диониса и его спутников. Дионисийский энтузиазм, как мы увидим в одной из последующих глав, породил серию обнаженных фигур, проживших более длительную и непрерывную жизнь, нежели воплощения олимпийского спокойствия. Все же, когда мы смотрим на самые ранние примеры наготы, олицетворяющей энтузиазм, на сатиров и танцоров румбы с греческих ваз VI века, мы осознаем, почему греки понимали, что их искусство не может основываться только на этом. Если бы оно не подчинялось определенным законам гармонии, оно бы совсем не отличалось от искусства соседних культур — хеттской, ассирийской или, возможно, минойской — и, подобно этому искусству, выродилось бы в декорацию, анекдот или пропаганду. В этом заключается оправдание жестокого триумфа Аполлона над Марсием. Союз искусства и разума, во имя которого было выполнено столько не имеющих ничего общего с жизнью произведений и высказано столько забавных мнений, как-никак есть высокая и необходимая цель, но ее нельзя достичь негативными средствами, холодностью и равнодушием. Этот союз требует веры, по крайней мере столь же сильной, как и те порывы, которые он сдерживает; и если сегодня в чувственных завываниях саксофона слышится, что Марсий, кажется, отомщен, то это результат отсутствия в нас духовной энергии, дающей способность понять тело и управлять им.

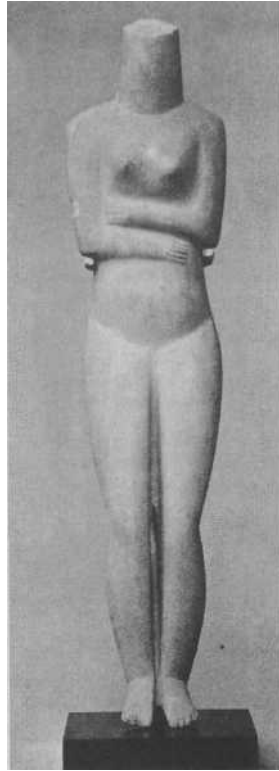
III. ВЕНЕРА I

13 «Пире» Платона один из гостей утверждает, что существуют две Афродиты, названные им Небесной и Вульгарной, или, если воспользоваться их более поздними именами, Venus Coelestis и Venus Naturalis*; и, поскольку это утверждение символизировало глубинное человеческое чувство, его никогда не забывали. Оно стало аксиомой средневековой и ренессансной философии. Это — оправдание женской наготы. С древнейших времен навязчивая, неподвластная разуму природа физического желания искала выхода в образах, и придать этим образам форму, благодаря которой Венера перестает быть вульгарной и становится небесной, является одной из постоянных задач европейского искусства. Для этого использовались такие средства, как симметрия, размер и принцип соотнесенности, усовершенствовавшиеся в зависимости от личных привязанностей отдельных художников. Однако, вероятно, этого очищения Венеры не произошло бы, если бы в сознании среднеземноморского человека изначально не присутствовало некое отвлеченное представление о женском теле. Доисторические женские образы бывают двух видов: раздутые по своим формам статуэтки из палеолитических пещер, подчеркивавшие женские признаки до тех пор, пока не превратились всего-навсего в символы плодородия (ил. 51), и мраморные статуэтки из Киклад, в которых непокорное человеческое тело уже подверглось геометризации (ил. 52). Вслед за Платоном мы можем назвать их Растительной и Кристаллической Афродитой. Две эти основные концепции никогда не исчезали совсем, но, поскольку искусство стало подчиняться законам, различие между двумя Афродитами крайне ослабло, и, даже когда они совершенно не походят друг на друга, они сохраняют что-то общее. В Венере Боттичелли, «рожденной из кристаллического моря мысли и ее вечнос -

* Венера Небесная и Венера Земная (лат.).



51. Первобытная статуэтка, изображающая женскую фигуру
52. Статуэтка из Киклад.
2500-1100 г. до н. э.



ти», есть пронзительное напряжение чувственности; Венера Рубенса, рог растительного изобилия, все же стремится к идее. Платон сделал двух своих богинь матерью и дочерью; ренессансные философы, более проникательные, обнаружили, что они — близнецы.

Начиная с XVII века стали думать, что женская нагота — более обыденный и привлекательный предмет, чем мужская. Однако изначально было не так. В Греции в VI веке до нашей эры нет ни одной скульптуры обнаженной женщины, да и в V веке они все еще чрезвычайно редки. Их редкость объясняется как религиозными, так и социальными причинами. В то время как нагота Аполлона

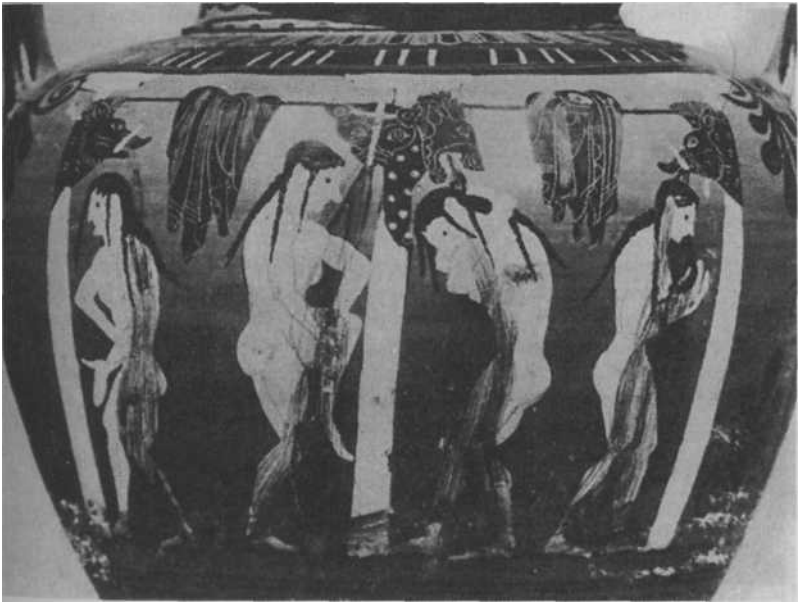


53. Ручка зеркала
в виде Афродиты.
Греция,
начало VI в. до н. э.
54. Аттическая ваза.
VI в. до н. э.
Фрагмен

была частью его божественности, существовала, очевидно, древняя ритуальная традиция и табу, предписывавшие Афродите быть задрапированной. Предания, согласно которым она появилась из моря или пришла с Кипра, говорят правду, ибо обнаженная Афродита — порождение Востока, и, когда она впервые была создана в греческом искусстве, ее форма ясно указывала на ее происхождение. Такова фигурка, образующая ручку бронзового зеркала из Мюнхена, прямая и стройная, будто египетская, и в ней нет ни намека на ту систему изогнутых линий, которая должна была лежать в основе построения классической Афродиты (ил. 53). Даже в IV веке до нашей эры обнаженную Афродиту в смущении ассоциировали с восточными культами, а Фрина, натурщица Праксителя, подверглась обвинениям священнослужителей именно потому, что красота ее тела могла показаться побуждением к ереси, а не по соображениям морали. Социальные ограничения были столь же строгими. Если юноши раздевались донга для физических упражнений и обычно носили одну лишь короткую накид-

III. Венера I

ку, то греческие женщины ходили задрапированными с головы до ног и традиционно были связаны своими домашними обязанностями. Исключение составляли одни лишь спартанцы. Их женщины шокировали всю остальную Грецию, показывая свои бедра и соревнуясь в атлетике. «Победительница в беге» из Ватикана, конечно, должна быть спартанкой. Нам следует также учитывать влияние той особенности греческой жизни, столь усердно прославляемой в одах Пиндара и диалогах Платона, сообразно которой любовь двух молодых людей друг к другу считалась более благородной и естественной, чем любовь между противоположными полами. Именно из восторженного восприятия страсти рождается та самая идеальная красота, и юноше Крития не найти равных среди женских образов. Редкие рисунки нагих женщин на ранних вазах почти до смешного неидеальны: например, дамы, наслаждающиеся душем, на чернофигурной вазе из Берлина (ил. 54) ближе к вечной женственности Тербера, нежели Праксителя. К середине V века женские фигуры на чашах для питья





55. Фрагмент росписи вазы.

Греция, ок. 500 г. до н. э.

56. Атичская терракотовая

кукла. V в. до н. э.



стали более привлекательными (ил. 55). Это дамы, физическое обаяние которых являлось их благом, и, несомненно, художники стремились сделать их как можно более изящными и оживленными. Однако они идеализированы не больше, чем подобные им японские женщины на гравюрах Киёнаги. Из всех этих случайно выживших образчиков искусства малых форм самым значимым является терракотовая кукла из Лувра, у которой, поскольку ее собирались одеть, скульптор не убрал все природные неправильности и несовершенства (ил. 56). Она показывает, какой наблюдательностью, каким чувством правды и сути обладал даже скромный ремесленник в Греции V века до нашей эры.

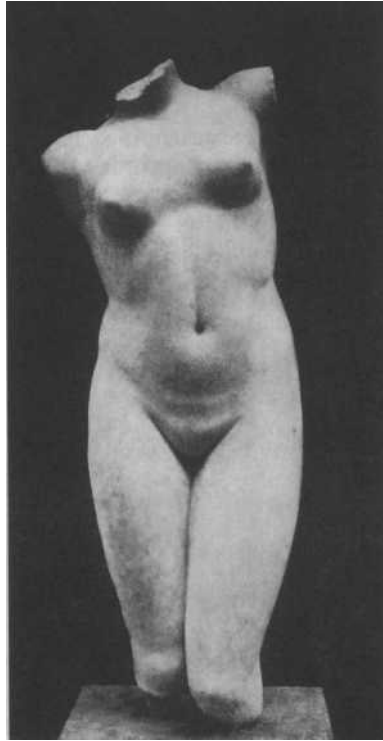
Такова краткая и беспорядочная прелюдия к Венере. И хотя эта прелюдия дает представление о жизненности и физическом обаянии, она полностью лишена того поиска законченности формы, который, по нашему определению, является основой изображения наготы. Но примерно в то же время, что и терракотовая кукла, создана бронзовая

III. Венера I

статуя обнаженной девушки, возможно жрицы Исиды, заплетающей волосы, которая, вероятно, была шедевром. Она известна нам по двум мраморным повторениям, из которых более полно сохранившееся — статуя в Риме, известная как «Венера Эсквилинская» (ил. 57), а более живое — торс в Лувре (ил. 58). Несомненно, оригинал был изменен и переработан при переводе в мрамор, но все же копии не потеряли целостности первоначальной идеи. Где-то рядом, за ними, уже стоит произведение художника, которого, судя по сохранившимся свидетельствам, следует считать создателем первого изображения женской обнаженной натуры.

57. Венера Эсквилинская (реплика). Греция, VI в. до н. э.

58. Женский торс (реплика). Греция, VI в. до н. э.



Не то чтобы эскипинская девушка являет собой воплощение женской красоты. Она невелика ростом и коренаста, с высоким тазом и маленькими грудями, далеко отстоящими друг от друга, приземистая крестьяночка, какую и по сей день можно найти в любой средиземноморской деревушке. Майоль уверял, что в одном лишь городке Баньюле ему удалось обнаружить три сотни таких девушек. Ее элегантные сестры из метрополии посмеялись бы над ее полными лодыжками и широкой талией. Однако она желанна, компактна, пропорциональна; в действительности ее пропорции были рассчитаны по простой математической шкале. Единица измерения — голова. Ее рост составляет семь голов, расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья — одна голова. Важнее, чем эти расчеты, способные, как мы видели на примере Дюрера, привести к заблуждению, — то, что скульптор нашел составляющие, названные нами пластическими сущностями женского тела. Груды станут полнее, талии тоньше, бедра будут описывать более благородную дугу, но в основе своей это та архитектура тела, которой будут подчинены наблюдения классически мыслящих художников до конца XIX века и которая получит новую жизнь из рук Майоля в наши дни.



59. Девушка, играющая на флейте. Рельеф с трона Людовизи. Иония, начало V в. до н. э.



60. Афродита. Рельеф
с трона Людовизи.
Иония, начало V в.
до н. э.

Статуи обнаженных женщин в великий период греческого искусства очень редки, и для того, чтобы проследить эволюцию Афродиты до Праксителя, мы должны принимать во внимание не только абсолютную наготу, но и те изваяния, где тело прикрыто легкими облегающими одеждами, названными французами *draperie mouillée**. Этот прием применялся с архаических времен, самые первые скульпторы, кажется, осознали, что драпировка может придавать форме как большую таинственность, так и большую понятность. Часть конечности, когда она опущена или поднята, может быть либо четко очерчена, либо дорисована воображением; части тела, вызывающие больший пластический интерес, можно подчеркнуть, а те, что менее привлекательны, скрыть; неловкие переходы можно смягчить плавностью линии. Драпировки делают тела девушек VI века столь же прекрасными, как тела юношей, к тому же отсутствие обнаженных женщин восполняется наличием курсов; а единственный шедевр, обнаженная флейтистка с трона Людовизи (ил. 59), трогает нас меньше, чем слегка задрапированная Афродита (ил. 60). Поза флейтистки не позволила скульптору полностью раскрыть основные мо-

* Намоченной драпировкой (*фр.*).

тивы наготы, тогда как в Афродите, поднимающейся так мягко и уверенно в руках своих прислужниц, он увидел ландшафт груди, являющийся по какой-то мистической причине, связанной, возможно, с нашими первыми физическими потребностями, одним из самых приятных для глаз. С каким мастерством в этом фрагменте скульптор использует складки сорочки Афродиты, подчеркивающие форму ее плеч, исчезающие на вздымающихся грудях и тонкими волнами покрывающие поверхность ее грудной клетки, которая без них показалась бы слишком плоской! Моделировка ног служанок Афродиты, почти просвечивающих сквозь их тонкие юбки, выполнена так же искусно, тонко и достоверно. Совершенно очевидно, что школы Ионии и Великой Греции положили начало продолжительной традиции мастерства изображения облегающих тело драпировок. В этой традиции воспитывался художник, неправильно понимавший законы построения, но создавший «задрапированных обнаженных» в Памятнике нерейд, а другой художник, чье имя Пэоний, как нам известно, выполнил дошедшую до нас в разбитом состоянии фигуру Победы из музея в Олимпии.

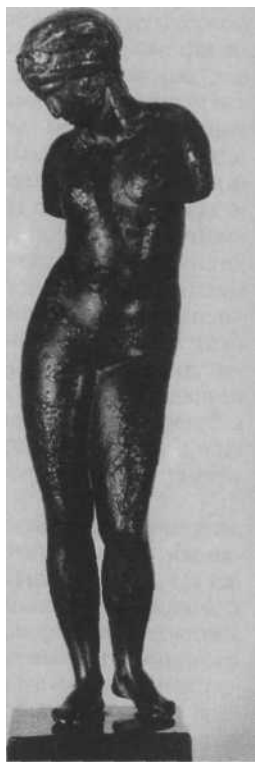
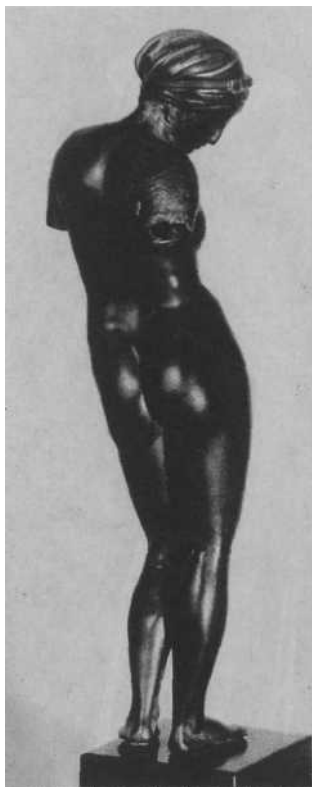
В «Нике» Пэония исчезли почти все следы архаичности. Ее члены обладают юношеской полнотой, которую мы находим у ранних обнаженных Тициана или Пуссена. На самом деле ее тело вначале, вероятно, было обнаженным, а драпировка добавлена позже, чтобы скорее подчеркнуть, нежели скрыть его округлости. Отсутствие ритмического единства указывает на то, что Пэоний не сам изобрел используемый им стиль, и вполне может быть, что в его время уже существовали более уверенно построенные «задрапированные обнаженные», ныне утраченные. Мойры Парфенона не оставляют сомнений в том, что скульпторы под руководством Фидия умели расположить в пространстве женское тело, добиваясь впечатления благородства и естественности; и к концу V века эта традиция «задрапированной наготы» породила знаменитую Афродиту. Она дошла до нас под вводящим в заблуждение именем «Venus Genetrix»* (ил. 61) в нескольких репликах, и те из них, что сохранились фрагментарно, прекрасны, а те, что дошли до нас полностью, скучны. Из последних статуя, хранящаяся в Лувре, может дать более или менее правильное общее представление, но торс, находящийся в Риме, который

* Венера-Родоначальница (*лат.*).



61. Венера-Родоначальница.
Эллинистическая статуя

воспроизводит ту же композицию в зеркальном отражении, позволяет нам лучше понять эмоциональный настрой скульптора. Оригинал принадлежал, безусловно, ученику Фидия, мастеру того же круга, что и скульптор, создавший знаменитый рельеф «Ника, завязывающая сандалию». В обеих копиях хламида сползла с плеча Афродиты и завязана на руке узлом, ткань складками струится по телу, но плотно облегает грудь и живот, так что для их окончательной моделировки достаточно пересечения лишь с одной линией. Если в «Нике» ее телесная красота кажется случайной, то в Афродите она составляет ее сущность, и дра-



62, 63. Бронзовая фигурка девушки. Греция, ок. 400 г. до н. э.

пировка используется, чтобы подчеркнуть это. Возможно, она была первой Афродитой, чью вызывающую физическую страсть красоту прославили и придали ей религиозный статус. Теперь нам уже не приходится сетовать, что женственность встречает слишком вялый отклик Пьесы Аристофана и Еврипида часто цитируют в подтверждение того, что в последней четверти V века афинские женщины приобрели новую значимость; литературные примеры можно дополнить этой статуей, где нежнейшая ритмика женского тела передана с пылкой утонченностью, достойной Корреджо или Клодиона.

Предполагали, что прообразом этого излюбленного мотива стала «Афродита в садах» Алкамена, горячо превозносившаяся Плинием и Лукианом, но, поскольку мы даже не знаем, была эта статуя обнаженной или задрапированной, мраморной или бронзовой, она — лишь мечта археолога. То, что в этот период создавались бронзовые скульптуры обнаженных женщин, демонстрирует статуэтка девушки из Мюнхена, по своей позе и пропорциям — раздетая сестра мраморной статуи из Терм (ил. 62, 63). Ее увенчанная тюрбаном голова позволяет предположить, что она датируется не более чем двадцатью годами позже «Венеры Эскилининской», но в те годы эволюция классического типа почти завершилась. Поликлет усовершенствовал свой идеал уравновешенности: вес перенесен на правую ногу, левая согнута, как будто для шага; и девушка из Мюнхена представлена именно в таком положении. Поза была изобретена для мужской фигуры, но благодаря одной из тех счастливых случайностей, которые часто сопровождают открытия гения, женская фигура получила от этого большую выгоду, ибо такая схема равновесия автоматически создавала контраст между дугой одного бедра, устремленной вверх, где она встречается со сферой груди, и плавным, нежным изгибом расслабленной части фигуры; именно благодаря этому прекрасному равновесию форм женская нагота сохраняет пластическую ценность по сей день. Наклон бедра, который французы называют *dehanchement**, является мотивом особой важности для человеческого сознания, ибо в момент восприятия эта одна-единственная линия объединяет и выявляет два источника нашего понимания. Это почти геометрическая кривая, и все же, как показывает дальнейшая история, она живой символ желания. Такая поза сейчас нам кажется вполне банальной, и тем не менее странная ограниченность пластического мышления состоит в том, что скульпторы, работая в течение тысячелетий, как то было в Египте и Месопотамии, не могли найти ее. И все же, как только она возникла, ее ритм стал одним из доминирующих в гуманистическом искусстве; в ней нашла отражение греческая система мышления, далеко выходящая за пределы греческой философии. Любое искусство, в котором появляется этот мотив, было затронуто эллинистическим влиянием, и, хотя Поликлет содрог-

* Покачивание бедрами, стойка с упором на одну ногу (*фр.*).

нулся бы при виде роскошных *dehancements* Амаравати, на нем в конечном счете лежит ответственность за них.

Кажется невероятным, но мюнхенская статуэтка и «Венера Эскилинская» — это все, что сохранилось от памятников женской наготы V века до нашей эры. Старое религиозное представление о том, что красота Афродиты не должна быть обнажена, бытовало и в IV веке и несомненно повлияло на жителей Коса, когда они отвергли обнаженную «Афродиту» Праксителя, предпочтя ей задрапированную. Жители Книда, воспользовавшись их набожностью, стали, таким образом, обладателями самой знаменитой статуи античности.

«Афродита Книдская» Праксителя (ил. 64) была, судя по всему, выполнена около 330 года, вскоре после окончания его работы в Мавзолее. Верен или нет рассказ Плиния о ее отвержении народом Коса, она, без сомнения, идеально подходила для Книда, острова вдали от южного побережья Малой Азии, где Афродита давно была объектом поклонения. Некий греческий автор времен поздней античности, чьи сочинения раньше путали с работами Лукиана, оставил живой отчет о посещении ее святилища. Там не было обычного мощеного двора, вместо этого святилище окружали высокие фруктовые деревья, между которыми фестонами щедро свисал виноград. Среди этой освежающей растительности стоял маленький храм, открытый спереди так, чтобы паломники могли видеть статую богини, белую и сияющую на фоне окружающей зелени. Она словно собиралась ступить в священный бассейн и одной рукой еще придерживала одежду, сброшенную с плеч. Ее губы были тронуты мягкой улыбкой, но весь ее облик был проникнут олимпийским величием. Псевдо-Лукиан и его спутники, однако, не испытали благоговейного трепета и не выказали никакого эстетического протеста. Они говорили о статуе так, будто она была живой прекрасной женщиной. Один из них, охваченный восторгом, вспрыгнул на постамент и обнял ее за шею. Хранитель святилища был слегка потрясен, но позже, за небольшую мзду, отпер заднюю дверь храма, чтобы они могли восхититься и этим ракурсом, — их энтузиазм вырос вдвойне. Возможно, не все паломники так непосредственно выражали свой восторг. Усердный Плиний пишет о статуе так, как подобает профессору. Но никто не подвергал сомнению то, что она была воплощением физического желания и что эта таин-



64. Афродита Книдская.
Копия статуи
Праксителя. Ок. 350
г. до н. э.

ственная, непреодолимая сила являлась элементом ее святости.

Такие чувства могут показаться нам несовместимыми с объектом религиозного почитания, но это вызвано тем, что древнееврейские корни нашей религии обусловили нашу привычку скорее к словесному, нежели визуальному

воплощению физического желания. В сравнении с образами Песни Песней привлекательность «Афродиты Книдской» мягче и сдержанней. Оба произведения происходят от одного и того же состояния сознания и, возможно, даже от одного и того же культа, поскольку Афродита желания была, как мы видели, сирийским божеством; однако пышную чувственность формы смягчило греческое чувство приличия, так что рука Афродиты, в восточных религиях указывающая на источник ее силы, у Праксителя скромно прикрывает его. Наверное, никогда больше ни одна религия не воплотила физическую страсть так спокойно, так сладостно и так естественно; все, кто видел «Афродиту Книдскую», почувствовали, что мы имеем общие инстинкты не только с животными, но и с богами. То был триумф красоты, и в греческом сознании эта красота воспринималась не просто как создание Праксителя, она уже существовала в его модели — во Фрине. Фрина разделила с Праксителем славу, принесенную ему прекрасными скульптурами, которыми он обогатил греческий мир, и ее обнаженная, явно портретная статуя из позолоченной бронзы была установлена в священных окрестностях Дельф признательной публикой.

Все это нам известно из литературных источников. Увы, когда мы обращаемся к зрительным подтверждениям данного богоявления, оно уже невидимо. Из сорока девяти полноразмерных повторений «Афродиты Книдской» ни одно не может дать нам даже самого смутного представления об оригинале. Поскольку поверхность была раскрашена, с нее нельзя было снимать слепки, а копирование, наверное, было неблагодарным занятием. Кроме того, к сожалению, три лучшие копии находятся в Ватикане, где в течение долгого времени они были недоступны для изучения. Из них так называемая «Венера Бельведерская» является, очевидно, копией с бронзы и посему очень далека от оригинала Праксителя, а «Афродита» из Палаццо Колонна, чья поза довольно убедительна, имеет чужую голову, водруженную на негнушуюся шею, и моделировка ее лишена чувственности, как у большинства заурядных садовых скульптур. Это особенно губительно для работ Праксителя, находившего, как мы видели, почти болезненное наслаждение в утонченности фактуры. Будто прозрачная поверхность, еще заметная в «Гермесе» и более свойственная Афродите, должна была добавлять чувственного трепета, который в

течение пяти столетий заставлял поэтов, императоров и туристические суда задерживаться в святилище Книда.

Но, несмотря на это прямое обращение к чувствам, «Афродита» Праксителя остается идеальным творением, подчиненным абстрактным гармониям искусства. С расстояния времени мы видим, что она принадлежит к небесной сфере. Хотя она намного выше, пропорции ее торса все еще отвечают первой простой схеме, принятой в «Венере Эсквилинской». И помимо этой геометрической гармонии, во всей ее осанке есть гармонический покой, даже мягкость, что совсем не соответствует вдохновленным ею любовным эпиграммам. Нам она может показаться чувственно даже менее привлекательной, чем предшествующие ей обнаженные, но при этом нужно делать скидку не только на плачевное состояние наших копий, но и на вмешательство ее бесчисленных преемниц. Классическая обнаженная, изобретенная Праксителем, стала в менее чутких руках шаблоном наготы, и, когда мы смотрим на «Афродиту Книдскую», мы, кажется, видим целый лес мраморных статуй, заполняющих просторную оранжерею своими монотонными девственными формами.

Нет более любопытного примера явной пустоты, чем гладкие белые мраморные обнаженные фигуры, которые в XIX веке считались символом искусства. На самом деле эти фигуры обычно происходят не от «Афродиты Книдской» (ил. 65), а от двух широко известных эллинистических статуй — «Венеры Капитолийской» (ил. 66) и «Венеры Медичи» (ил. 67). В сущности, они являются версиями идеи Праксителя, но в них есть важное различие. «Афродита Книдская» думает лишь о священном бассейне, куда она готова ступить. «Венера Капитолийская» позирует. Осознающая свою собственную значимость, она — продукт осознающего свою значимость искусства. Ее поза, когда бы она ни возникла, есть наиболее полное в античном искусстве разрешение определенных формальных проблем, возникших в связи с обнаженным женским телом, и стоит рассмотреть, как оно было достигнуто. Отличия от «Афродиты Книдской» едва уловимы, но имеют решающее значение. Вес перенесен с одной ноги на другую, но более равномерно распределен, так что оси тела почти параллельны. Наконец, наиболее бросающееся в глаза изменение: рука «свободной» стороны, вместо того чтобы держать драпировку, согнута перед туловищем прямо под грудью.



Все эти изменения задуманы, чтобы добиться компактности и устойчивости. Здесь нет ни одной плоскости или контура, по которым глаз мог бы блуждать без заданного направления. Руки окружают туловище, как футляр, и своим движением помогают подчеркнуть его основной ритм. Голова, левая рука и опорная нога образуют четкую линию, подобную столбу храма. Приблизьтесь к «Афродите Книдской» с той стороны, куда направлен ее взгляд, — ее тело открыто и беззащитно; подойдите к «Венере Капитолийской» — оно в высшей степени закрыто. Это та поза, которая в истории известна под именем *Venus Pudica*, Венера Целомудренная, и, хотя «Венера Капитолийская» с

физической точки зрения более реалистична, чем «Афродита Книдская», и ее правая рука вовсе не скрывает ее великолепную грудь, формальный анализ показывает, что это название отчасти оправданно. Мы можем понять, почему в последующих повторениях переняли именно эту позу, тогда как более открытая нагота Праксителя была отвергнута. Мы также можем понять, почему, несмотря на все несчастья и превратности судьбы, которые перенесла Венера за две тысячи лет, выжила именно эта композиция. Как ни странно, своим влиянием в постренессансном искусстве она во многом обязана версии, в которой ритмическая целостность почти утрачена, — знаменитой «Ве-

- < 65. Афродита Книдская
Копия статуи
Праксителя. Ок.
350 г. до н. э.
- < 66. Афродита
Капитолийская.
Эллинистическая
статуя
- 67. Венера Медичи.
Эллинистическая
статуя



нере Медичи», так долго безмятежно царившей в галерее Уффици. Потеря ритма частично связана с неправильной реставрацией правой руки, которая в искренней попытке прикрыть грудь и упрочить репутацию скромницы согнута под слишком острым углом и нарушает общий поток движения вокруг туловища. Телесная избыточность «Венеры Капитолийской» сведена к изощренному самодовольству. Линии тела конусом сходятся к крошечной Праксительевой голове с нарочитой изысканностью викторианской модной картинки. Наверное, нельзя было избежать того, чтобы на протяжении двух столетий эту модную изысканность путали с идеальной красотой. В хвалебной литературе «Венера Медичи» занимает почти столь же много страниц, сколько «Аполлон Бельведерский», но с меньшим основанием. Байрон, считавший идеальное «чепухой», посвятил «Венере» строфу в «Чайльд Гарольде»:

Ты смотришь, ты не в силах с ней проститься,
Ты к ней пришел — и нет пути назад!
В цепях за триумфальной колесницей
Искусства следуй, ибо в плен ты взят.
Но этот плен, о, как ему ты рад!
На что здесь толки, споры, словопрения,
Педантства и бессмыслицы парад!
Нам голос мысли, чувства, крови, зренья
Твердит, что прав Парис и лишни заверенья*.

В действительности Байрон, как и большинство людей его класса и его темперамента, вовсе не внимал голосу зрения, позволив моде себя одурачить. Вордсворт, обладавший более цепкой наблюдательностью и, как мы знаем от Хэзлитта, более тонким пониманием искусства, признавался, что в Уффици он повернулся спиной к «Венере» и заснул. Тем не менее мы должны признать, что большое число истинных ценителей, начиная с Винкельмана, считали «Венеру Медичи» образцом женской красоты, и вполне понятно, что тонкая грань, отделяющая притворное от изящного, пресное от чистого, немного отодвинулась. Не стоит сомневаться, что она и впредь будет колебаться, но, как и линия талии, в известных пределах; и если мы думаем, что можем определить ее местоположение более точно, чем такой великий критик, как Винкельман, то только

* Перевод В. Левика.

потому, что у нас есть преимущество знания по крайней мере нескольких из тех подлинных произведений Греции V века до нашей эры, о которых он лишь грезил. Опираясь на знание «Гермеса Олимпийского» и скульптуры Акрополя, мы можем вернуться к нашим безжизненным копиям «Афродиты Книдской» и обнаружить в них следы чистоты и безмятежной человечности, и в сравнении с ними «Венера Медичи» покажется не более чем украшением большой гостиной.

«Афродита Книдская» была не единственной знаменитой «Афродитой» Праксителя. Он создал также для феспийцев статую, у которой ноги были задрапированы, а грудь обнажена, и она тоже дошла до нас в нескольких репликах. Опять же лучше всех сохранилась та, что находится в Лувре, так называемая «Афродита из Арля», и снова у нас болит сердце, когда мы на нее смотрим. Ни одному малейшему движению чувства создателя не дано затронуть нашу душу, и, если бы статуя стояла на лестнице старомодного отеля, мы бы даже не взглянули на нее второй раз. Этим мы обязаны реставрациям скульптора Жирардона, который по указанию Людовика XIV не только добавил руки и изменил наклон головы, но и сделал ее туловище гладким, ибо вид ребер и мускулов оскорблял короля. Мы можем видеть по слепку из Арля, сделанному прежде, чем статую увезли в Версаль, что «Афродита Феспийская» воплощала благородную идею, оказавшуюся более продуктивной, чем абсолютное совершенство «Афродиты Книдской». Она разрешает одну из главных проблем скульптуры с простотой колумбова яйца. Скульпторов всегда повергало в отчаяние то, что торс, это совершенное воплощение пластического единства, должен покоиться на сужающихся книзу, веретенообразных опорах. Пракситель попросту задрапировал ноги и оставил торс неприкрытым. Этим он добился такого прочного основания для своей фигуры, что мог освободиться от любой опоры — вазы, столба или дельфина — и позволить рукам свободно двигаться. Вероятно, как иногда происходит с новейшими открытиями, он не смог воспользоваться всеми преимуществами своей свободы. Заурядная наружность «Афродиты из Арля» связана не только с ее невыразительной поверхностью, но и с такой же безыскусной композицией, а это именно то, что копия в состоянии передать. В частности, оси тела настолько параллельны, что почти лишают его



68. Венера
Милосская.
Греция,
ок. 100 г.
до н. э.

жизненности, и в этом отношении скульпторы более позднего времени могли развивать идею Праксителя. Уже в IV веке ее приспособили для темы Афродиты, любующейся собой в зеркале щита Ареса, опирающегося на ее колено, и композиция статуи стала основываться на ярко выраженных восходящих диагоналях. «Афродита из Капуи» в Неаполе — главная реплика этой статуи, она почти на два столетия, кажется, исчерпала возможности данного мотива. Ему, однако, было суждено подвергнуться дальнейшей разработке. «Афродита из Капуи» была задумана в профиль, как рельеф; около 100 года до нашей эры какому-то гениальному скульптору пришлось в голову пересмотреть композицию статуи и развить ее в глубину. В результате родилось последнее великое произведение античной Греции — «Венера Милосская» (ил. 68).

Спустя несколько лет после ее обнаружения в 1820 году «Венера Милосская» оказалась в центре внимания, в том недостижимом положении, которое ранее занимала «Венера Медичи», и даже сейчас, утратив благосклонность знатоков искусства и археологов, она сохранила свое место среди популярных образов как символ или товарный знак красоты. Должно быть, существуют сотни товаров и услуг, от грифельных карандашей до салфеток для лица, от косметических кабинетов до мотоциклов, использующих образ Венеры Милосской в своей рекламе, имея в виду стандарт идеального совершенства. Широкую народную известность песни, романа или стихотворения всегда трудно объяснить, еще большая таинственность окружает произведение скульптуры. Случайное стечение обстоятельств, достоинства и некий импульс как-то неувовимо сочетаются. «Венера Милосская» получила часть своей славы благодаря случаю: до 1893 года, пока Фуртвенглер не подверг ее более строгому анализу, она считалась оригиналом V века до нашей эры и единственной свободно стоящей женской статуей с головой, сохранившейся от этой великой эпохи. Таким образом, она послужила аргументом для партии, утверждавшей превосходство эллиновских мраморов. Эти мраморы восхвалялись за их героическую естественность, за отсутствие притворства и самодовольства, то же самое можно сказать и о «Венере Милосской», противопоставляя ее холодным любимцам классицизма. Правдой остается то, что она — цветущая и здоровая женщина на фоне всех остальных облаженных «Афродит» античности. Если «Ве-

нера Медичи» напоминает нам об оранженее, то «Венера Милосская» заставляет нас думать о вязе посреди пшеничного поля. И все же есть какая-то ирония в этом оправдании через естественность, поскольку в действительности она одно из самых сложных и искусных произведений античности. Ее автор не только использовал изобретения своего собственного времени, но сознательно пытался придать ей вид произведения V века. Одни ее пропорции говорят об этом. Если у «Афродиты из Арля» и «Афродиты из Капуи» расстояние между грудями значительно меньше, чем между грудью и пупком, то у «Венеры Милосской» восстановлено старое равенство. Плоскости ее тела столь велики и спокойны, что сразу не ощутить, где они пересекаются друг с другом. Если пользоваться архитектурной терминологией, это барочная композиция, тяготеющая к классицизму, и именно поэтому, возможно, XIX век ставил ее в один ряд с «Мессией» Генделя и «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи. Даже сейчас, когда мы понимаем, что она не является созданием героической эпохи Фидия и в чем-то ей недостает «чувствительности» Нового времени, она остается воплощением одного из самых великолепных физических идеалов человечества и благороднейшим опровержением расхожего мнения современных критиков, будто произведение искусства должно «выражать свою эпоху».

Происхождение «Венеры Милосской» показывает, как позднеэллинистические художники подходили к проблеме созидания. Не осчастливленные великим даром изобретательности, они прилагали все свое мастерство к комбинированию и дальнейшему развитию. В истории искусства это и обычно, и нормально. В Китае и Египте, например, это было правилом, и крайняя неугомонность европейского искусства начиная с эпохи Ренессанса не является безусловным преимуществом. Но все же замечательно, что в женской наготе вряд ли найдется хоть одна непреходящая по своей ценности формальная идея, которая не была бы впервые найдена в IV веке до нашей эры. В качестве примера можно привести прекрасный мотив присевшей Афродиты, из которого так много полезного извлекли Рубенс и французские художники XVIII века. На основании данных эпиграфики авторство этого мотива обычно приписывают позднеэллинистическому скульптору из Вифинии по имени Дедале, и не вызывает сомнений, что именно он



69. Венера,
надевающая ожерелье.
Эллинистическая статуя

первым создал статую в такой позе. Но этот мотив появляется и на амфоре IV века, украшенной живописцем из Камироса, чьи фигуры, кажется, происходят от скульптур Скопаса; таким образом, великолепная цельность присевшей Афродиты должна относиться также к великой эпохе пластической энергии.

Вариации на тему Афродиты-Венеры эллинистического и раннеримского периодов, особенно те, что дошли до нашего времени в виде маленьких бронз, очень часто исполнены очарования и изобретательности. Венера, надевающая ожерелье (ил. 69), Венера с перевязью от меча Марса и, прежде всего, Венера, поднимающаяся из морской пучины и выжимающая волосы, — во всех этих фигурах легкое изменение мотива вносит новизну, но не нарушает основные находки Скопаса и Праксителя. Имеется также несколько мраморных статуй, таких как роскошный чув-

ственный торс из Национальной библиотеки в Париже, которые говорят о том, что в Александрии творили выдающиеся скульпторы, способные изменить классический канон пропорций. Но почти все сохранившиеся мраморные фигуры суть воспоминания или смешение стилей, им не хватает жизненности и цельности свежего импульса. Даже «Афродита Киренская», в которой сочетание изящества и натурализма пленяет с первого взгляда, при анализе оказывается *pasticcio** римского времени (ил. 70). Тем не менее она по манере исполнения тоньше, чем любая другая «Афродита», дошедшая от античности, и все еще передает трепет изысканной чувственности, составлявшей славу «Афродиты Книдской».

«Афродита Киренская» своим ритмом и пропорциями напоминает нам одно из последних прекрасных изобретений античного искусства — «Три Грации». Ренессансные художники заставили нас думать, что это сплетение трех обнаженных фигур — явление обычное и неизбежное, но в действительности его не знали в великие эпохи классицизма и истоки его неясны. Сложная поза могла быть заимствована у танцовщиц, которые, шествуя друг за другом, кладут руки на плечи тем, что впереди, — мотив, до сих пор распространенный в греческой хореографии. Какому-то художнику пришла в голову счастливая мысль взять из этого ряда три фигуры и образовать замкнутую симметричную группу, представив их как милых и щедрых спутниц Афродиты. Невозможно сказать точно, когда это произошло, но все сохранившиеся варианты «Граций» имеют пропорции I века. Ни одна из дошедших до нас групп не отличается высоким качеством. Напротив, они — либо посредственные коммерческие изделия, либо такие грубые подражания, какие мог изготовить местный каменщик на сюжет популярный, но еще не освященный временем. Мраморная группа из Сиены, которой суждено было сыграть такую важную роль в эпоху Ренессанса, даже тогда считалась не шедевром скульптуры, но лишь вместилищем прекрасной идеи (ил. 71). Рельеф из Лувра (ил. 72), увы, безглавый и не претендующий на высокое мастерство исполнения, все еще может говорить с нами, как он говорил с художниками XVI века, об искусстве более цельном и последовательном, чем все то, что было после. По некото-

* Букв. — паштет, мешанина (*шт.*). Изначально *пастиччо* — опера, составленная из фрагментов других опер.



70. Афродита Киренская.
Римская копия с
греческого
оригинала

рым причинам нагота Граций не считалась аморальной, и, следовательно, они являлись тем сюжетом, благодаря которому языческая красота впервые смогла вновь появиться в XV веке; кроме того, они демонстрируют ранний пример отказа от канона пропорций, которому безоговорочно следовали с V века до нашей эры. На двух стенных росписях из Помпей (ил. 73) их торсы стали такими длинными, что расстояние от груди до межножья составляет три единицы вместо двух, таз широк, бедра нелепо коротки, и все тело будто утратило свою структуру. Интересно, что деформация классической наготы, характерная, как нам кажется, для позднеантичного искусства, уже достигла



- 71. Три Грации.
Римская копия
с греческого
оригинала
- 72. Три Грации.
Римская копия
с греческого
оригинала
- 73. Три Грации.
Роспись из Помпей.
I в. н. э.

такой степени до разрушения Помпей в I веке нашей эры. Вероятно, живописец был одним из александрийских ремесленников, занимавших в римском мире примерно то же положение, что и итальянские декораторы в Англии XVIII века; и эти «Три Грации» являются одним из первых симптомов восточного влияния, которому суждено было сыграть столь важную роль в упадке классического стиля. Даже эллинизирующее искусство Александрии, что видно по терракотовым фигуркам, так никогда совсем и не отказалось от широких бедер и узкой груди египетского тела; влияние этого идеала явно видно во всех обнаженных поздней античности, в изделиях из серебра, шитье или декоративной резьбе, происходящих из восточного Средиземноморья.

Но было бы ошибкой полагать, что эти изменения в женской наготе произошли единственно благодаря внешнему влиянию. Стили, как и цивилизации, разрушаются изнутри, и в большой степени форма означенных «Граций»

III. Венера I



представляет те стандартные, распространенные деформации, которые имеют место всякий раз, когда идеальная схема расшатывается. На протяжении всей античности обнаженные, выгравированные на спинках зеркал или написанные на дешевой глиняной посуде, приобретали нелепые пропорции, когда ремесленник был небрежен, неумел или провинциален. Возможно, в этом есть, помимо неумения, своего рода наивный реализм. Все народное искусство тяготеет к самому малому общему знаменателю, и в целом на свете больше женщин с телами, напоминающими картофель, чем имеющих формы Афродиты Книдской. Форма, к которой стремится вернуться женское тело, та, что подчеркивает его биологические функции, или, если вспомнить метафору, употребленную мной в начале главы, Афродита всегда готова впасть в свое раннее, растительное состояние.

Изображения женской наготы в поздней античности, на которых я основывался в своих заключениях, скудны и по большей части незрелы. Задолго до того, как нагота стала объектом морального и религиозного порицания, она практически перестала быть предметом искусства. Насколько мне известно, нет ни одной статуи обнаженной женщины этого периода, которая могла бы датироваться с той или иной степенью вероятности временем после II века нашей эры. Венера разделила судьбу всех мотивов в искусстве, утрачивающих свой смысл. Она шла от религии к развлечению, от развлечения к декорации — и затем исчезла. Когда она появилась вновь, все сотворенное человеком изменило свою форму: одежда, здания, образы, системы мысли и морали, и женское тело тоже изменилось. Новая традиция, которую я попытаюсь определить в одной из следующих глав, была изобретена, чтобы объединить в теле Евы смиренный характер нашей несчастной праматери и стрельчатые ритмы готического орнамента; некоторое представление об этой традиции дают произведения художников, впервые попытавшихся на раннем этапе итальянского Ренессанса оживить канон античной наготы.

Ренессансу, как мы знаем, предшествовало несколько «ложных тревог»; то же происходило и с новыми воскрешениями Венеры. В Италии она покоилась совсем близко к поверхности земли, и даже в Средние века ее могли случайно выкопать. Скульптор Гиберти в своей книге исторических анекдотов описывает одну такую «эксгумацию», случившуюся в середине XIV века в Сиене. Статуя, подпи-

санная Лисиппом, появилась на свет, и сначала жители были обрадованы. Они с триумфом воздвигли ее на Fonte Gaia в центре города, и ее нарисовал главный придворный художник, Амброджо Лоренцетти. Но традиция иконоборчества была все еще сильна. В 1357 году один гражданин произнес патристическую речь, указывая на бедствия, обрушившиеся на город с тех самых пор, как нашли фигуру, «и, поскольку идолопоклонство запрещено нашей верой, нет сомнения в том, откуда идут эти бедствия». И 7 ноября по общему постановлению статую сняли и захоронили на флорентийской территории, чтобы принести неудачу врагу. Важно отметить, что это решение приняли не потому, что фигура была обнажена, но потому, что она была языческим идолом. Гиберти, видевший рисунок Лоренцетти, ничего не говорит о наготы и даже не упоминает ее пол, он отмечает лишь то, что ее поддерживал дельфин, поэтому она, вероятно, Афродита. В романских странах нагота подлила совсем немного масла в огонь иконоборчества и при некоторых обстоятельствах принималась католической Церковью. За пятьдесят лет до изгнания Афродиты из Сиены архитектор Сиенского собора Джованни Пизано поместил почти точную копию Венеры Pudica в виде одной из главных Добродетелей на кафедре собора в Пизе (ил. 74). Эта статуя, изображающая, как теперь думают, Умеренность или Целомудрие, создана между 1300 и 1310 годами и является одной из самых удивительных «ложных тревог» в истории искусства. Отец Джованни, Никколо, работавший в стиле, сформировавшемся раньше эпохи все покоряющего влияния Севера, мог с легкостью включать фрагменты саркофагов и рельефов в свои христианские сюжеты. Но для Джованни, пророка итальянской готики, такое полное ассимилирование классического образа было невероятным подвигом воображения. Способ, которым он, так сказать, христианизовал Венеру, — поворот и экспрессия головы. Вместо того чтобы смотреть в том же направлении, куда обращено тело, и тем самым утверждать свое существование в настоящем, она смотрит вверх через плечо — на обетованный мир будущего. Согнутая правая рука, прикрывающая грудь, ведет взгляд обратно к голове. Джованни Пизано открыл жест, ставший признанным выражением стремления к другому миру и использовавшийся снова и снова, пока его значение не оказалось исчерпанным экстатическими святыми Контрреформации.



74. Джованни Пизано Умеренность. Ок. 1310

Фигура Пизано — совершеннейший анахронизм. Нам придется подождать еще больше столетия, пока нагота перестанет быть случайным даром наших прародителей и сможет вновь претендовать на то, чтобы занять место среди почитаемых символов человеческих порывов. Вначале, как и следовало ожидать, ее положение было непростым. Оставалось большое количество консервативно настроенных людей, считавших ее воплощением похоти. Скульптор Филарете в своем трактате об искусстве описывает как возможный сюжет сад порока, в котором Венера — центр внимания, и в этом качестве она появляется в

изделиях декоративно-прикладного искусства, сохраняющих образный строй времени. Она — Венера Naturalis в полном смысле слова, а потому ее тело не идеализировано (ил. 75). Она всего лишь дама со свободными манерами, скинувшая одежду, и если рисунок ее фигуры в какой-то степени по-готически условен, то это следствие того, что ремесленник не умел рисовать по-другому. Но существовала группа ученых-философов, которые были выше этих бытовавших предрассудков, они любили античность, находили в ней наслаждение для глаз и были убеждены, что не мытьем, так катаньем Венере следует вернуть что-то из ее божественных атрибутов. Не мытьем, так катаньем — это просторечное выражение приходит на ум, когда мы читаем сложные и хитроумные аргументы, с помощью которых ее превращают из объекта физи-

75. Свадебный поднос. Флоренция, ок. 1420



ческого желания в образец духовного совершенства; но, конечно, ошибкой было бы вообще считать их аргументами в современном рациональном смысле слова. Они представляли собой серию аллегорий, взаимосвязи которых обусловлены простейшим стечением ассоциаций, астрологией или даже эвфониями.

Так Венера была избавлена от ее средневекового позора средневековыми методами, но видение, маячившее перед ее избавителями и вдохновлявшее их на новые подвиги экзегезы, было видением античности. Именно потому, что невозможно ни сопротивляться этому видению, ни поверить, что такое совершенство формы может быть в действительности вредоносным, Марсилио Фичино сплел свою непролазную паутину комментариев вокруг «Пира» Платона. Аргументы были туманны, образы ясны. На этом фоне метафоры, хитрой, неопределенной, противоречивой, возник, с его четким рисунком, один из величайших поэтов Венеры — Боттичелли. Его привлекательность столь неоспорима, что можно задаться вопросом: а каких же высот мы достигнем, если соотнесем его творчество с фантазиями философов-неоплатоников? Ответ состоит в том, что без них не понять, как живописец задумчивых Мадонн создал «Весну». Его связи с кружком неоплатоников очевидны. И «Весна», и «Рождение Венеры» происходят с виллы Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, троюродного брата Лоренцо Великолепного. Марсилио Фичино назначил себя на должность ментора этого богатого и подающего надежды юноши, и в одном из его бесчисленных писем к ученику есть отрывок, иллюстрирующий тип аллегорической мысли, только что мною описанный, и предвосхищающий то положение, которое Венере будет суждено занимать в течение следующих пятидесяти лет. Лоренцо, говорит он, «следует устремить свой взгляд на Венеру, то есть на Humanitas*. Поскольку Humanitas — нимфа очень миловидная, рожденная на небесах и более других любимая Всевышним. Ее душа и разум суть Любовь и Милосердие, ее глаза суть Достоинство и Великодушие, руки — Щедрость и Великолепие, стопы — Миловидность и Скрамность. А целое, таким образом, Умеренность и Честность, Очарование и Великолепие. О, какая совершенная красота!». Пико делла Мирандола пишет в том же тоне: «Ее компаньонки и служанки — Грации, в просторе-

* Человечность, гуманность, образованность, изящность (*лат.*).

чии зовущиеся Цветение, Радость и Великолепие, и эти три Грации есть не что иное, как три свойства, относящиеся к идеальной Красоте». Такими, по всей вероятности, были заклинания, услышанные застенчивым молодым живописцем из уст ученых мужей, окружавших его покровителя, и, хотя он не мог постичь их смысл, они, казалось, оправдывали видение телесной грации, сложившееся в его голове. Но откуда, скорее в визуальном, нежели в литературном смысле, пришло это видение? То загадка гения. С античных саркофагов, с некоторых гемм и рельефов и, наверное, с отдельных фрагментов аретинской керамики; с рисунков классических остатков, циркулировавших во флорентийских мастерских как и альбомы архитектурных образцов в XVIII веке, и из этого скудного и посредственного материала Боттичелли создал одно из самых неповторимых и памятных воплощений телесной красоты в искусстве — трех Граций «Весны» (ил. 76). «Весна», конечно, на десять лет моложе «Рождения Венеры», и важно, что Боттичелли должен был проложить свой путь обратно к античности через образ трех Граций, поскольку их нагота была признана как эмблема искренности христианскими писателями, порицавшими наготу Венеры. Нельзя сказать с уверенностью, видел ли он античные изображения сюжета, возможно, это был ныне утраченный рельеф или рисунок статуи из Сиены, похожий на тот, что приписывается Франческо ди Джорджо и хранится в Вене. В любом случае Боттичелли пришел через эллинистическую реплику к тому первоисточнику, от которого она происходит, и достиг невероятной близости к греческим статуям, хотя он и не мог их видеть. Он догадался, что Грации были частью фриза с фигурами танцовщиц, и вернул им движение, оживленное ритмом драпировок. И так, нагая красота вновь появилась в эпоху Ренессанса, так же как впервые возникла в Греции, защищенная и подчеркнутая *draperie mouillée*. В использовании текучих линий на художника, вне сомнения, повлияли фигуры менад, являвшиеся столь частым мотивом в эллинистических декорациях. В одной из последующих глав, где я рассуждаю о менадах как воплощении экстатической энергии, я предполагаю, что они впервые могли быть изобретены живописцем; любопытно, что произведения искусства, более всего напоминающие Граций Боттичелли, — это античные росписи на сюжет «Времен года» из Геркуланума. Очевидно, фигуры Ботти-



76. *Сандро Боттичелли* Три Грации. Фрагмент картины «Весна». Ок. 1478

челли более стройны и хрупки, чем пышные обнаженные античности, но не более, чем те гипсовые рельефы *Prima Porta* или виллы Адриана, отдельные из которых он мог видеть. Истинное различие состоит в более тонкой моделировке каждой формы и более замысловатом узоре линий. Боттичелли пренебрег свойственной классической обнаженной натуре объемностью, проступающей через линейную драпировку, например, в такой скульптуре, как «Торс» из Терм. И все же, как невероятно приблизился Бот-

тичелли к греческому ритму одним вдохновенным взлетом воображения! Чтобы понять, насколько этот ритм захватил его, мы должны снова взглянуть на трех Граций, как их не без намека на неприличие трактовало Средневековье, — в одной из сцен рукописи из Вены, изображающей трех застенчивых дам, съезжившихся под одним на всех покрывалом, нарисованным прямыми линиями, — и затем вернуться к Грациям Боттичелли, где тело не спрячено, но преобразовано в мелодию небесной красоты, небесной, но по-человечески трогательной, как мелодия Глюка. В конечном счете именно благодаря своей человечности Боттичеллиевы Грации отличаются от античных. Знаменитые строки Вергилия напоминают нам о том, каким трогательным чувством пропитана античная литература, но насколько скованно это чувство в визуальных искусствах! Несомненно, в том и заключается сила Венеры, что ее лицо очень сдержанно выражает работу мысли. Она равная среди равных, и благодаря отсутствию неких дополнительных проявлений внутренних переживаний все тело проникнуто ощущением постоянства. Это то состояние, которое нам, людям постхристианского мира, не дано воспроизвести: мы не можем дегуманизировать лицо, и Де Кирико подчинялся верной интуиции, когда, создавая свои пародии на классицизм, заменял человеческие головы футбольными мячами. Головы Граций Боттичелли необыкновенно реальны. Они — воплощение души, поэтому прекрасные тела Граций приобретают особенную заостренность. Грации бессмертны благодаря их гармоническому совершенству, и все же они недолговечны, ибо, как мы можем понять по их лицам, у них нет твердой веры в физический мир. В этом, как и во многом другом, «Весна» балансирует между классической и средневековой мыслью, и вдохновенная уверенность воображения Боттичелли проявляется в том, как он соединяет две очевидно непримиримые концепции. Как гуманисты обрамляли свою классическую ученость схоластической мыслью, так и ионическая грация фигур Боттичелли помещена в окружение, напоминающее готическую шпалеру; как неоплатоники жертвовали логикой во имя изменчивых символических интерпретаций, так и Боттичелли не пытался передать пространство или материальность, но представил каждую прекрасную форму отдельно, подобно драгоценностям на бархатной подушечке, объединяя их, как объединяются

символы, подчиняясь декоративному родству. Более того, большинство других фигур далеки от классики. Сама Венера, благопристойно одетая, поднимает руки подобно Аннунциате, а фигура Весны, ускользящей от ледяных объятий Восточного Ветра, сродни готической обнаженной. Его поза и стремительная линия ее живота напоминают маленькую Еву, искушающую Адама, в «Роскошном часослове», но благодаря более протяжному ритму Весна гармонирует с классической фигурой напротив. Возможно, Боттичелли и сам понимал, что такое взаимодействие различных типов не может быть повторено, ибо в другой великой поэме неоязычества, написанной через десять с лишним лет, он стремится к более гармоничному и классическому синтезу.

Между созданием «Весны» и «Рождения Венеры» Боттичелли провел некоторое время в Риме, работая над фресками в Сикстинской капелле. Антики, которые во Флоренции были сосредоточены в нескольких коллекциях, лежали повсюду вокруг него. Ни одного фундамента нельзя было заложить, ни одного поля вскопать без того, чтобы на свет не появились осколки идеального мира. Словно бы каждый день сны прошедшей ночи находили конкретное, но случайное подтверждение. Из зарослей и виноградников Палатина обнаженные фигуры появлялись без стыда и осуждения, и Боттичелли, так глубоко пропитавшийся греческим духом, получил возможность найти Венеру, отличную от нежной жрицы «Весны» и не менее идеальную. Поэтому, когда его покровитель Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи попросил его по возвращении во Флоренцию написать картину, иллюстрирующую строки знаменитой поэмы Полициано «Джостра», где он описывает богиню, поднимающуюся из пучины моря, Боттичелли мысленно усовершенствовал чистый образ ее обнаженного тела (ил. 77). Строки Полициано были почти напрямую заимствованы из одного гомеровского гимна, и, кажется, то же самое место вдохновило картину Апеллеса «Афродита Анадиомена», упоминаемую Плинием. Заказ Боттичелли, таким образом, подразумевал дань античности, и весь замысел гораздо более классичен, чем «Весна». Вместо шпалерной композиции, где фигуры декоративно рассосредоточены по фону готической вердюры, «Рождение Венеры» настолько сконцентрировано и скульптурно, что может быть изваяно в виде рельефа. И все же со времен Рёскина было заме-



Сандро Боттичелли Рождение Венеры. Ок. 1485. Фрагмент

чено, что Венера сама по себе не классическая, а готическая. Это связано не с ее стройными пропорциями, как обычно считают, ибо основные пропорции ее торса точно соответствуют классической схеме. Она на самом деле значительно менее удлинена, нежели многие образцы эллинистической скульптуры, «Три Грации» например (ил. 71). Ее отличие от античной формы не физиологического, а ритмического и структурного порядка. Все ее тело вторит изгибу готической статуэтки из слоновой кости. Оно пол-

ностью лишено качества, столь ценимого в классическом искусстве и известного под названием «апломб», когда вес тела не распределен равномерно по обеим сторонам от центральной вертикальной линии. Действительно, стопы Венеры даже не пытаются поддерживать ее тело, практически вся ее тяжесть смещена вправо. Она не стоит, а парит. Таков ритм всей картины, но он не проявляется больше нигде, дабы не нарушить классическую схему, он лишь пронизывает все ее тело и слегка изменяет его форму. Ее плечи, например, вместо того чтобы служить своего рода архитравом торса, как в античной наготе, плавно переходят в руки тем же непрерывным потоком движения, что и ее развевающиеся волосы. Каждое движение соотносено друг с другом текучей изящной линией; Боттичелли, подобно великому танцовщику, не мог исполнить ни одного жеста, не обнаружив гармонического совершенства всего своего существа. Это внутреннее чувство ритма помогало ему трансформировать массивную яйцевидность античной Венеры *Pudica* в «бесконечную мелодию готической линии», мелодию драпировки XII века или даже кельтской плетенки, но он сделал ее еще более пикантной благодаря тонкому восприятию человечности. Течение линии — самый музыкальный элемент визуальных искусств, не позволяющий нам отстать от времени, и это придает единство формы и содержания Венере Боттичелли. К тому же ее голова даже еще дальше, чем головы Граций, от невыразительных, вневременных тыков античной скульптуры. Слово «задумчивая», срывающееся с уст каждого туриста, пытающегося описать выражение ее лица, очень ей подходит и не может быть переведено на греческий или латынь. Ту же голову Боттичелли использовал для своих Мадонн, и это поначалу даже несколько шокирующее обстоятельство являет, если поразмыслить, вершину человеческого разума, сияющего в чистой атмосфере воображения. То, что голова нашей христианской богини, со всей ее чуткой способностью понимать и тончайшей внутренней жизнью, может быть водружена на нагое тело и при этом не возникает никакого диссонанса, и есть высший триумф Невесной Венеры.

Хотя она и превосходит первые импульсы природы мелодикой линий, Боттичеллиева Венера не отрицает господства чувств. Напротив, в плавности ее тела есть некая иероглифичность чувственного наслаждения, и за строгое -

тью рисунка Боттичелли мы можем угадать, как его рука ускоряется и замирает, когда он следует взглядом за изгибами тела, мистическим образом возбуждающими желание.

Этот чувственный характер очевиден, если сравнить Венеру с последней обнаженной женской фигурой Боттичелли, дошедшей до нашего времени, с фигурой Истины (ил. 78) из его «Клеветы Апеллеса». Вновь он воспроизвел античное произведение искусства, основываясь на литературных описаниях, но на этот раз эстетическое влияние античности на Боттичелли закончилось. Проповедь и мученическая смерть Савонаролы убедили его в том, что чувственные наслаждения, даже очищенные от всей грубости, суетны и заслуживают презрения. Он возвратился к уходящему обаянию Средних веков, от которых каким-то чудесным образом философы-гуманисты его временно отдалили. В результате Истина в «Клевете» из всех обнаженных, не являющихся положительно безобразными, наименее желанна. На первый взгляд она напоминает Венеру (хотя она заслуживает, я думаю, быть предметом отдельного исследования), но практически везде плавность нарушена. Вместо классического овала фигуры Венеры ее руки и голова образуют зигзагообразный ромбовидный средневековый узор. Длинная прядь волос, обвивающая ее правое бедро, нарочно отказывается повторить его форму. Рисунок Боттичелли был твердым и изящным, но в каждом изгибе чувствуется полный отказ от трепета наслаждения, и это пуританство заставило художника сделать фигуру огорчительно тощей. Только когда тело освобождается от драпировок, как руки Клеветы, он позволяет себе какое-то ответное физическое чувство, и мы едва ли не сожалеем о том, что иконографическая традиция и самые суровые моралисты позволяли Истине быть нагой.

С тем странным безразличием, какое художники-визионеры (Блейк, Эль Греко и Россетти, например) проявляли в отношении своих творений, Боттичелли разрешил несколько раз скопировать Венеру в своей мастерской, и две из копий пережили всеобщее уничтожение, постигшее подобных языческих идолов под влиянием Савонаролы. Одна из них, прежде находившаяся в Берлине, была, очевидно, сделана с картона к «Рождению Венеры», ибо в ее подмалевке ощутимы отличия от картины из Уффици. Венера изображена одиноко стоящей на темном фоне, и, поскольку она уже не парит, ее фигура больше наклонена



78. *Сандро Боттичелли* Истина.
Фрагмент картины «Клевета
Апеллеса». 1494-1495

79. *Лоренцо ди Креди* Венера.
1493-1494

влево, чтобы сохранять равновесие. Другая, хотя слегка и готизированная, выполнена в том же духе. Очевидно, они были популярны, и их, кажется, экспортировали во Францию и Германию; по крайней мере, я не могу поверить, что обнаженная Венера на темном фоне, написанная Кранахом в 1509 году, всецело его самостоятельное изобретение. Забавный пережиток этой моды принадлежит Лоренцо ди Креди, из всех флорентийских художников его времени в наименьшей степени обладавшему идеализиру-

ющей способностью, необходимой для сюжета. Его «Венера» — модель в позе *Pudica*, и память о Боттичелли, ошутимая в ее левой руке и ногах, едва ли спасает ее от сухого натурализма (ил. 79).

Существует, наверное, еще только одна обнаженная периода кватроченто, которую нужно упомянуть отдельно, — благородная фигура в левой части «Школы Пана» Синьорелли (ил. 80). Каков бы ни был точный аллегорический смысл всей группы, вряд ли стоит сомневаться, что эта фигура — персонификация природных инстинктов, простых и неизвращенных. Иконографически она — Венера *Naturalis*. Но это никоим образом не повлияло на форму ее тела, такого же геометрически идеального, как Небесная Венера Боттичелли. Оно, конечно, задумано по совершенно другой схеме. Синьорелли, за одним исключением, не испытывал симпатии к прелестям античного искусства и не тратил времени на их изучение. Он никогда не пытался подчиниться классическим пропорциям, и у его нимфы расстояние между грудью и пупком имеет готическую длину. И в то же время в некотором отношении она более классична, чем у Боттичелли. Ее тело воспринимается как масса, а не как линия, оно построено как архитектура и имеет центр тяжести. Мы приближаемся к нему словно к классической скульптуре, испытывая благодарность за то, как решена каждая форма, имеющая простейший и максимально приятный характер. Трансформация обнаженной натуры у Синьорелли, как мы увидим в одной из следующих глав, настолько индивидуальна и законченна, что ее невозможно было развивать дальше. Великие, долго живущие формы искусства, от сонета до симфонии, должны возникать постепенно, шаг за шагом, ибо каждое новое отклонение является развитием, и накапливать груз идей, который понесет дальше следующий искатель приключений. Мы благодарны за сугубо личное видение Синьорелли, но мы признаем, что в эволюции идеальной формы оно менее важно, чем синоптическое видение Рафаэля.

Из всех чудесных даров Рафаэля самой что ни на есть личной и словно бы исходящей из лучезарного центра его индивидуальности была способность постигать идеал через чувства. Гармония, с какой он придает притягательное совершенство человеку, никогда не была итогом вычислений или сознательных улучшений. Она была неотделима от его физической способности восприятия. Таким обра-



80. Лука Синьорелли
Обнаженная.
Фрагмент картины
«Школа Пана».
1488-1490

81. Рафаэль
Три Грации. 1504-1505 ►

зом, он был призван стать главным мастером Венеры, Праксителем постклассического мира. Его заказчики хотели совсем другого, и ни один художник с тех пор не служил своим заказчикам более преданно. Он ни разу не написал совершенного образа Венеры, но этот образ, как мы знаем по его рисункам, всегда присутствовал в его мыслях. Современники Рафаэля, менее озабоченные чувствительным исполнением, чем мы, искали его идеал в гравюрах и произведениях учеников, и мы должны сделать над собой усилие и последовать их примеру. К счастью, обнаженная натура — предмет одной, возможно, самой ранней оригинальной картины, где Рафаэль был уже целиком самим собой, — «Трех Граций» из Шантийи (ил. 81). Ей противостоит «Сон рыцаря», ныне находящийся в Лондоне, и небезосновательно предполагают, что обе картины изначально создавались как изобразительный призыв к молодому Сципиону Боргезе следовать дорогой долга к Небесной Вене-



ре. Освободившись от условных сюжетов и формализованного стиля Перуджино, Рафаэль обнаруживает тот врожденный классицизм, благодаря которому он мог так близко, минуя педантизм, подойти к античному искусству. Каких античных «Граций» он видел, мы не знаем. Вероятно, группа в Сиене первой взволновала его воображение, но позы и пропорции больше напоминают рельеф из Рима, с которого тогда уже могли сделать ходивший среди художников рисунок Маленькой группе Рафаэля присущ текучий ритм вилланеллы или терцины, наивной и в то же время искусной лирики твердой формы XV века. Она далека от эфемерной музыки Боттичелли. Эти милые округлые тела сладостны, как землянички, и, хотя их поза заимствована из искусства, их способность доставлять нам удовольствие идет от восприятия природы. Это то, что делает рафаэлевское видение античности изначально более классичным, чем ученые реконструкции Мантеньи. Мы видим



82. Рафаэль
Леда. Рисунок. 1506

также, что особенности классического искусства, так восхитительно определенные Вёльфлином, — умеренность в орнаменте, непрерывный контур, сосредоточенность на сущностях — пришли к Рафаэлю с природой и применялись преимущественно к женской наготe. Тем не менее от периода становления, проведенного во Флоренции, где он рисовал мужскую обнаженную натуру несравненной силы и гибкости, сохранился только один рисунок нагой женщины. Энергичные флорентийцы, восторгавшиеся движением мускулистой спины или вытянутой руки, не интересовались мягкостью и статичностью Венеры, и Рафаэль подчинился их влиянию, навсегда сохранив от тех лет некоторый вкус к подробной моделировке. Единственное исключение его разоблачает. Это не рисунок с натуры или с антика, но копия одного из эскизов Леонардо да Винчи к «Леде» (ил. 82), и, когда через год или около того Рафаэль начал оформлять папские апартаменты, едва ли не первой его работой стала сцена Искушения (ил. 83), где нижняя часть тела Евы прямо заимствована из этого рисунка. В тех местах, где ему пришлось варьировать позу Леонардо, в движении левой руки и положении головы относительно плеч ритм фигуры распадается, показывая, как мало еще преуспел Рафаэль в

изучении женской наготы. Нам позволено догадаться, что он и сам был разочарован этой Евой, ибо позднее создал более запоминающийся образ Искушения, известный нам по гравюре Маркантонио (ил. 84), в котором выразил с помощью тел основную взаимосвязь между мужчиной и женщиной. Адам, согнутый, отступающий, вопрошающе смотрит на свою партнершу, чья самоуверенность символизируется упругим изгибом ее бедра, устремленного вверх к груди, в то время как изгиб руки направлен к ее гордой голове. Редко когда в античности это *dehanchement* было столь подчеркнутым, столь явно выражающим половые различия, и я думаю, что на Рафаэля могло повлиять воспоминание о скульптуре кватроченто, увиденной в Сиенском соборе в нескольких ярдах от «Трех Граций», — о рельефе с Адамом и Евой на купели Антонио Федериги (ил. 85).

К тому же периоду относится первая «Венера» Рафаэля, небрежно нарисованная на обороте листа с набросками к «Орлеанской Мадонне» (ил. 86). Возможно, рисунок был сделан без всякой цели и сохранился случайно, и все же

83. Рафаэль
Адам и Ева.
Фреска.
1508



Нагота в искусстве



- 84. *Маркантонио*
Адам и Ева. Гравюра
- 85. *Антонио Федериги*
Адам и Ева.
Рельеф на купели
в Сиенском соборе
- 86. *Рафаэль* Венера.
Рисунок. 1509

каким теплым светом он озаряет чувство античности! С классических времен ни один другой художник так полно не впитал в себя классические принципы наготы. Формы так же четко вписаны в овал, как у «Венеры Капитолийской», даже более четко, ибо Рафаэль, так сказать, ввернул их в поворот ее тела и головы. И как она классически материальна! Венера могла только что подняться из пены, но она тяжеловесна, крепка и своим откровенным приятием плоти демонстрирует сущностное различие между Рафаэлем и его классицизирующими подражателями. Мы чувствуем, что Маратта и Менгс были от него дальше, чем Рубенс.

То, что такой замысел, как Венера Анадиомена, остался нереализованным, было неизбежно. Рафаэль работал для главы Церкви в самом центре христианского мира, и, что весьма характерно для его изобретательной уступчивости, в эти годы он должен был заниматься тщательным изучением задрапированной обнаженной — *draperie mouillée*, используя в качестве образца два наиболее знаменитых античных произведения: «Венеру Genetrix» и «Ариадну». Он придал их ритм фигурам «Парнаса», этого воплощения духовной гармонии, выраженного через чувства. Нагая Венера, правда, проникла в один из апартаментов Ватикана, в ванную комнату кардинала Библиены, где остается в строгом уединении до сего дня. Фактически некоторые из обнаженных, которыми Рафаэль с учениками украсил эту прелестную комнату, были гравированы Маркантонио и благодаря ему обогатили иконографию Венеры вплоть до времен Пуссена.

В 1516 году, когда Агостино Киджи пригласил Рафаэля расписать его новую виллу на берегу Тибра, казалось, что пришел его час. Архитектор Бальдассаре Перуцци уже нанял молодого художника Себастьяно дель Пьомбо, бывшего компаньона Джорджоне. Всего лишь несколькими годами ранее венецианцы открыли, как придать обнаженной натуре чувственную теплоту, объединяющую ее с пейзажем, и Рафаэль, как мы знаем по «Мессе в Больсене», стремился к подражанию венецианскому колориту. Поэтому, когда Киджи выбрал в качестве сюжета историю Амура и Психеи, он, должно быть, ожидал триумфа физической красоты, представленного более пышно и подробно, чем в любом другом произведении возрождения язычества. Увы, слишком поздно. Рафаэль уже перетрутился и был вынужден позволить своим ученикам выполнить композиции по его рисункам. В результате декоративным росписям в лоджиях



87. Рафаэль
Коленопреклоненная девушка.
Рисунок. Ок. 1512

виллы Фарнезина не хватает как раз того чувственного наслаждения, того «ощупывания», которые мы ощущаем в рисунках Рафаэля. Это мастерски выполненные инвенции, но они писались под таким гнетом заданности, что стали почти догматическими. Некоторые из сохранившихся эскизов показывают, что именно было утрачено в результате бесчувственного исполнения. Рисунок «Трех Граций» столь же тщательно моделирован, как и фреска, но при этом сохраняет живость, эскиз коленопреклоненной девушки (ил. 87) свеж, как яблоко, в нем ощущается округлая крепкая плоть, переданная контуром и несколькими штрихами тени, — экономия уверенности. Мы узнаем настоящего Рафаэля, для которого реальное присутствие играло существенную роль, и только его и нужно было заставлять работать непрерывно, когда Агостино Киджи послал за его возлюбленной и заточил ее на Фарнезине. Лучшее произведение Рафаэля на Фарнезине, и единственное сделанное полностью им самим, это — «Галатея». Очевидно, фреска была выполнена несколькими годами ранее цикла «Амур и Психея» и обладает великолепием, которого ему не хватает. Никакая другая живопись не дает нам столь убедительного представления об утраченном шедевре античности, поскольку Рафаэль изу-

чил фрагменты фресок, которые тогда можно было увидеть в Золотом доме Нерона, и усвоил их легкие тени и светлую тональность. Галатея сама по себе — наиболее осмысленная и тщательно продуманная конструкция. Рафаэль говорил Кастильоне, что, подобно художникам из классических легенд, он не мог найти одну достаточно красивую модель и использовал лучшие черты нескольких. Действительно, Галатея, кажется, вдохновлена не природой, а другими произведениями искусства. Верхнюю часть ее фигуры можно обнаружить, что в данном случае вполне оправданно, на саркофаге с nereидами из Сиены. В конечном счете она происходит от типа Афродиты из Капуи, к которой Рафаэль приставил голову одной из своих святых. Вместо того чтобы глядеть вниз, как Венера, на свое отражение в щите Марса, она смотрит вверх, в небеса. Этот же поворот головы Джованни Пизано придал Венере Pudica в своей статуе «Умеренность», и его применение к языческому сюжету подтверждает, как глубоко тоска по другому миру проникла в постхристианский дух.

При всей своей красоте образ Галатеи все же не является господствующим, каким является образ Венеры. Она — центральная часть величественной декорации и подчиняется симметрии, наполняющей пространство, в таком качестве она и появится в следующей главе. Она ничего не добавила к идеалу. Тем не менее именно в эти годы, в первые два десятилетия XVI века, сформировались зрелые образы Венеры, и одной из основных составляющих их формирования было, несомненно, распространение гравюр Маркантонио и его подражателей. Они сделали доступными изображения недавно открытых антиков и самых знаменитых изобретений Рафаэля и венецианцев. Конечно, античные фрагменты были показаны как целиком сохранившиеся статуи, что иногда вводило в заблуждение; например, гравюра Джованни Антонио да Брешиа, подписанная «*poviter reperitum*»*, представляет Афродиту Книдскую в бельведерском варианте, но гравер не имеет почетного права быть первым, кто зафиксировал ее воскресение, поскольку его догадка относительно положения ее правой руки настолько далека от истины, что замысел Праксителя искажен. С другой стороны, гравюра Маркантонио с «Венеры» Дедалса была, очевидно, сделана с хорошо сохранившегося оригинала и дает правильное представление о нем. Ренессансный

* «Недавняя находка» (лат.).

вкус к подробной моделировке заставил гравера преувеличить ее; и все же какой классической выглядит эта Венера в сравнении с другой, взятой непосредственно из композиции Рафаэля, сидящей положив ногу на ногу, в позе «Мальчика, вынимающего занозу». Здесь мы опять узнаем замкнутую законченность («свойство камеи») античного искусства, чего даже самые «греческие» из ренессансных художников не могли или не хотели достичь.

Изучение гравюр Маркантонио подтверждает впечатление, будто Венера Высокого Возрождения была изобретена не в Риме, а в Венеции. Действительно, давно упрочившиеся связи с Германией и Тиролем придавали фигурам в раннем венецианском искусстве пропорции явно более готические, чем где-либо еще в Италии. «Ева» Риццо имеет почти такую же стрельчатость, как у Конрада Мейта, а сам Беллини в своей маленькой работе «Vanitas» в изображении обнаженной фигуры бодро следовал образцу ван Эйка или, возможно, Мемлинга. Но вскоре после 1500 года он написал более грациозную фигуру, «Даму за туалетом», где мы в первый раз видим те пышные формы, которые будут характерны для венецианского искусства в следующий период (ил. 88). Хотя ее явно не затронуло классическое влияние, все же она сестра женщины, сидящей на земле в «Сельском концерте» Джорджоне. Видел ли ее Беллини сам, или же старый мастер, с его неиссякающей способностью к ассимиляции, видел ее глазами своего ослепленного ученика? Мы никогда не узнаем. Но судя по дошедшим до нас сведениям, классическая венецианская нагота была изобретена Джорджоне. Где он ее нашел? Он мог видеть несколько антиков в Венеции и Падуе, картины и гравюры обнаженных Мантеньи и, вероятно, рисунки Перуджино, который, как показывает алтарь Кастельфранко, оказал большое влияние на классическую простоту стиля Джорджоне. Но гораздо важнее этих вроде бы случайностей было его стремление к телесной красоте, более горячее и более тонкое, чем у какого-либо художника со времен Греции IV века до нашей эры. Оттого что он внезапно нашел очертания и цвет тех желаний, которые, наполовину оформившись, уже блуждали в умах его современников, произведения Джорджоне в наше время воспринимаются будто бы перемешанными с работами других художников. Раньше, чем он нашел пароль, все вошли в эту дверь, а один или двое вломились уже после него. Несомненно, в

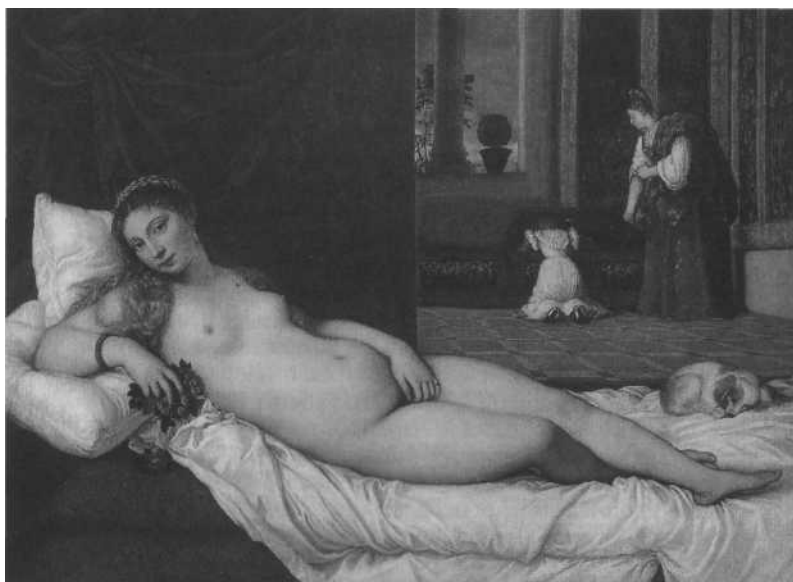


88. Джованни Беллини Дама за туалетом. 1500-е

обнаженной натуре он являлся подлинным изобретателем. Гравюры с его исчезнувшего шедевра, фресок в Fondaco dei Tedeschi, представляют обнаженные фигуры женщин, использованные едва ли не впервые в качестве элементов декоративной схемы; женской наготы также посвящена дрезденская «Венера» — картина, демонстрирующая самые привлекательные качества художника.

В европейской живописи дрезденская «Венера» (ил. 89) занимает почти такое же место, какое занимает в античной скульптуре «Афродита Книдская». Ее поза столь совершенно убедительна, что в течение четырех столетий величайшие живописцы наготы — Тициан, Рубенс, Курбе, Ренуар, даже Кранах — продолжали варьировать эту тему. В отличие от «Афродиты Книдской», спрятанная в Ca' Marcello, она была относительно неизвестна, но тициановские вариации «Венера Урбинская» и «Венера дель Прадо» были прекрасно известны с самого начала. Ее поза кажется такой спокойной и удобной, что мы не сразу распознаем ее оригинальность. Лежащая фигура обнаженной женщины, кажется, не была предметом ни одного известного античного произведения искусства, хотя иногда ее можно найти в углах

Нагота в искусстве



89. Джорджоне Венера. Ок. 1510
90. Тициан Венера Урбинская. 1538

саркофагов с вакхическими сценами. Помимо отсутствия прототипов, она еще и не эллинистическая по форме. Ей не хватает тяжеловесного пульсирующего ритма, свойственного отягощенной плодами ветви, в котором выражена равная дань, отдававшаяся росту и земному притяжению в античном мире. В ее движении и в мягкой выпуклости живота остается что-то готическое; а вероятнее всего, ее действительные предшественники — те фигуры обнаженных невест, которые традиционно писали внутри свадебных сундуков XV века. Но после всего сказанного, насколько далека от готики цилиндрическая плавность каждой ее формы! Если, как утверждал Винкельман, классическая красота зависит от совершенной простоты переходов от одной ясной формы к другой, то дрезденская «Венера» так же классически прекрасна, как и любая обнаженная античности.

Афродита Праксителя только что сбросила свою хламиду и скромно балансирует на ступенях ритуального бассейна. Венера Джорджоне спит, забыв о своей нагоде, в медовом колорите пейзажа, но ее очертания не позволяют нам назвать ее Венерой *Naturalis*. В сравнении с тичиановской Венерой Урбинской (ил. 90), поначалу кажущейся столь похожей, она подобна закрытому бутону, где каждый лепесток плотно прижат к другим, будто давая нам почувствовать свою неприступность. У Тициана бутон раскрылся, целомудренный контур нарушен, и, переходя от метафоры к измерениям, мы видим, что остроконечный треугольник, образованный грудями и основанием шеи Венеры Джорджоне, стал в картине Тициана почти равносторонним. Стремительное готическое движение, благодаря которому дрезденская Венера кажется поднятой над материальным миром, заменено ренессансной удовлетворенностью здесь и сейчас, и нам вряд ли нужны закрытые глаза Венеры Джорджоне или приглашающий взгляд Венеры Тициана, чтобы найти разницу между ними. Если и может иметь место различие между близнецами, то Венера Джорджоне — Небесная. И все же эта изоляция наготы от растительной жизни, ее окружающей, не могла поддерживаться долго, она шла от тонкого равновесия, породившего «Весну» Боттичелли. В кульминации стиля Джорджоне, в «Сельском концерте», тела утратили свою готическую девственность. Весьма далекие от состояния бутонов, они исполнены пышной зрелости итальянского лета. Мы вошли в царство Венеры *Naturalis*.

IV. ВЕНЕРА II

До Флоренции Венера Небесная вышла из моря неоплатонической мысли. В Венеции ее сестра появилась на свет в материальном мире густой травы, пышной листвы и деревянных колодцев; на протяжении четырехсот лет художники признавали, что Венера Земная по своему происхождению и по сути своей является венецианкой. Однако по странной причуде времени первым художником Ренессанса, изобразившим обнаженную женщину как символ репродуктивной жизни, стал Леонардо да Винчи. Между 1504 и 1506 годами он создал по меньшей мере три рисунка «Леды и Лебеда», один из которых послужил основой для картины и хранился в Фонтенбло до конца XVII века. Причины, заставившие художника обратиться к этому сюжету, носят специфический косвенный характер. На первый взгляд может показаться, что данный сюжет совершенно не в духе Леонардо. Он не увлекался античной мифологией, терпеть не мог идеальные образы неоплатонизма и не обладал чувством геометрической гармонизации человеческого тела, лежащей в основе классических изображений наготы. Вдобавок ко всему он не испытывал эмоционального или чувственного влечения к женщинам. Но последнее обстоятельство, несомненно, являлось решающим фактором. Поскольку женщины не вызывали у него никакого физического желания, он тем сильнее интересовался таинственным характером процесса продолжения рода. Он мог считать половой акт частью того бесконечного процесса роста, упадка, гибели и возрождения, в котором видел интереснейшую и важнейшую из всех проблем интеллектуального свойства. Примерно в 1504 году Леонардо принялся изучать процесс размножения с научной точки зрения, по обыкновению сопровождая свои вопросы восхитительно точными иллюстрациями; и рядом с одним из анатомических рисунков художника появляется первый набросок Леды.

91. *Чезареда Сесто*
Леда и лебедь.
Копия утраченной
картины
Леонардо да
Винчи. Ок. 1504



Да ζ j без
этого незначительного свидетельства сохранившиеся
копии Леонардовой Леды (ил. 91) не оставляют у нас
никаких сомнений в том, что он замышлял ее как символ
или аллегорию деторождения. Он изобрел позу, по-
зволяющую искусно подчеркнуть те части тела, которые у
Афродиты Книдской и идущих от нее фигур оставались
прикрытыми. Да, действительно аналогичная поза была из-
вестна в античности. На вакхическом саркофаге из музея
Терм (ил. 218) имеется изображение менады, которая при-
крывает грудь рукой, оставляя нижнюю часть тела откры-
той, и надо полагать, одна из подобных фигур была извест-
на художнику. Но слово «изобрел» можно здесь оставить,
поскольку античные изваяния прикрывают груди рукой, в
то время как Леонардо умудрился, сохранив направлен-
ность этого движения, открыть обе груди, придав им вос-
точную пышность. В самом деле, одним из первых эпитетов,
приходящих в голову при виде Леды, является слово
«восточная», подсказанное нам изгибом бедра, текучей
плавностью линий, пластичностью форм и, главным обра-

зом, своего рода тропической избыточностью ритма. Леонардо создавал это, и в оригинальной картине фигура Леды изображена в окружении густой листвы, переплетенных стеблей травы и высоких зарослей тростника, предварительные рисунки которых, чудесным образом соединяющие в себе любовь и научную точность, ныне находятся в Виндзоре. Как и во многих других своих работах, Леонардо здесь вдохнул в природу больше жизни, чем в человеческое тело.

Даже приняв во внимание отвратительное качество всех копий данной картины, трудно поверить, что «Леда» Леонардо могла пленить сердце зрителя. Интеллектуальный подход к предмету, обычно предполагающему эмоциональное восприятие, всегда раздражает нормальное эстетическое чувство. Аналогичный эффект производит практически лишь еще одно произведение европейской живописи, «Турецкая баня» Энгра; но даже в возрасте восьмидесяти двух лет Энгр чувствовал физическое влечение к женщине, и потому по-индийски неестественные позы его фигур волнуют одновременно и больше и меньше. И все же «Леда» Леонардо, несомненно, является творением гения! Закрученные, затейливые ритмы, созданные элементами растительности, повторяют ритмический рисунок всей фигуры, поднимаясь к уложенным на голове Леды косам и спускаясь в траву у нее под ногами. Эмоционально холодный и презирающий философию, давшую рождение плоду любви и согласия, Венере, Леонардо все же умудряется привести нас в восхищение продуманной полнотой и согласованностью всех форм и символов.

«Леда» Леонардо являет собой интеллектуальное и даже научное воплощение концепции Венеры Naturalis, образ которой в то же самое время начал складываться в чувственном воображении венецианских художников. Мы не знаем, была ли известна данная работа в Венеции. Другие произведения Леонардо оказали значительное влияние на венецианское искусство, и один из эскизов или одна из копий «Леды» вполне могли попасть в Венецию в годы, когда Джорджоне и Тициан впервые начали изображать обнаженные фигуры на фоне листвы и травы. Но точных воспроизведений фигуры Леонардовой Леды в работах венецианцев нет, а манера плавного переплетения текущих линий и форм прямо противоположна открытой фронтальной композиции, принятой в венецианском искусстве.



92. Джорджоне Сельский концерт. Ок. 1508

Первое знаменитое воплощение образа Венеры Naturalis представлено в так называемом «Сельском концерте» из Лувра (ил. 92).

Как указывал Патер на нескольких из прекраснейших страниц английской критики, в «Сельском концерте» перед художником стоит цель создать настроение с помощью цвета, формы и ассоциаций. Наше восприятие картины носит характер чувственный и непосредственный. Хотя она не повествует ни о каком событии и даже самые ревностные иконографы не сумели пристегнуть к ней ни один сюжет, тема картины далеко не нова, ибо художники с удовольствием изображали сцены пикников начиная с XIV века. Но особенность «Сельского концерта» состоит в том, что дамы здесь обнажены; и можно задаться вопросом, каким образом Джорджоне удастся убедить нас принять столь необычную вольность за нечто совершенно естественное. Несомненно, ряд произведений изобразитель-

ного искусства и литературы помог художнику утвердиться в своем замысле и внести в него ясность. Существовали вакхические саркофаги с изображениями обнаженных вакханок в углах, впоследствии великолепно использованными Тицианом; и в античную эпоху существовала традиция передавать все приятные явления природы — ручьи, цветы, реки, деревья и даже неуловимое эхо — через образы прекрасных девушек. Данный художественный прием, наследие творческой фантазии Овидия, слился с наследием творческой фантазии Вергилия, мифом о золотом веке. Таким образом, обнаженные фигуры вводились в пейзаж отчасти потому, что они могли олицетворять некие элементы последнего, а отчасти потому, что в пору юности мира люди не видели необходимости отделять себя от природы искусственными покровами платья. Эти черты свойственны пасторальной поэзии, и Джорджоне можно назвать представителем течения, к которому относятся также Саннадзаро и Тебальдео. Но упомянутые поэты в своем творчестве были скованы традиционными аллюзиями. Самым близким аналогом произведениям пасторальных поэтов является «Суд Париса» Рафаэля, известный нам по гравюре Маркантонио и послуживший прообразом многочисленных академических композиций, длинный ряд которых заканчивается, как это ни удивительно, «Завтраком на траве» Мане. Несмотря на классическую законченность каждой группы, гравюра отмечена печатью сухой замысловатой педантичности, словно старомодный музей древности. Центральной фигурой здесь является Парис, олимпийские боги теснятся на небе, а аллегорические фигуры с одной и другой стороны усугубляют ощущение перегруженности композиции. Одни только наяды слева кажутся связанными по замыслу автора с ручьем, который они олицетворяют.

В противоположность этому интеллектуальному шедевр «Сельский концерт» Джорджоне исполнен такой же простоты, чувственности и страсти, какие отличают поэзию Китса; и обнаженные фигуры, представляющиеся неуместными, если описывать картину словами, кажется, символизируют, или сводят в одну точку чувственного восприятия, все плодородные элементы окружающей природы, если смотреть на полотно. Две женщины — хотя, возможно, они и написаны с одной натурщицы — значительно отличаются друг от друга в плане концепции. Сидя-

щая на земле выполнена беспристрастно, словно она персик или груша. В этом отношении она является предшественницей женщин, запечатленных на полотнах Курбе, Этти, Ренуара и на этюдах с натуры, которые в большом количестве создавались всеми художественными школами на протяжении XIX века. Она производит впечатление непосредственности, до сих пор не встречавшейся в изображениях наготы, но на самом деле ракурс тела Джорджоне выбрал совершенно произвольно и грубо упростил его формы. Стоящая женщина написана в стиле, более близком к стилю ее эпохи. Характер накинутой на нее драпировки говорит о том, что она является произведением искусства, а ее сложная поза, похоже, заимствована у фигуры с одного из античных рельефов, подобных хранящемуся в музее Терм, хотя, повернув голову вакханки в профиль, Джорджоне обратил страстный пыл прообраза в мирное спокойствие. Он также придал своей стоящей женщине более пышные формы, чем было принято в античности. Даже последователи александрийской школы редко изображали фигуры с таким широким тазом и таким большим животом. Именно этот тип обнаженной женской фигуры на протяжении века господствовал в венецианском искусстве и через Дюрера оказал огромное влияние на германский идеал телесной красоты; и мы с полным основанием можем приписать изобретение данного типа Джорджоне, ибо он появляется в таких работах Маркантонио, как гравюра с изображением поливающей цветок женщины, которую стилистически предвосхищает «Сельский концерт». Самые знаменитые и оказавшие наибольшее воздействие на творчество современников обнаженные фигуры Джорджоне, украшавшие Fondaco dei Tedeschi, не сохранились, до нас дошли лишь подражания и вариации двух коллег художника, завершивших, насколько нам известно, его незаконченные работы и воплотивших его идеалы, — речь идет о Тициане и Себастьяне дель Пьомбо. Себастьяно, со своим пристрастием к масштабным изображениям, благодаря чему впоследствии он вошел в круг единомышленников Микеланджело, довел до последнего возможного предела округлые вытянутые формы женщины — длиннорукой, широкобедрой и высокой, — представленной в левой части «Сельского концерта». Одержимый таким идеалом, он находил его в жизни, как можно понять по великолепному рисунку обнаженной

модели, одному из первых его рисунков с натуры, дошедших до наших дней (ил. 93). С другой стороны, Тициан развивал чувственный аспект наготы в манере Джорджоне, откуда не стал одним из двух величайших художников, изображавших Венеру Naturalis.

Прекраснейшая из тициановских обнаженных фигур, выполненных в манере Джорджоне, изображена на полотне, известном под названием «Любовь земная и небесная» (ил. 94). Утверждалось (вероятно, правильно), что она представляет Венеру Небесную, в то время как ее одетая сестра является Венерой Земной. Но любой, кто видит в картине Тициана поэму, а не головоломку, достаточно ясно понимает значение данной фигуры. В большей степени, чем почти все другие фигуры в изобразительном искусстве, она исполнена чувства, которое Блейк называл «чувством удовлетворенного желания». Вечерний свет северной Италии, с помощью которого Беллини воспел единство плодоносящего



93. *Себастьяно дель
Пьомбо* Обнаженная.
Рисунок с натуры



94. Тициан Любовь земная и небесная. Ок. 1515

растительного царства, теперь озаряет и сей прекрасный плод, человеческое тело. Она возвышенна, естественна и спокойна. Ее тело имеет более классический характер, нежели тела женщин в «Сельском концерте»; оно более совершенно, чем у флейтистки, и более компактно, чем у женщины, достающей воду из колодца. Несомненно, данная фигура восходит к некоему античному прототипу, Тициан даже разорвал линию руки брошенной на нее малиновой драпировкой именно в том месте, где она отломилась бы у статуи с течением времени. Но о мраморе, даже об освещенном солнцем и смягченном временем мраморе статуи, недавно выставленной на свет дня в винограднике или саду, мы вспоминаем в последнюю очередь, когда смотрим на это сияющее великолепное тело; и поэтому (ибо античное искусство было искусством цвета) мы можем утверждать, что венецианские художники гораздо лучше чувствовали дух античности, чем усердные римские археологи.

Мысль о том, что он воссоздает античную картину, в 1520-х годах не показалась бы Тициану очень уж удивительной. Сюжеты «Вакханалий», написанных для Альфонсо д'Эсте, взяты из классического набора сюжетов изобразительного искусства, из Филострата, и точно так же, как образцы классической архитектуры Виньола или Сансовино, были призваны поддержать иллюзию возрождения язычества. Мы можем усомниться, добился ли хоть один античный художник в своих произведениях такой осязаемой полноты форм и теплого колорита. Однако за всеми летними празднествами волшебные надежды ранней весны



95. Тициан
Венера
Анадиомена.
Ок. 1520

забылись, и потому в «Вакханалиях» мы уже не находим туманной чарующей магии, поэтической тайны первых пасторалей Джорджоне. Несколькими годами позже Тициана, друга Джорджоне и уроженца Кадора, отодвинул в сторону другой Тициан, друг принцев; и вдохновенная идея, что обнаженная красавица может являться естественным элементом пейзажа, утратила связь с реальностью. Заказчики Тициана не питали отвращения к обнаженным женщинам, но желали видеть оных в надлежащем окружении; посему художник написал ряд обнаженных фигур, возлежащих на кроватях и кушетках, первой из которых стала «Венера Урбинская».

Среди них есть одно исключение: «Венера Анадиомена» из коллекции Эльсмера (ил. 95)*. Картина сильно пострадала от времени и неумелой реставрации. Поскольку карминные

* Коллекция графа Эльсмера находится в Национальной галерее Шотландии (Эдинбург). — Прим. ред.

краски выцвели, какой-то лишенный художественного чутья реставратор изменил линию левой руки и плеча, а сам Тициан заново написал голову, которая теперь плохо сочетается с телом. Тем не менее Венера Анадиомена остается одним из самых совершенных и ярких воплощений образа богини в постантичном искусстве. Если флейтистка из «Сельского концерта» предвосхищает тип обнаженного женского тела, получивший распространение в XIX веке, эльсмеровская Венера предвосхищает всю концепцию данного сюжета, которая в наше время нашла свое конечное выражение в обнаженных фигурах Ренуара; иными словами, женское тело, во всей полноте своей чувственности, изображается изолированно, как нечто самодостаточное. Такая трактовка наготы, вне контекста неких событий или окружения, на самом деле до XIX века встречается крайне редко, и было бы интересно узнать, при каких обстоятельствах Тициан изобрел эту концепцию. Возможно, кто-то попросил его запечатлеть на полотне отдельно одну из женских фигур, которые они с Джорджоне изобразили на фресках в Fondaco dei Tedeschi. Безусловно, он взял за основу некий античный образец — вероятно, тот же самый, каким вдохновлялся Маркантиони при создании гравюры с изображением Венеры, выжимающей волосы; но Тициан заменил плавные линии эллинистического оригинала жестким геометрическим рисунком двух рук, с которым в известной мере соотнобразуется даже линия бедра.

Хотя утверждение, что аскетическая традиция рисунка лежит в основе изображения наготы, уже неоднократно звучало на страницах этой книги, здесь я повторяюсь еще раз, ибо Тициан самым убедительным образом подтверждает справедливость данного положения. Поскольку он был эпическим певцом чувственности, непревзойденным мастером изображения человеческого тела, кто-то может предположить, что он владел безграничными возможностями в плане поз и ракурсов фигур. Однако количество поз, в конечном счете запечатленных в работах художника, весьма незначительно. Для начала, удивляет тот факт, что в 1538 году, через тридцать лет после того, как он завершил незаконченную «Венеру» Джорджоне, Тициан использовал практически ту же самую позу в своей «Венере Урбинской», изменив лишь положение правой руки и поворот торса; и все той же фигурой, значительно огрубленной, он воспользовался в мучительной попытке вернуться к своему раннему стилю, в «Венере дель Прадо».

Нагота в искусстве



96. *Тициан* Венера о органистом. 1540-е

97. *Тициан* Даная. 1553

В 1540-х годах Тициан нашел два новых типа лежащей Венеры, которыми довольствовался в последующие десять лет. Одна из них представляет собой фигуру, опирающуюся на левую руку и развернутую грудью к зрителю; сначала, на полотне из собрания Уффици, она появляется в обществе Купидона, а впоследствии, на многочисленных копиях, в обществе поклонника, играющего на органе или лютне (ил. 96). В этой серии картин меняется лишь поворот головы, а тело остается в прежнем положении, несомненно вполне удовлетворявшем Тициана. Эта обнаженная фигура выполнена в манере, максимально приближенной к подлинно тициановской. В прочих своих обнаженных фигурах он, по крайней мере, повторяет рисунок Джорджоне, Микеланджело и античных художников; но серия картин под общим названием «Венера с органистом» отмечена печатью самобытной индивидуальности художника. Как часто отмечалось, именно она чувствуется в изображении этой распутившейся розы — пышной, тяжелой и чуть грубоватой. Цветок обращен к зрителю фронтально, так что мы смотрим в самую его сердцевину, все еще прикрытую неразвернувшимися лепестками, и, хотя очертания розы достаточно четкие, ее природная сущность теряет для нас конкретное значение и определенность. Эта фронтальность, отражающая великолепную прямолинейность тициановской натуры, несомненно, в первую очередь пришлась по душе художнику в «Венере с органистом» и побудила его столь часто повторять позу этой фигуры. Она также дала Тициану возможность выразить посредством живописи свое восхищение нежной кожей женского тела, залитой ярким и ровным светом. Но, несмотря на все упоение художника красотой обнаженного тела, Венеры, изображенные на полотнах этой серии, отнюдь не кажутся соблазнительными. Теперь, когда тонко переданная текстура женской кожи утрачена в результате реставрации, почти грубая прямота, с которой нам преподносятся женские тела, лишает последние всякой сексуальной привлекательности. Более того, они носят гораздо более условный характер, чем кажется на первый взгляд. При сравнении с рембрандтовской Данаей видно, как много природных особенностей обнаженного тела Тициан оставил без внимания или подчинил своему идеальному образу. Даже такая выполненная в сугубо классическом стиле фигура, как «Нимфа Гужона, со своим обвислым животом и разворотом торса,

выглядит гораздо естественнее, чем фигуры Тициана, и потому вызывает более естественные чувства.

«Венера с органистом» является в полном смысле слова венецианкой, младшей сестрой всех экзальтированных дам, которых писали в угоду местной публике Пальма Веккьо, Парис Бордон и Бонифацио; в других областях Италии уже давно вошли в моду совершенно другие формы, и в 1546-1547 годах сам Тициан, проживавший в Риме и дышавший вольным воздухом города, принял новую концепцию. В результате появилась «Даная», с которой в последующие годы художнику пришлось сделать многочисленные копии (ил. 97). Поза Данаи явно восходит к рисункам Микеланджело и на самом деле зеркально повторяет позу Ночи, так сказать, раскрываясь при этом. Она не опускает голову на грудь в меланхолической дреме, а откидывает назад на подушку, томно глядя на дождь золотых монет; но рука у нее уже не заведена за спину, а удобно лежит на подушке, как у тициановских Венер. Ясное дело, глубокие складки на животе разглажены и животная пышность грудей имеет форму, отвечающую требованиям нормальных людей. Здесь микеланджелевский грандиозный замысел претерпел изменения в каждом пункте — от воплощения душевного недуга до воплощения физического удовлетворения.

Внезапно в 1550-х годах Тициан выходит за все рамки, которые сам для себя установил. Он отказывается от фронтальных поз и четко прорисованных линий и в двух своих великих «поэмах» из коллекции Эльсмера — «Диане и Актеоне» (ил. 98) и «Диане и Каллисто» — изображает женское тело, обнаруживая невиданную ранее независимость от всех принятых канонов. Да, действительно, некоторые из главных фигур композиции (в частности, Диана, упрекающая Каллисто) отличаются изяществом, наверняка позаимствованным у Пармиджанино; но в обеих картинах служанки изображены на удивление натуралистично. Рубенс никогда не созерцал с таким самозабвенным наслаждением женское тело, никогда не воспевал с такой страстью пышную плоть. Действительно, фигура в левой части «Дианы и Каллисто» настолько далека от всех канонов соблазнительной красоты, что Курбе не решился бы ее принять. С другой стороны, сидящая фигура в центре «Дианы и Актеона» является одной из самых соблазнительных обнаженных женщин в живописи и признавалась таковой и Рубенсом, и Ватто. Эта свобода образов поддерживается равной свобо-



98. Тициан Диана и Актеон. 1550-е

дой композиции и трактовки сюжета. Фигуры больше не освещены ровным светом, но испещрены тенями и бликами, краски ярких тонов нанесены широкими рваными мазками. Такое мастерство исполнения появляется в поздних работах Рембрандта, Веласкеса и Сезанна; и возможно, именно сознание, что наконец его кисти подвластно все, заставило Тициана дать волю своей неумной чувственности. Сдерживающим фактором, даже при таком страстном подходе, по-прежнему остается техника письма. Таким образом Тициану удалось сохранить то равновесие между эффектом полного присутствия и полной отстраненности, которое отличает искусство от других форм человеческой деятельности.



99. Антонио Корреджо
Юпитер и Антиопа. Ок.
1523

Современником
Тициана,
естественным
образом допол-
няющим
последнего,
являлся другой
великий певец
обнаженного тела,
Корреджо. Разница
между ними сродни
разнице между
полами или между
днем и ночью. Если
Тициан видит
форму как
выпуклый
фронтальный
рельеф, Корреджо
видит ее уходящей
в глубину. Если
Тициан, кажется,
помещает свои

фигуры у открытого окна, на прямой свет солнечных лучей, Корреджо, кажется, помещает их в полумрак затененной галереи, куда свет попадает от нескольких разных источников. Весь объем тела тициановской Венеры бросается нам в глаза мгновенно и внезапно; Антиопу Корреджо мы ласкаем взглядом (ил. 99). Такого ощущения нежности он добивается ритмическим взаимодействием линии и тени, в конечном счете восходящим к Леонардо да Винчи. Именно Леонардо советовал художнику постигать секреты экспрессии, глядя на женские лица в

таинственном вечернем освещении; и именно он изучал прохождение лучей света вокруг сферы. Неуловимо тонкие переходы тени и отраженного света на диаграммах Леонардо отличались чувственной красотой еще прежде, чем художник перенес их с геометрических сфер на мягкую неправильную сферу женской груди. Более того, свет, мягко обтекающий форму — будь то старая стена, элемент пейзажа или человеческое тело, — порождает эффект физического совершенства не только потому, что во всей полноте выявляет фактуру предмета, но и потому, что скользит по поверхности подобно ласкающей руке. В своей Антиопе Корреджо использует этот эффект с величайшим мастерством. Наш взгляд следует за всеми волнообразными изгибами освещенных поверхностей, переходя от тени к свету. Рука, на которой покоится экстатически запрокинутая голова спящей Антиопы, покрыта тенями и яркими бликами. Расслабленное тело дышит мирным спокойствием сна. Конечно, художник добивается такого эффекта столько же движением линий, сколько игрой светотени. Корреджо был прирожденным лириком, который подчинял плавному ритму все без исключения, начиная с общих очертаний фигуры и кончая изгибом мизинца. В данном отношении он тоже испытал влияние Леонардо и, вероятно, являлся единственным художником, в известной мере вдохновлявшимся в своем творчестве восточной гибкостью Леонардовой Леды. Но плавные извилистые, линии, имеющие у Леонардо холодный отстраненный характер, — линии болотной травы или речных водоворотов — у Корреджо приобретают характер теплый и человеческий. Они остаются отличительной чертой изящных женственных образов и, хотя на протяжении последнего века грубо упрощались и недостойно эксплуатировались, производят впечатление утренней свежести, когда впервые предстают перед нашим взором. Как давно сказал мистер Беренсон, ни один другой художник никогда не преклонялся перед идеей женственности настолько, что на его полотнах даже самые воинственные святые имеют вид мягкий и кроткий и даже самые престарелые отшельники запечатлены в позах по-девичьи грациозных. Подобно Боттичелли, он легко переходил от христианских сюжетов к языческим, но если первый видел в женщине главным образом Мадонну, со всеми ее скорбями и страхами, и по настоянию образованных поэтов воплотил ее в образе Венеры Небесной, то



100. Антонио Корреджо Данаа. Ок. 1526

Корреджо видел в женщине прекрасное чувственное тело и был несказанно рад, когда сюжет позволил показать оное обнаженным и наслаждающимся любовными посягательствами Юпитера. Нам остается только благодарить небо, что он не родился двадцатью годами позже и не жил в то время, когда подобные сюжеты были запрещены.

Сдержанный по природе своей, Корреджо не знал чувства сладострастия. Его обнаженные фигуры не имеют ничего общего с непристойностью. Тем не менее он пытался сделать их по возможности соблазнительными, а для этого требовалось смягчить классические каноны и устранить, так сказать, броню геометрии. Тело его Антиопы в высшей степени женственно — миниатюрное, теплое и томное. Данаа (ил. 100), более миловидная и менее страстная, удивительно напоминает женский тип XVIII века, причем конца XVIII века, ибо она ближе скорее к женщинам Клодмона, нежели Буше. Зыбкий, точно распространяющийся в водной среде серебристый свет обтекает маленькое тело, придавая грудям форму, которая вдохновляла и Приюдона, и

Шассерио, хотя ни один из них не решился отойти так далеко от классического канона. Трудно поверить, что это очаровательное создание, чья изысканная поза и утонченная выразительность черт типичны для стиля рококо, написано раньше, чем тичиановская «Венера Урбинская»; еще труднее представить, что «Леда» Корреджо создана практически в то же самое время, когда данный сюжет получил героическую трактовку Микеланджело. В композиции чувствуется свобода, которой едва ли достиг Ренуар в своих поздних работах, и дух беспечной веселости, не только противоположный титаническому духу Высокого Возрождения, но и далекий от той животной страсти, которая в античном искусстве неизменно связывалась с сексуальными отношениями.

После того, как Корреджо изобрел идеал женской привлекательности, и до нового появления этого идеала в XVIII веке существовали еще два воплощения Венеры. Первый для удобства можно обозначить словом «маньеризм», которое, как бы часто оно ни использовалось неправильно, не утрачивает своей связи с совершенно определенным идеалом женской красоты — с неестественно длинными конечностями, с неправдоподобно тонким и стройным телом и скромным изяществом осанки. В такой системе пропорций классические каноны порой сознательно отвергались, и потому я возвращусь к ней в главе «Альтернативная традиция», где исследую готическую обнаженную натуру. Это исторически оправданно, ибо в годы крушения гуманизма итальянское искусство заимствовало формы, сюжеты и непосредственно фигуры у германских и нидерландских художников. Но так называемый маньеризм берет свое начало в экспрессивных верхах Микеланджело, к которым, если говорить о женской наготе, нужно добавить изящество Пармиджанино; и оба эти подхода к изображению тела происходят от классического искусства. Микеланджело в своих работах едва ли достиг той степени неестественной напряженности поз, которая явлена в «Лаокооне», и Пармиджанино не превзошел в выразительности гипсовые рельефы с виллы Адриана и другие позднеантичные произведения декоративного искусства, под влиянием которых, по всей видимости, сложился его стиль. Представляется парадоксальным, что Микеланджело, нисколько не зачарованный красотой женского тела, оказал столь сильное воздействие на



101. Аньоло
Бронзино Аллегория
страсти. 1542-1545

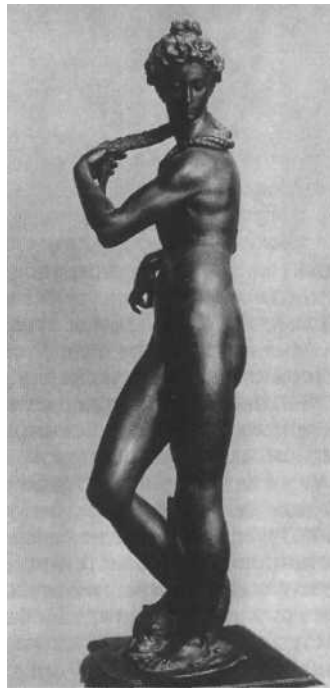
формирование
образа Венеры.
Но по своим
способностям в
части
изобретения
новых форм он
настолько
превосходил
современников,
что позы его
фигур
повторяются
снова и снова в
самых
неожиданных
контекстах.
Примером слу-
жит Венера в

«Аллегории страсти» Бронзино (ил. 101), которая кажется олицетворением изящества в духе Венеры Медичи — изысканная, утонченная и холодно-сладострастная; однако ее изломанная поза восходит к мертвому телу Христа в «Пьете» из собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Микеланджело сам подал пример подобной трансформации образа, когда в угоду герцогу Феррарскому использовал позу Ночи в качестве основы для эскиза Леды. И две женские фигуры из капеллы Медичи на протяжении полувека оставались прообразами маньеристических декоративных обнаженных фигур. Плавню сужающиеся к кисти руки Утра становятся все длиннее и тоньше, покуда плоть почти не исчезает, как у нимфы, грациозно балансирующей на краю фонтана Амманати на площади Синьории.

Тем не менее образы Венеры, воплощенные во флорентийской и венецианской скульптуре середины XVI века, не

знают себе равных по части разнообразия и изыска. Равно непревзойденное знание анатомии человеческого тела и античных традиций дало итальянским скульпторам того времени полную свободу в приближении к реальности человеческого тела и отстранении от нее. В Венеции фигуры Тициано Аспетти или Джероламо Кампаньи в целом сохраняют крупные округлые формы Джорджоне; но во Флоренции скульпторы, работавшие на великих герцогов, обнаруживали куда большую смелость. Я рассмотрю три основных типа Венеры, представленные тремя бронзовыми статуями из Студиоло Франциска I. Одна, выполненная Стольдо ди Лоренцо, своими пропорциям и беспечной чувственностью близка к произведению эллинистического искусства; вторая, работы Амманати, имеет более вытянутые пропорции и свидетельствует о более внимательном изучении художником живого человеческого

102. *Бартоломео Амманати*
Венера.





103. *Джамболонья*
Астрономия. Ок. 1573

тела (ил. 102). Это одна из самых соблазнительных обнаженных женских фигур XVI века. В третьей статуе, работы Каламекки, неприкрытая чувственность сведена на нет и заменена шаблонным изяществом, свойственным многочисленным манеристическим обнаженным фигурам.

В данной работе я неоднократно подчеркивал, что женское тело, даже изображенное в сколь угодно формалистической манере, все же вызывает дрожь восторга при первом взгляде на него. Обнаженные фигуры Джамболоньи служат великолепным тому подтверждением. Возможно, они более далеки от реальности, чем любое произведение античного искусства; тем не менее мы видим в них произведения скульптуры, которые, хотя и не греют душу, достигают своих целей с замечательным успехом. Его статуя «Астрономия» (ил. 103) вызвала к жизни сотни подражаний, однако при сравнении с оригиналом все они кажутся

слегка неуклюжими или дилетантскими. Она знаменует последнюю победу *disegno** в итальянском искусстве и (вероятно, неизбежно) является произведением неитальянским по своему духу. Ибо Джамболонья не просто стилист. Он обладал северной энергией (о ней свидетельствует также его колоссальная плодовитость), которую нельзя было заключить в рамки формулы, и широтой души, благодаря которой даже самые маленькие его бронзовые статуэтки исполнены величия. Вероятно, ни один другой современный художник (ибо Джамболонья дожил до 1604 года) не оказал такого решающего влияния на формирование концепции наготы Рубенса, когда последний впервые посетил Италию в молодости.

В начале своего развития маньеризм стал распространяться во Франции. Россо, Приматиччо, Никколо дель Аббате и Челлини нашли в Фонтенбло работу, которую не могли найти в своей расколотой на части стране, и, выйдя из-под сдерживающего влияния классической традиции, стали создавать обнаженные фигуры фантастически тонких и вытянутых форм. Созданная Челлини «Нимфа Фонтенбло» невероятно далека от античных канонов, одни только ее ноги имеют длину в шесть голов; и все же Челлини в своей родной Флоренции изваял для постамента «Персея» фигуру Данаи, гармоничную и пропорциональную, как любая другая обнаженная фигура эпохи Ренессанса. Маньеризм пышно расцвел при пересадке на другую почву отчасти благодаря скрытым готическим тенденциям во французском искусстве, но также и по той причине, что даже в Средние века Франция оставалась средоточием всего изысканного и эффектного, подразумеваемого под понятием «шик». Идеал маньеризма — вечная женственность с модной картинки. Социолог, несомненно, не задумавшись ответил бы на вопрос, почему олицетворение изящества приняло такую странную форму: слишком тонкие руки и ноги, непригодные к честному труду, слишком худые тела, не приспособленные к деторождению, и слишком маленькие головы, явно не вмещающие ни одной мысли. Но мы видим ту же изысканную утонченность во многих других объектах, к которым неприменимы такие материалистические объяснения: в архитектуре, в керамике и даже в почерке. Человеческое тело является не источником, но жертвой этих ритмов. В чем берет на-

* Рисунк, композиция, замысел (*um.*).

чало чувство шикарного, как оно контролируется, по каким внутренним критериям мы безошибочно узнаем шик — все эти вопросы слишком глубоки и сложны, чтобы останавливаться на них здесь. Одно можно утверждать с уверенностью: шик чужд природе. Милламан Конгрива или денди Бодлера предупреждают нас, что истинным жрецам шика глубоко отвратительно все, что подразумевается под словом «природа». Таким образом, строго говоря, изысканно-утонченных дам Фонтенбло не стоит относить к типу Венеры Naturalis. Они не имеют отношения и к типу Венеры Небесной, ибо, несмотря на свою непохожесть на земных женщин, они созданы с расчетом вызывать у зрителя плотское желание; действительно, сама странность их пропорций располагает к эротическим фантазиям в большей мере, нежели материальные тела титиановских женщин.

Но в конечном счете именно эта нематериальность превращает северный маньеризм всего лишь в пленительное второстепенное течение в истории европейского искусства. Как бы мы ни восхищались пикантностью стиля, к 1600 году нам потребовалось нечто более существенное. В этом году герцог Мантуанский нанял в качестве придворного художника молодого человека с Севера по имени Питер Пауль Рубенс.

Мы подошли к разговору о непревзойденном мастере изображения Венеры Naturalis — и все знакомые слова готовы излиться на бумагу: экспрессия, буйство чувств, мастерство исполнения. Но этих слов недостаточно. Почему мы горим негодованием, когда слушаем людей, которые считают признаком хорошего вкуса критиковать Рубенса как художника, писавшего жирных голых баб, и даже употреблять определение «вульгарный»? Что, помимо простого мастерства, превращает женщин Рубенса в исполненных величия созданий, дающих рождение новой жизни? Ответ частично кроется в самом характере художника, а частично в неустанном усердии, с каким он овладевал своей профессией. И первое и второе становится очевидным, когда мы сравниваем Рубенса с одним из его современников, на первый взгляд имеющим с ним сходство, с Якобом Йордансом. Действительно, есть что-то привлекательное в по-крестьянски здоровом подходе Йорданса к изображению тела. По крайней мере, он более свободен и естествен, чем у остальных германских художников, работавших в период, следовавший за эпохой Реформации.



104. Питер Пауль Рубенс Три Грации. 1638-1640

Но каким неподатливым и грубым материалом кажутся его обнаженные женщины при сравнении с фигурами Рубенса! Рубенс, в конце концов, являлся величайшим религиозным художником своего времени, и присущую его восхитительно цельному характеру чувственность нельзя не заметить в следующей благодарственной молитве:

Благодарим Тебя, Отец Небесный,
За блага все, ниспосланные нам,

За время сева, сбора урожая.
За жизнь, здоровье, хлеб насущный.
Прими дары, что мы Тебе приносим...

Если мы пропоем эти слова погожим воскресным днем в сентябре, мы сможем на мгновение возвыситься до того душевного состояния, в котором Рубенс писал свои полотна. Золотые волосы и пышные груди его Граций (ил. 104) являются гимном благодарности за изобилие земных благ и воплощают то же бесхитростное религиозное чувство, какое воплощают снопы пшеницы и груды тыкв, украшающие деревенскую церковь во время праздника урожая. Рубенс никогда не сомневался, что (по выражению Блейка) «нагота женщины — творенье Божье», и никогда не ставил под сомнение справедливость следующей Пословицы ада: «Душевную благодать нельзя замарать». Именно это придает простодушный и целомудренный вид всем обнаженным женщинам Рубенса, даже когда они прекрасно сознают свои чары. Они являются частью природы и воплощают более оптимистический взгляд на природу, чем греческий, ибо здесь нет грома и молнии, опасной морской стихии и капризной жестокости олимпийских богов. Худшее, что здесь может произойти, — это неожиданное нападение сатиров, а «похоть козла — щедрость Божья». В XVII веке триумф святого причастия — сюжет, которому Рубенс посвятил очень много времени, — все еще считался совместимым с верой в природный порядок вещей, и это придавало замечательную цельность всем явлениям природы. Человеческий ум начал постигать мир, которым правят благотворные законы причины и следствия, но еще не подверг его анализу. Мир все еще поддавался воплощению посредством персонификации, все еще оставался доступным пониманию простого человека. Эта философия непосредственной причастности к миру являлась определяющей для гармоничной индивидуальности Рубенса. Люди, настолько чуждые всякой мелочности или порочности, зависти или разочарованию, редко встречаются. Персонажи Рубенса никогда не останавливаются, чтобы вычислить возможную материальную выгоду или взлелеять неосуществленное желание. Они прелестны и естественны, как текущая вода.

С этой благодарностью Богу за щедрость в известной мере связано и смиренное служение Рубенса искусству

рисунка. Ни один другой великий художник не изучал столь долго, столь тщательно и с такой пользой для себя работы своих предшественников. От античных каменей до фламандских примитивов, от миниатюрных панно Эльсхеймера до масштабных полотен венецианцев — Рубенс копировал все, что только могло послужить совершенствованию его и без того незаурядных способностей. За прообразы своих обнаженных он брал, разумеется, фигуры античных художников, Микеланджело и Маркантонио. Тициана он копировал с целью овладеть умением пользоваться цветом, но изменял тициановские формы. В процессе своих исследований он понял, каким жестким формальным преобразованием должно подвергнуться человеческое тело, чтобы остаться произведением искусства. Рубенсовские обнаженные тела на первый взгляд кажутся стихийными порождениями рога изобилия, но чем внимательнее мы изучаем их, тем больше понимаем, насколько все в них выверено и просчитано. Рубенс пользовался методом, впоследствии ставшим непреложным законом для всех академических школ живописи; он рисовал античные статуи и копировал работы своих предшественников, пока известные идеалы завершенности формы не зафиксировались прочно у него в сознании; а потом, рисуя уже с натуры, он инстинктивно подчинял реальные зримые формы канонам, запечатленным в памяти. Средний художник не может успешно воспользоваться таким методом, поскольку случайные качества всегда привлекательнее сущности предмета. Он увлекается изысками стиля и забывает о сущности. Рубенс поступал наоборот. Он создавал фигуры, настолько характерные для его неповторимого стиля и его тонкого чувства природы, что нам порой трудно определить, откуда заимствованы образы. Исключением является полотно «Венера, Вакх и Арея» из Касселя (ил. 105), где поза Ареи явно заимствована у присевшей Афродиты Дедалса, а Венера восходит к микеланджеловской Леде; но эта картина, со своей рельефной проработкой фигур, остается одним из самых классических произведений Рубенса. Несколькими годами позже, когда тот же самый микеланджеловский мотив используется в «Похищении дочерей Левкиппа» (ил. 106), он решается в барочном стиле. На самом деле прямые заимствования в работах Рубенса встречаются редко; важным представляется свидетельство его строгого отношения к формальной трак-



105. Питер Пауль Рубенс Венера, Вакх и Арея. 1610-е

товке человеческого тела, что очевидно в рисунках и подразумевается в полотнах художника. Но Рубенс понимал, что в определенный момент от строгих канонов классической формы можно отказаться. Он делал копии с фигур, представлявших собой самую вольную трактовку обнаженного тела, с тичиановских Данай; и на его собственном полотне «Диана и Каллисто» представлены фигуры, так же свободно нарисованные с натуры: самой Дианы, сидящей на земле, и девушки, которая облокачивается на край фонтана. В левой части композиции изображена женщина в исключительно красивой позе, которая повторяется затем и в других работах художника — в «Последствиях войны» и в «Награждении героя-победителя». Обращенная тазом фронтально к зрителю, она сильно поворачивает корпус влево и протягивает в ту же сторону правую руку, прикрывающую груди. Это вакханка, которую мы уже видели на саркофаге из музея Терм и которую наверняка в XVI веке можно было найти и на других рельефах. Само собой разумеется, Рубенса привлек такой экспрессивный поворот и изгиб тела, широкие дуги бедер и сияющая поверхность живота; и она стала одной из самых характерных его фигур. Поскольку здесь явлен ярчайший пример рубенсовской трансформации классического образца, я позволю себе задаться вопросом, что же означает данная трактовка.

Рубенс хотел придать своим фигурам полновесную материальность. К тому же стремились и художники Ренессанса, они пытались достичь этого посредством замкнутой формы, имеющей идеальную законченность сферы или цилиндра. Рубенс стремился получить такой эффект посредством перекрывающихся друг друга линий и богатой лепки заключенных в них форм. Таким образом он надеялся добиться полноты и более интенсивного движения. Даже если бы он не испытывал естественного влечения к толстым женщинам, он считал бы складки пышной плоти необходимыми для лепки формы. Движение, выраженное пересекающимися торс линиями, которое при работе над женским телом античные мастера передавали с помощью

106. Питер Пауль Рубенс Похищение дочерей Левкиппа. 1610-е



драпировки, Рубенс выявлял в морщинках и складках нежной кожи, натянутой или расслабленной. Вёльфлин в своем замечательном анализе барочной формы говорит о замене тактильного подхода живописным, или зрительным. Но если понимать слово «тактильный» в обычном смысле, такое определение нельзя применить к Рубенсу. Он не отказывается от передачи ощущения плотности, подтверждаемого прикосновением; напротив, он усиливает его, переноса со всей руки на кончики пальцев. Насколько тонко он чувствовал фактуру, показывает знаменитый портрет Елены Фоурмен в накинутой на обнаженное тело шубе. Этот мотив уже использовался в картине Тициана из Эрмитажа. Но классические ограничения, которым Тициан подчинялся при изображении наготы, заставили его смягчить как несущественное именно то ощущение фактуры, благодаря которому закутанное в меха обнаженное тело Елены Фоурмен так возбуждает.

То обстоятельство, что Рубенс гораздо больше своих современников занимался фактурой тела и текстурой кожи, порой считается признаком поверхностности. В европейском искусстве всегда бытовало мнение, что чем сильнее фигура выявляет свою внутреннюю структуру, тем она совершеннее. Вероятно, существовала некая путаница между терминами физическими и метафизическими, и смысл слова «поверхностный» распространился из сферы мысли в сферу чувственного восприятия, изменив на противоположный мыслительный процесс, который приводит к знаменитой свифтовской защите иллюзии: «На прошлой неделе я видел, как сдирали кожу с женщины, и ты не представляешь, как сильно это повредило ее внешности». Но подобные рассуждения показались бы Рубенсу бессмысленными. Он лепил физически ощутимую, полновесную форму и движение тела; вдобавок он придавал ему то жизнерадостное великолепие, ту светлую энергию, которые даже такой серьезный философ, как св. Фома Аквинский, считал существенными в своем определении прекрасного. Подобное достижение требовало от художника не только тонкой восприимчивости, но и высочайшей техники. «Mille peintres sont mort, — сказал Дидро, — sans avoir senti la chair»*; и тысячи других художников, добавим мы, почувствовали ее, но не могли это выразить. Воспроизведение сей странной субстанции — цвета, ни бе-

* «Тысячи художников умерли, так и не почувствовав плоти» (фр.).



107. Питер Пауль Рубенс
Персей и Андромеда. 1640.
Фрагмент

лого, ни розового; текстуры, гладкой, но все же неоднородной, поглощающей свет, но все же отражающей его, нежной, но упругой, то сверкающей, то тускнеющей, то прекрасной, то жалкой, — безусловно, является самой сложной проблемой из всех, какие когда-либо был призван разрешить художник с помощью клейких пигментов и кисти; и вероятно, лишь трое — Тициан, Рубенс и Ренуар — точно знали, как это делается (ил. 107).

Но в конечном счете величие Рубенса заключается не в великолепной технике, а в богатом воображении. Он берет женское тело, полное, ладное, одетое тело северной женщины, и преобразует его силой своего воображения, поступаясь реальностью плоти в гораздо меньшей степени, чем считалось необходимым прежде. Он создает новую, совершенную породу женщин. В этом творении Ру-

бенса лицо играет важную роль. Я уже говорил, что в любой концепции наготы решающим является характер головы, венчающей тело. Мы смотрим в первую очередь на лицо. Именно с выражения лица начинаются все близкие отношения. Это справедливо даже для классических обнаженных фигур, где головы зачастую кажутся всего лишь элементом геометрической структуры тела, а выражение лиц сведено до минимума. На самом деле, как бы мы ни пытались игнорировать индивидуальность в интересах целого, мы настолько чутко реагируем на выражение лица, что даже самые тонкие нюансы дают представление о настроении или внутреннем мире обладателя оногo. Таким образом, в случае с обнаженными фигурами проблема усложняется: лицо должно являться подчиненным элементом целого, но не должно оставаться незамеченным. Решение данной проблемы заключается в так называемом создании типа, в котором, как ни в чем другом, раскрывается вся суть художника. Рубensoвские женщины одновременно чувствительны и бесстрастны. Они счастливы своей красотой, но вовсе не стыдливы, даже когда отражают посягательства сатира или принимают яблоко Париса. Они благодарны за жизнь, и сами их тела исполнены благодарности.

Для обнаженного женского тела Рубенс сделал то же, что Микеланджело сделал для мужского. Он настолько полно реализовал выразительные возможности женской наготы, что на протяжении всего следующего века художники, не являвшиеся рабами академизма, смотрели на него глазами Рубенса, изображая пышные тела жемчужного цвета. Это был век расцвета французского искусства, а французские художники, начиная от иллюстраторов рукописей XV века, изображали женское тело в более чувственной и вызывающей манере, чем было принято в Италии. Вокруг Венер и Диан из Фонтенбло витает аромат изысканного эротизма, не поддающийся, как любой аромат, описанию словами, но столь же сильный, как запах амбры или мускуса. Отчасти это объясняется тем, что черты готического стиля, со всеми присущими ему чарующими намеками эротического свойства, все еще имелись в пропорциях фигур. До эпохи Лемуана и даже Гудона тела французских богинь сохраняли маленькие груди, длинные тонкие конечности и чуть выпуклые животы, характерные для XVI века. К традиции псевдоготического изящества некоторые художники — в первую очередь Ватто — добави-



108. Антуан
Ватто Суд
Париса. Ок.
1720 (?)

ли рубенсовское чувство цвета и фактуры. Ни один художник не чувствовал фактуру кожи так тонко, как Ватто; его немногочисленные обнаженные фигуры порой даже проникнуты своего рода стыдливостью, порожденной слишком трепетным желанием, которое вызывал у художника вид излучающей живое тепло поверхности женского тела. Вероятно, исполненные чувственности статуи в парках Ватто свидетельствуют о том, что он умел сдерживать возбуждение, только когда воплощал тело в камне. Прекраснейшая из обнаженных фигур Ватто, представленная на полотне «Суд Париса» из Лувра (ил. 108), сочетает в одном сияющем образе две традиции французского искусства: Венера высока и стройна, как фигуры Пилона, но



109. Франсуа Буше Мисс О'Мерфи. 1752

поверхность ее тела вылеплена с поистине рубенсовской тщательностью и виртуозностью.

К середине века фигуры вытянутых пропорций сменились компактными и сложился новый идеал женского тела, *petite**. Такое миниатюрное, полное, податливое тело, всегда привлекавшее среднего чувственного человека, мы встречаем в античных произведениях прикладного искусства и в некоторых росписях кассоне итальянского Ренессанса, в частности в «Давиде и Вирсавии» Франчабиджо. В «Леде» Корреджо такой тип тела являет большую степень осознанной соблазнительности; но тот характерный физический тип, который у нас ассоциируется с XVIII веком, вероятно, восходит к Фонтану Нимф Жирандона (усердно изучавшего эллинистическое искусство) и впоследствии был усовершенствован Франсуа Буше.

И по природе своего дарования, и по желанию своих заказчиков Буше был декоратором, а декораторы должны довольствоваться формулами. Посему Буше пришлось свести женское тело к одному универсальному типу, который

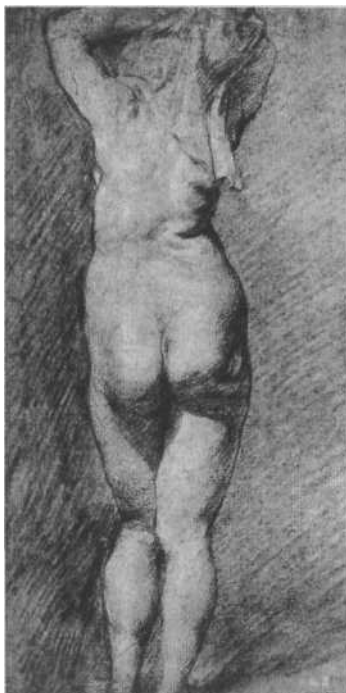
* Маленького (*фр.*).

появляется в его композициях так часто и дышит таким бесстрастным совершенством, что в конечном счете мы почти забываем, что видим обнаженную фигуру, и женское тело для нас значит не больше, чем облака, на которых оно плывет. Но в тех работах, где он имел возможность выразить свое индивидуальное отношение к предмету, Буше показывает себя страстным и одаренным тонким чутьем поклонником женского тела. Свежесть желаний редко получала столь утонченное выражение, какое она обретает в рисунке полных юных ног мисс О'Мерфи, раскинутых на софе в нескрываемом удовлетворении (ил. 109). Благодаря своему художественному мастерству Буше дает нам возможность наслаждаться его героиней без всякого чувства стыда, как она сама наслаждается собой. Одна неверная нота — и мы, к великому нашему смущению, опять оказались бы в мире греха и порока.

Наиболее искусно выполненная обнаженная фигура Буше представлена на полотне «Диана» из Лувра (ил. 110),

110. Франсуа Буше Диана. 1742





111. Питер Пауль Рубенс
Обнаженная. Рисунок

где не только молодое тело с изящными кистями и лодыжками, но также грациозная поза и нежное освещение создают впечатление изысканной утонченности. Мы невольно вспоминаем, что главной покровительницей Буше была мадам Помпадур и что он посвятил свой талант служению культуре, в которой начала господствовать женщина. До сего дня стиль, созданный Буше, считается в высшей степени уместным в чисто женских заведениях, в парикмахерских и салонах красоты. Он создал образ, который Венера Naturalis хотела бы увидеть в зеркале: магический образ, уже неземной, но по-прежнему соблазнительный и желанный.

В череде обнаженных фигур Венера XVIII века выделяется в силу следующей особенностью: в отличие от своих сестер она гораздо чаще изображается спиной к зрителю. Если подходить к вопросу исключительно с точки зрения

формы и соотношения плоскости и объема, можно утверждать, что вид женского тела сзади более эстетичен, чем вид спереди. Как мы знаем по «Венере Сиракузской», красота такого ракурса ценилась в античном искусстве. Но «Гермафродит» и «Венера Каллипигийская» заставляют предположить, что данная поза также считалась воплощением плотского желания, и до XVIII века количество женских фигур, изображенных со спины, исходя из пластических возможностей тела, остается весьма незначительным. Известным исключением здесь является «Венера с зеркалом» Веласкеса (ил. 1); но эта странная, бесстрастная работа выходит за рамки нашего представления о хронологии и кажется ближе к *академизму* XIX века, чем к более живым образам Венеры, созданным до и после нее. Можно подумать, что, по крайней мере, здесь Веласкес поддался влиянию своего великого предшественника, но на самом деле прекраснейшие из богинь Рубенса изображены фронтально, и только в «Трех Грациях» из музея Прадо и в нескольких великолепных рисунках с натуры он демонстрирует свое восхищение женским телом, представленным в другом ракурсе (ил. 111). Тем не менее

112. Клодион
Нимфа и сатир.
1780-1790



именно Рубенс вдохновлял и Ватто, и Буше. Он был непревзойденным мастером барокко, и в основе его стиля лежит барочная форма, гармонирующая с облаками и гирляндами декоративного искусства позднего барокко. Эти требования декоративности, безусловно, повлияли на Буше и Фрагонара, столь часто изображавших античных нимф или героинь Лафонтена лежащими на животе и опирающимися локтями на подушку или удобное облако; мы должны также признать, что античный мотив, от которого происходит данная поза, здесь явно читается, хотя и передается с легкостью и грациозностью, совершенно несвойственными по-животному грубым фрескам Помпей.

Законченную формулу миниатюрного обнаженного тела мы находим не в живописи XVIII века, а в скульптуре, особенно среди терракотовых или севрских фарфоровых статуэток, которые у нас ассоциируются с именами Клодиона и Фальконе. Венера Клодиона превосходит в изысканности и изяществе всех других Венер, созданных художниками XVIII века (ил. 112): даже Буше не обладал таким умением передавать тончайшие нюансы. Но и Клодион, и Фальконе могли отступать от реальности ради утонченного идеала, изысканность которого заставляет забывать о естественной сексуальности почти в той же мере, в какой в раннюю эпоху заставляла забывать о ней одухотворенность Венеры Небесной. Как и в случае с бронзовыми статуэтками эпохи Ренессанса, мы видим, что сюжет может приобретать технически все более совершенное воплощение, покуда изначальное эмоциональное содержание не потеряется за условной формой. К концу века странная смесь маньеризма и классицизма, стиль, развитый художниками периода консульства — Буали, Жироде и Прюдон, — привнес новые черты в образ нашей Венеры. Прюдон, по природе своей тонкий ценитель Венеры, умел сочетать классическое единство формы с экстаичностью в духе Корреджо, и его этюды с натуры свидетельствуют о том, как может трансформироваться безрадостное зрелище — обнаженная модель в художественной школе.

Попытка вывести Венеру из будуара и вернуть ей долю великолепия Афродиты Книдской — попытка, для которой у Жироде не хватило убежденности, а у Прюдона смелости, — была осуществлена Энгром. «*Son libertinage est serieux*, — сказал Бодлер, — *et plein de conviction... Si Pile de*

Cythere commandait un tableau a M. Ingres, a coup sur il ne serait pas folatre comme celui de Watteau, mais robuste et nourrissant, comme l'amour antique»*.

Действительно, Энгр относился к женскому телу с южным пылом, но его чувственность сочеталась со страстной любовью к форме, или, если точнее, с необходимостью облечь в конкретную форму определенные эмоциональные состояния, и его картины зачастую представляют собой всего лишь своего рода витрины для демонстрации навязчивых форм и чувственного возбуждения, сведенных воедино и сфокусированных в одной точке. В «Юпитере и Тетии», например, вся композиция, в упрощенном виде, заимствована из двух рисунков Флаксмана, а Юпитер представляет собой великолепный образец классического предмета обстановки; но фигура Тетии являет крещендо чувственного, можно даже сказать, сексуального возбуждения — начиная от очертаний тела, таинственно перекликающихся с очертаниями тела неопфита на еще не обнаруженных тогда росписях виллы Итем, продолжая лебединой шеей и поднятой вверх рукой, бескостной, но волнующе материальной, и кончая восхитительной кистью, напоминающей отчасти осьминога, отчасти тропический цветок Энгр всю жизнь старался искоренить в себе одержимость формой; и сосредоточенность этих усилий делала его ограниченным и упрямым чуть ли не до глупости. Но он понимал, что должен примирить свою непреодолимую тягу к своеобразию формы с идеалом классической красоты, и его величие как рисовальщика обнаженной натуры заключается, выражаясь современным языком, в напряжении между двумя означенными полюсами. Современный критик более образно сформулировал ту же самую мысль, назвав Энгра «un chinois egare dans les ruines d'Athenes»**. Обвинение в приверженности готическому стилю, вызванное картиной, написанной до периода увлечения художника творчеством Рафаэля, можно отнести и к рисункам, созданным в зрелости под сильным влиянием Рафаэля, на многих из которых явлены отличительные особенности формы и даже морфологические характеристики Севера — маленькие груди и выступающие животы, свойственные, как я покажу

* «Его либертинаж серьезен и полон условности. Если бы остров Цитера заказал Энгру картину, она наверняка была бы не игривой, как полотно Ватто, но крепкой и насыщенной, как любовь во времена античности» (фр.).

** «Китайцем, заблудившимся среди афинских развалин» (фр.).



113. Жан Огюст
Доминик Энгр
Купальщица
Вальпинсон.
1808

в одной из последующих глав, готической обнаженной фигуре. Свои образы, увиденные, по выражению Бодлера, острым, бесстрастным взглядом хирурга, Энгр подчинил четырем или пяти концепциям наготы, которые изобрел в первые годы своего пребывания в Риме. Они родились в момент вдохновения, и художник использовал их до конца жизни. Как и Тициан, этот тонкий ценитель женского тела сознавал, что возбуждение следует концентрировать, чтобы оно получило законченное выражение; и концепции формы, упомянутые мной выше, нужно понимать буквально.

Эта серия картин (мы не станем останавливаться на прекрасном, но все же экспериментальном полотне из коллекции Бонна) открывается так называемой «Купальщицей Вальпинсон» (1808), которую, слава богу, он сумел написать в то время, когда у него только возник замысел

картины (ил. 113). Эта самая спокойная и умиротворяющая из всех работ Энгра служит наилучшим примером его понимания красоты как чего-то масштабного, простого, цельного, что подчеркивается сплошной линией контура. Но в данном случае моделировка объема линией контура поддерживается пятнами отраженного света, достойными кисти Корреджо. Энгр никогда больше не прибегал к таким натуралистическим средствам, как никогда больше не использовал столь естественную позу. На самом деле вся композиция «Купальщицы Вальпинсон» исполнена вдохно-

114. Жан Огюст
Доминик Энгр
Венера
Анадиомена.
1848



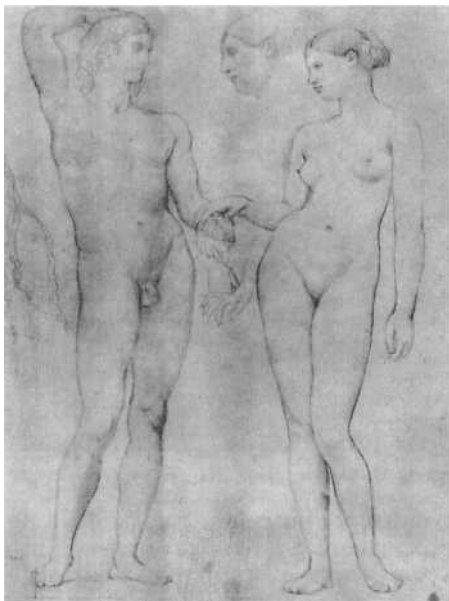
венной простоты, достойной произведения греческого искусства. Фигура купальщицы являет нам всю полноту завершенности, и неудивительно, что она вновь предстает в одной из работ художника пятьдесят пять лет спустя. Другие идеальные образы женского тела, созданные Энгром, менее естественны и, вероятно, именно по этой причине воплощались спустя значительное время после зарождения замысла. К числу таковых относится стоящая фигура, которая впервые появляется в двух рисунках пером, известная как «Венера Анадиомена». Эти рисунки заставляют предположить, что, помимо резных изображений на обратной стороне зеркал и прочих памятников античного искусства, Энгр изучал «Венеру» Боттичелли и именно оттуда взял волнистые изгибы очертаний. Спустя какое время он использовал рисунки для эскиза к картине, мы не знаем. Согласно Шарлю Бланку, незаконченное полотно на упомянутый сюжет существовало уже в 1817 году, когда Жерико видел его в мастерской Энгра в Риме; но по какой-то причине оно осталось незавершенным, а картина из Шантийи (ил. 114) датируется 1848 годом. Боттичеллиевская линия здесь подкрепляется тщательной лепкой объема в манере Рафаэля, но в некоторых местах — например, в контуре левой стороны фигуры — общее слишком явно берет верх над частным, и, вероятно, именно поэтому восемью годами позже образ дочери консьержки, напомнивший Энгру дни жизни на виа Маргутта, побудил художника вернуться к этому мотиву. По слухам, уже в 1820-х годах он думал преобразовать свою Венеру в девушку с кувшином воды. Именно такую версию своего замысла он решил осуществить в 1856 году, и в результате появилась одна из самых знаменитых обнаженных в истории искусства — фигура в картине «Источник». Подобно славе «Венеры Медичи», слава «Источника» померкла с тех пор, когда Шарль Бланк назвал ее, не боясь возражений, прекраснейшей из женских фигур во французской живописи; и, хотя мы по-прежнему восхищаемся отдельными деталями рисунка, в частности линией левого бедра или положением ног, нас отталкивает общая вялость и сухость композиции, и поколение, любящее экспрессию, предпочтет яркую выразительность ранних работ Энгра. Из них проникнутой самым искренним личным чувством и потому самой неклассической является «Одалиска», созданная в 1814 году (ил. 115). В самом деле, данный образ можно



115. Жан Огюст Доминик Энгр Одалиска. 1814

назвать кульминационным достижением школы Фонтенбло, в котором все ограниченное и приблизительное, что существовало в работах учеников Приматиччо, наконец-то обрело завершенность. Тогда как «Источник» сразу снискал всеобщее признание, «Одалиска» подверглась самой яростной критике. Было обнаружено, что у нее на два позвонка больше положенного, а в последующие годы, когда Энгр стал главным жрецом академической ортодоксальности, бунтари и обыватели не уставали хором утверждать, что она нарисована с нарушением перспективы. На самом деле все рисунки, лучшим из которых является изображение одалиски, можно назвать прекраснейшими среди этюдов обнаженного женского тела, когда-либо созданных, и они свидетельствуют о том, сколь вдумчиво и целенаправленно Энгр искал позу фигуры.

«Одалиска» была написана как парная полотну с полулежащей фигурой, купленному Мюратором, королем Неаполитанским, в 1809 году. Оно было уничтожено во время мятежей 1815 года, и мы не располагаем описанием данной картины, но, принимая во внимание постоянство Энгра, мы можем с уверенностью предположить, что фигура там имела позу, много лет спустя повторенную в серии полотен, представляющих одалиску со служанкой. Этот замысел, безусловно, восходит к первым годам пребывания



116. Жан Огюст
Доминик Энгр
Эскиз к картине
«Золотой век».
1840-1848

художника в Риме, ибо встречается в рисунке из Монтобана с надписью «Maruccia, blonde, belle, via Margutta 116»*. Расслабленную, непринужденную, очерченную плавной S-образной линией позу фигуры он оправдывает, помещая последнюю в сераль, хотя на самом деле очертания руки Тетии свидетельствуют о том, что по-восточному текущие линии контура являлись для него необходимостью независимо от контекста. Мастера в искусстве обольщения снова и снова воспроизводили эту позу на протяжении всего XIX века, но без той классической сдержанности, которую Энгр по необходимости придал данной фигуре. В рисунке «Maruccia» мы видим, с каким трепетным восторгом художник передает каждый изгиб прекрасного тела; но, когда он использовал этот эскиз для своих картин (две из них он закончил сам, одну в 1839-м, другую в 1842 году), формы стали более весомыми и запоминающимися. Очертания бедер и живота приближаются к геометрически правильной дуге, однако не теряют своего телесного велико-

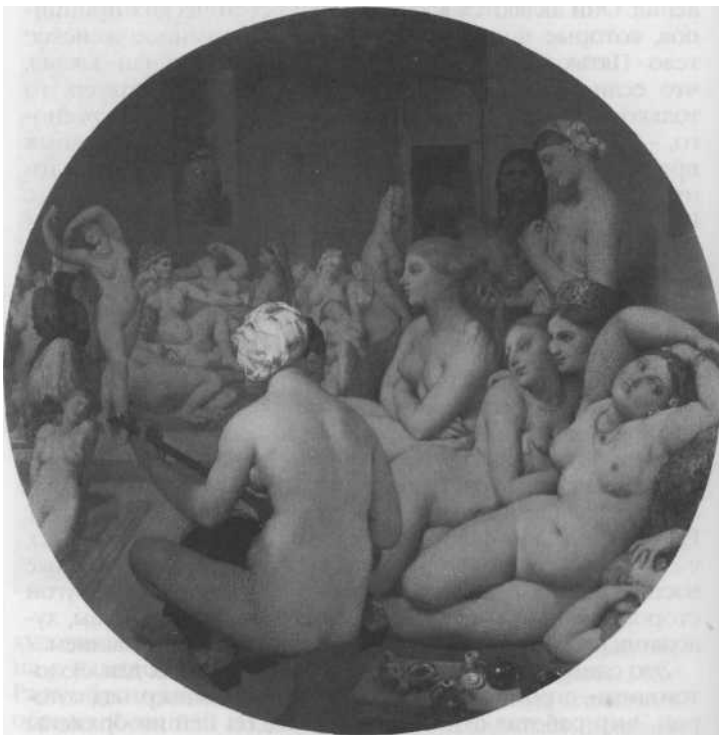
* «Маручча, прекрасная блондинка, улица Маргутта, 116» (фр., ит.).

лепия. Они являются воплощением эстетических принципов, которые подтверждает только обнаженное женское тело. Пятьдесятю годами раньше Винкельман заявил, что если мужская нагота может выразить характер, то только женская нагота может возвыситься до прекрасного, — убеждение, сложившееся не под влиянием личных пристрастий, но на основании теории, что красота состоит в спокойной уравновешенности и цельности формы. Именно потому, что Энгр так долго оказывал влияние на академическую живопись, его теория воплотилась в жизнь, и обнаженные женщины заняли место мужчин в художественных школах. Энгр рисовал мужские фигуры так же мастерски, как и все остальное, но без малейшего вдохновения; его этюды мужских тел начисто лишены той восторженно-любовной прорисовки деталей, какая свойственна его этюдам женских тел. Рисунок из музея Фогг (ил. 116), выполненный с необычайной даже для Энгра тщательностью, представляет женщину и мужчину и являет разительный контраст между мужским и женским телами, почти как в рафаэлевском полотне «Адам и Ева»; но, если у Рафаэля мужская фигура более натуралистична и реальна, у Энгра она расплывчато-идеальна и порождает туманные воспоминания о праксителейских оригиналах. С другой стороны, женское тело, несмотря на условность позы, художник рассматривает с почти неприличным вниманием.

Это один из многих сотен эскизов, сделанных для «Золотого века», огромной росписи в Шато-де-Дампьер, над которой Энгр работал с 1840 по 1848 год. На ней изображены одни только обнаженные фигуры — по выражению Энгра, «un tas de beaux paresseux»*, — танцующие, обнимающиеся, лежащие и соединяющиеся узами языческого брака. По многим причинам, материальным и техническим, работа осталась незаконченной и в целом неудачной; несомненно, одна из причин заключается в том, что Энгр не умел организовывать столь большое пространство. Но другая состоит в том, что эти обнаженные фигуры, хотя и прекрасно выполненные, не отражают сущности замысла. Они являются воплощением зрительных впечатлений, но не идей.

В одной из записок по поводу «Золотого века» Энгр писал: «Художник не должен уделять слишком большое внимание детальной проработке человеческого тела; конечности должны быть подобны, так сказать, колоннам: именно

* Груда лентяев (*фр.*).



117. Жан Огюст Доминик Энгр Турецкая баня. 1862

такие они в работах величайших мастеров». Кажется трогательным, что Энгр, находясь на вершине славы, предостерегал себя против злоупотребления своим даром; и, конечно, он не последовал — да и не мог последовать — собственному совету. Он продолжал уделять пристальное внимание деталям, и его фигуры, ничуть не похожие на греческие колонны, с течением времени все больше напоминали скульптуры храмов южной Индии.

Окончательное воплощение данная тенденция получила в «Турецкой бане» (ил. 117). Картина датируется 1862 годом, и Энгр с законной гордостью добавил к своей подписи возраст: «Aetatis LXXXII». Как и его восьмидесятилетний коллега в «Диане и Актеоне», художник наконец позволил

себе дать волю чувствам, и все, что косвенно выражала рука Тетии или ступня одалиски, теперь обрело открытое воплощение в пышных бедрах, грудях и роскошных сладострастных позах. Результат получился почти удрушающим; но в центре этого водоворота чувственности находится старый символ безмятежной завершенности, спина купальщицы Вальпинсон. Без этой спокойной формы вся композиция вызывала бы у нас нечто вроде легкой морской болезни. Две фигуры, полулежащие справа, полны чувственной неги, невиданной в западном искусстве, и мы с первого взгляда проникаемся ощущением истомы и сладостной пресыщенности; но через минуту останавливаем внимание на фрагменте столь высокоорганизованном, что получаем от него такое же интеллектуальное удовлетворение, как от работ Пуссена и Пикассо. Даже в момент упоения плотью Энгр не отступает — «*je suis solide sur mes ergots*»* — от идеальной формы.

Десятилетие, в которое была написана «Турецкая баня», можно назвать периодом расцвета пуританского благонравия XIX века; и вероятно, только месье Энгр, *petit elephant bourgeois***, со своим местом в Академии художеств, в своем сюртуке и со своими нелепо ортодоксальными взглядами, мог заставить общественное мнение принять столь явное воплощение эротизма. Можно представить, какое негодование оскорбленной скромности вызвала бы эта работа, если бы принадлежала к противоположной школе. Всего год спустя публика и критики вопили от ужаса при виде обнаженной фигуры в «Завтраке на траве» Мане, не замечая, что ее очертания заимствованы у Рафаэля. Страх обнаженного тела, который обычно называют викторианским, достоин более беспристрастного исследования, чем проводилось до сих пор. В отличие от стыдливости ранних христиан он лишен религиозного мотива и не связан с культом целомудрия. Скорее, он являлся неотъемлемым элементом того фасада, за которым могла прятаться социальная революция XIX века. Неписанный закон внешней благопристойности, тогда появившийся, поначалу кажется очень противоречивым, но анализ показывает, что он преследовал одну главную цель: избежать грубой правды жизни. Поэтому в то время считалось возможным украшать консерваторию обнаженными фигу-

* «Я уверенно хорохорюсь» (*фр.*).

** Этот буржуазный слоник (*фр.*).

рами из каррарского мрамора, но было в высшей степени неприличным упоминать о женской щиколотке. В Кристал-паласе находилось великое множество мраморных статуй обнаженных, но лишь одна из них, «Пленная рабыня» Хирама Пауэрса, вызвала скандал — не потому, что кому-то не понравилось ее тело, являвшееся безупречной стилизацией Афродиты Книдской, а потому, что на нее были надеты наручники. Стилистически в основе этих статуй лежал манерный классицизм Кановы, утративший последний слабый трепет эротического чувства вследствие механического исполнения. Легче переспать с корнем мандрагоры, чем счесть мраморных Венер викторианских скульпторов объектами плотского желания. И все же столь великолепно было первое воплощение образа Афродиты Книдской, что ее жалкое потомство считалось вполне приемлемой формой для украшения интерьера, хотя страсть, благодаря которой она появилась, осуждалась.

Нагота пережила великие холода викторианского пуританства не без помощи классического искусства, получившего невиданный престиж в первой четверти XIX века, и системы академического обучения, известной как «рисование с натуры». Оно разрешалось даже в Англии и послужило появлению по крайней мере одного скромного, но решительного поклонника Венеры, Уильяма Этти. Его ежедневные посещения класса рисунка с натуры не избежали осуждения — «Меня обвиняли, — говорил бедняга, — в распущенности и безнравственности», — но большая серия этюдов обнаженных фигур свидетельствует о том, что он остался непоколебимым. Этти относился к породе людей, которые, по выражению Дидро, «ont senti la chair»*, и мог бы стать выдающимся художником, если бы умел превращать свои эскизы в законченные произведения. Но у него не хватало воображения, чтобы использовать рисунки в своих композициях, не жертвуя реалистичностью, и он слишком зависел от общественного мнения своей эпохи, чтобы откровенно изображать тело ради самого тела. Для этого требовалась колоссальная самоуверенность Курбе.

Как все революционно настроенные реалисты, начиная с Караваджо, Курбе был куда больше связан традицией, чем признавал он сам или его критики, оглушенные потоками его красноречия. Обнаженные фигуры Курбе зачастую представляют собой всего лишь этюды с натуры, а

* «Чувствуют плоть» (*фр.*).



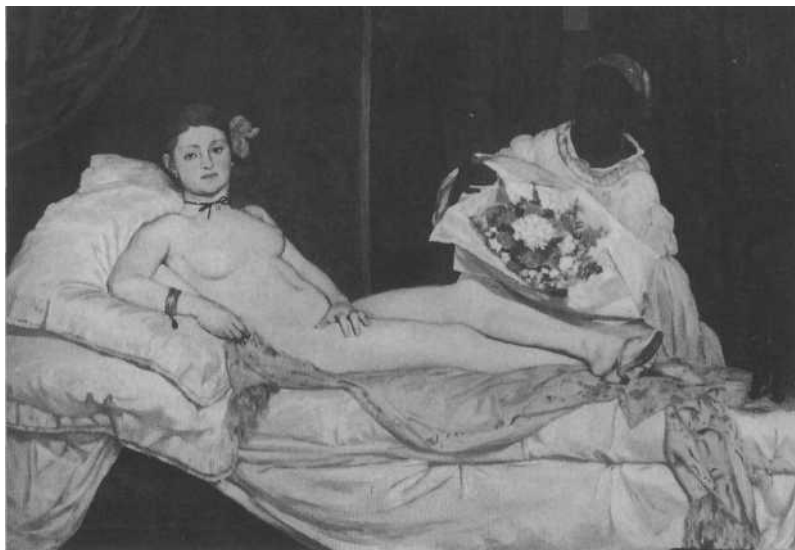
118. Гюстав Курбе
Ателье художника.
1854-1855. Фрагмент

когда он пытался придать им дополнительный лоск искусства, как в «Женщине с попугаем», результат получался таким же безжизненным, как вульгарнейшие из модных произведений парижского Салона. Он отстаивал свои притязания на реализм, отдавая предпочтение натурщицам плотного телосложения. Одной из них, изображенной в картине «Купальщица» (1853), художник замыслил придать нарочито провокационный характер и явно преуспел в своей попытке, ибо Наполеон III хлестнул полотно стеклом. На самом деле это единственная из обнаженных фи-

гур Курбе, пропорции которой очень далеки от современных канонов привлекательности, как можно судить по этюдам с натуры других художников и первым фотографиям. Насколько естественней по сравнению с ней выглядит «Купальщица» Энгра! Однако при всем этом Курбе остается поистине героической фигурой в истории обнаженной натуры. Его теория реализма, которая кажется жалким вздором, будучи изложенной словами, но потрясает своим великолепием, будучи выраженной в красках, заключается в избыточной страсти ко всему вещественному. Поскольку обычно реальность любого предмета проверяется осязанием, Курбе является архиреалистом: его первое побуждение схватить, сжать, смять или съесть было настолько сильным, что оно чувствуется в каждом прикосновении к холсту его кисти или мастихина. Взгляд художника охватывал женское тело с тем же восторгом, с каким ласкал оленя, пожирал яблоко или скользил по боку огромной форели. Подобная доведенная до предела чувственность исполнена своего рода животного величия, и в отдельных полотнах Курбе удается спокойно и без тени вызова одержать победу над стыдом, подобную той, что Д. Г. Лоуренс пытался одержать в прозе. Полновесность и осязаемость плоти на самом деле более реальна и прочна, чем утонченное изящество, и женщина, воплощающая идеал художника на большом полотне, известном под названием «Ателье художника» (ил. 118), хотя и отличается спокойной чувственностью профессиональной натурщицы, в конечном счете является более типичной представительницей рода человеческого, чем Диана Буше.

И дело здесь не только в обнаженном теле. Дело в лицах, при виде которых мы понимаем, как далеко Этти до Курбе, ибо классические здоровые и крепкие тела первый увенчивает головами, выражающими модную стыдливость, в то время как животная беззастенчивость женщин Курбе придает им античное величие.

Справедливость эпитета «героический», примененного мной к художнику, подтверждается при рассмотрении тех работ на данный сюжет, которые при жизни Курбе и в последующие сорок лет вызывали официальное одобрение Салона. Отыскать таковые непросто, ибо полотна Ари Шеффера, Кабанеля, Бутеро и Эннера больше не выставляются в известных галереях, и найти их можно лишь в провинциальных мэриях или салонах отелей Среднего Запада. Каждый



119. Эдуард Мане Олимпия. 1863

из упомянутых художников имел свой собственный рецепт успеха — от неприкрытого сладострастия Бугеро до возвышенной асексуальности лорда Лейтона; но все они имеют одну общую черту: склонность приукрашивать действительность. Все они использовали условность идеализированной формы и представляли тело исключительно в сумеречных рощах или мраморных бассейнах. Именно такое восхищенное восприятие нереальности претерпело сильнейший удар с появлением «Олимпии» Мане (ил. 119).

«Олимпия» написана в стиле молодого Караваджо, но с более тонким чувством цвета; однако одно это не привело бы в раздражение любителей искусства, несомненно, публика возмущалась потому, что впервые с эпохи Ренессанса картина, изображающая обнаженную натуру, представляла реальную женщину в реальной обстановке. Женщины Курбе были профессиональными натурщицами, и, хотя их тела писались с натуры, они обычно помещались возле лесных ручьев в соответствии с принятой условностью. «Олимпия» является портретом конкретной женщины, и ее тело имеет ярко выраженные особенности, она находится

именно в той обстановке, в какой ожидаешь увидеть обнаженное тело. Таким образом любителям искусства неожиданно напомнили об обстоятельствах, в которых они видели женскую наготу в реальной действительности, и их замешательство вполне объяснимо. «Олимпия», хотя уже и не шокирует, по-прежнему производит глубочайшее впечатление. Увенчать обнаженное тело головой, отмеченной столь индивидуальными чертами, — значит поставить под угрозу всю вековую традицию изображения наготы; и Мане достигает здесь успеха единственно благодаря своему такту и художественному мастерству. Возможно, он сам понимал, что такое достижение в плане гармонизации индивидуального и общего невозможно повторить, ибо никогда больше не использовал обнаженную женскую натуру в своих основных работах. Но он показал, что, несмотря на многовековой процесс вырождения, данный сюжет может сохраниться в искусстве современной эпохи; и два художника последовали за ним в своем решительном протесте против фальши обнаженной натуры, выставившейся в парижском Салоне. Первым был Дега, который в молодости сделал рисунки натурщиц, не уступающие в своей совершенной красоте рисункам Энгра, и все же понимал, что красота такого рода до известных пор обречена на компромисс с требованиями времени. Вторым был Тулуз-Лотрек, чье отвращение к округлым линиям Эннера выразилось еще резче и чей острый взгляд с особым удовольствием замечал именно те особенности и выпуклости женского тела, которые всячески старались сгладить модные художники. Его живые изображения обнаженного тела выигрывают именно потому, что он, как и мы, все время помнил о классической концепции наготы, и наше восприятие обостряется именно в силу осознания конечной бесплодности данной концепции.

Могло показаться, что к 1881 году Венеру постигла участь Аполлона; что она потеряла всякую ценность, претерпела всевозможные искажения, распалась на фрагменты до такой степени, что, воплощенная в бездушных конструкциях академиков и вульгарных провокационных образах *vie parisienne**, уже никогда не станет властвовать над умами во всей своей блистательной цельности. В том же году Ренуар, в возрасте сорока лет, отправился со своей молодой женой в свадебное путешествие в Рим и Неаполь.

* Парижской жизни (*фр.*).



120. Огюст
Ренуар
Купальщица
с грифоном.
1870

Все исследователи творчества Ренуара пишут о его восторженном преклонении перед женским телом и цитируют одно из его высказываний, сводящееся к тому, что без этой страсти он не стал бы художником. Посему считаю нужным напомнить читателю, что до сорока лет Ренуар писал обнаженные женские фигуры очень мало и очень редко. Первой из получивших известность стала «Купальщица с грифоном», ныне находящаяся в музее Сан-Паулу (ил. 120). Данная картина была выставлена в Салоне в



121. *Огюст Ренуар* Белокурая купальщица. 1881

1870 году и снискала в первый и последний раз Ренуару общественный успех, которым он пользовался на протяжении последующих двадцати лет. Со свойственным ему простодушием он не пытался скрывать происхождение своей композиции. Поза взята с гравюры, изображающей Афродиту Книдскую, освещение и трактовка образа заимствованы у Курбе. Эти противоположные источники зна-

менуют собой проблемы, занимавшие художника на протяжении доброй половины жизни: как придать женскому телу цельность и гармонию, открытые античными мастерами, и сочетать оные с теплым чувством реальности. В «Купальщице с грифоном», сколь бы совершенным ни являлось данное полотно, эти две составляющие еще не сведены в одно целое. Античная поза кажется слишком нарочитой, а земная чувственность стиля Курбе не выражает жизнерадостного темперамента Ренуара.

Можно предположить, что Ренуар незамедлительно устранил бы все несоответствия, если бы в течение следующих десяти лет не был поглощен разработкой принципов импрессионизма. В стадии становления импрессионизм не мог легко принять сюжет, одновременно искусственный и формальный. Обнаженная фигура, представляя собой вид идеального искусства, тесно связана с первым моментом замысла, с линией; в 70-е же годы импрессионисты, в том числе и Ренуар, пытались показать, что линии вообще не существует. Рисуя фигуру, он прерывал линии контура пятнами света и тени. Но даже в этот период благодаря своему инстинктивному пониманию европейской традиции он видел, как великие венецианцы лепили форму посредством цвета, и написал две картины с обнаженными фигурами, «Анну» из Московского музея и «Торс» из коллекции Барнса, которые могли бы быть фрагментами титиановской «Дианы и Актеона». Линия здесь сведена до минимума перекрывающимися друг друга формами и неоднородными тонами заднего плана, но моделировка выполнена настолько уверенно, что остается удивляться, почему художник не продолжил серию шедевров, написанных в такой манере. Однако Ренуар не увидел в упомянутых картинах подтверждения своему убеждению, что обнаженная фигура должна иметь простую скульптурную форму, как колонна или яйцо, и к 1881 году, исчерпав возможности импрессионизма, он начал искать примеры, на которые можно было бы опереться в осуществлении данной концепции наготы. Он нашел таковые во фресках Рафаэля на вилле Фарнезина и в античных декоративных росписях из Помпей и Геркуланума. Непосредственным результатом стала картина с изображением жены художника, известная под названием «Белокурая купальщица» (ил. 121), написанная в Сорренто ближе к концу года; здесь тело, светлое и цельное, как жемчужина, выделяется



122. Огюст Ренуар Купальщицы. Эскиз. 1885-1887

на фоне волос абрикосового цвета и темного Средиземного моря так выпукло и осязаемо, что можно сравнить его с античной живописью. Подобно рафаэлевской «Галатее» и титиановской «Венере Анадиомене», «Белокурая купальщица» производит такое впечатление, будто мы смотрим сквозь некий магический кристалл на один из утраченных шедевров, превознесенных Плинием, и мы снова понимаем, что классический дух выражается не в следовании канонам — ибо пропорции молодой мадам Ренуар далеки от пропорций Афродиты Книдской, — но в признании самоценности и спокойного величия телесной природы.

Момент прозрения, вдохновивший художника на создание «Белокурой купальщицы», закончился с возвращением Ренуара в Париж, и следующие три года он бился над проблемами, которые инстинктивно разрешил на берегу Неаполитанского залива. Дабы сосредоточить все свои силы, он взялся за работу над шедевром, композицией с изображением купающихся девушек, которая должна была сочетать в себе все характерные черты французского классицизма, от Гужона до Энгра. Общая динамика композиции и отдельные позы восходят к рельефу на Фонтане Нимф

Жирандона в Версале, и данная скульптурная концепция сохраняется во всех многочисленных эскизах, сделанных для картины. Наиболее полное выражение она нашла в большом рисунке, картоне, достойном мастеров Ренессанса (ил. 122), где чувство объема и плавность линий настолько безупречны, что я не понимаю, почему Ренуар впоследствии изменил фигуры; и все же в окончательном варианте все интервалы проработаны заново. В манере письма тоже чувствуется известная скованность, и, хотя по тональности полотно напоминает работы Буше, в нем нет декоративной легкости последнего. При неблагоприятном освещении картины иногда кажется, что эмалевая гладкость тщательно выписанной поверхности убивает первое впечатление восторга; но набегающая тень от облака или неожиданный блик смягчают жесткие переходы тонов, и в целом полотно радует глаз, словно гобелен.

Над «Купальщицами» Ренуар работал с 1885 по 1887 год; и независимо от того, считаем ли мы данную картину шедевром или результатом героического усилия воли, она избавила художника от мучительных сомнений. В обнаженных фигурах, созданных Ренуаром в течение последующих двадцати лет, пронизательный взгляд по-прежнему обнаружит свидетельства напряженного труда и тщательного расчета, но они искусно замаскированы. Эти очаровательные создания сидят на берегах ручьев, вытираются или брызгают друг в друга водой с видом совершенно естественным и непосредственным. Они несколько полнее, чем классический идеал, и пышут здоровьем, как аркадские пастушки. В отличие от натурщиц Рубенса, кожа у них никогда не имеет складок и морщинок, как бывает в реальной жизни, а облегает тело плотно, словно шкура животного. Принимающие свою наготу без всякого смущения, они, вероятно, ближе по духу к Древней Греции, чем любые обнаженные фигуры, написанные со времени Ренессанса, и успешнее других достигают античного равновесия между правдой и идеалом.

Мы знаем, что Ренуар, как и Пракситель, черпал вдохновение в своих натурщицах. Мадам Ренуар жаловалась, что он выбирал в качестве моделей девушек с «кожей, хорошо отражающей свет», и в конце жизни, старый и больной, находил в себе силы взяться за кисть лишь при виде новой натурщицы. Но писать об обнаженных Ренуара так, словно они были зрелыми персиками, которые он срывал,



123. *Огюст Ренуар*
Сидящая
купальщица.
1914

стоило только руку протянуть, — значит забывать о долгой борьбе художника с классическим стилем, борьбе, продолжавшейся и после победы, одержанной в 1887 году. Он копировал не только Буше и Клодиона, но также Рафаэля и даже Микеланджело; и в первую очередь он изучал искусство Древней Греции. Воспоминания о фресках Помпей и вид бронзовых и терракотовых статуэток из Лувра уводили художника от официального классицизма зала слепков к удлинённым грушевидным пропорциям эллинистических фигур эпохи Александра. В этих произведениях искусства малых форм обнаженные фигуры, по-прежнему сохранявшие античную цельность, еще не утратили выразительности, истребленной за многие века копирования оригиналов, и, несомненно, их безыскусный натурализм — дыхание Венеры Растительной — также привлекал художника. Самым ранним из известных мне образцов таких пропорций является офорт с изображением Венеры Анадиомены, служащий фронтисписом к «Страстицам» Малларме 1891 года издания; но в основном по-

добные фигуры в александрийском стиле относятся к периоду после 1900 года, когда они зачастую вводились в сюжеты из античной мифологии — в частности, в «Суд Париса», — замечательным образом возвращенные к жизни. Как мы видим, в эти годы Ренуар постепенно отходил от образов белокурых пухленьких девушек, снискавших ему популярность, и создавал новую породу женщин: добродных, румяных, несоблазнительных, но обладавших полновесностью и цельностью большой скульптуры (ил. 123). Действительно, Венера Ренуара получает самое законченное воплощение именно в скульптурном произведении; и по странной прихоти судьбы сей великий мастер живописи не оказал почти никакого влияния на живописцев последующих поколений, но оказал решающее влияние на современную скульптуру.

Серия обнаженных фигур, созданных Ренуаром в период между 1885 годом и 1919-м, годом его смерти, — один из примеров, наиболее полно воплощающих дань восхищения, когда-либо отданную великим художником образу Венеры, — резюмирует тему этой длинной главы. Пракситель и Джорджоне, Рубенс и Энгр, как бы они ни отличались друг от друга, все признали бы в Ренуаре своего последователя. Как и Ренуар, они, вероятно, говорили бы о своих творениях как об искусных изображениях исключительно красивых людей. Именно так и должен говорить художник. Но на самом деле все они пытались создать некий образ, родившийся в воображении из сплава воспоминания, потребности и убеждения — воспоминания о произведениях искусства предшествующих эпох; потребности выразить собственные чувства и убеждения, что женское тело является символом гармонии природы. Они смотрели с такой страстью на Венеру Земную, поскольку в ней мимолетно проскальзывали черты недостижимого образа ее небесной сестры.

V. ЭНЕРГИЯ

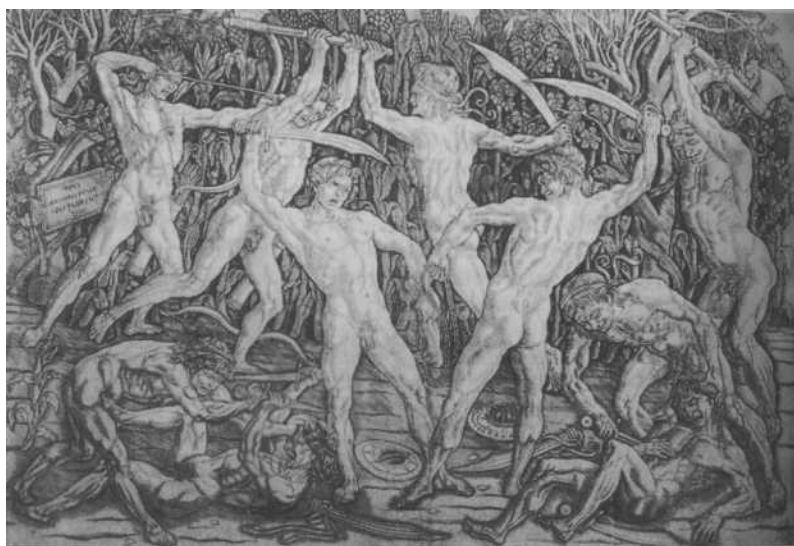
Энергия есть источник вечного восторга, и с незапамятных времен люди пытались заключить ее в некую долговечную иероглифическую формулу. Вероятно, она представляет собой первый предмет искусства. Но все восхитительные воплощения энергии связаны с животными. На стенах пещер в Альтамире нет изображений человеческих фигур, и лишь несколько жалких марионеток мы находим в наскальных рисунках из пещер Ласко; даже в таких работах позднейшей эпохи, как вазы, найденные в Вафио, человеческие фигуры кажутся ничемными рядом с исполненными жизни быками. Древние художники считали человеческое тело — эту раздвоенную к низу редиску, эту беззащитную морскую звезду — жалкой формой для выражения энергии в сравнении с мускулистым быком или грациозной стремительной антилопой. Опять-таки именно греки, в своем стремлении к идеализации человека, превратили его тело в истинное воплощение энергии, самое совершенное с нашей точки зрения, ибо, хотя оно не способно приобрести вольную плавность линий звериного тела, мы гораздо лучше понимаем природу его движений. Через искусство мы открываем способность к таким движениям в собственных телах и достигаем той выразительной живости, которую все теоретики искусства, от Гёте до Беренсона, признавали одним из основных источников эстетического наслаждения.

Греки создали два типа наготы, воплощающей энергию, которые сохранились в европейском искусстве практически до наших дней. Это типы атлета и героя, и с самого начала они были тесно связаны друг с другом. Божества ранних религиозных культов были статичными, и все имеющее отношение к поклонению оным отличалось холодной сдержанностью и невозмутимым спокойствием; но с гомеровских времен греческие боги и герои с гордостью демонст-



124. Панафинейская амфора. VI в. до н. э. Фрагмент

рируют свою физическую силу и требуют, чтобы она обрела воплощение в произведениях поклоняющихся. Нечто подобное уже нашло выражение в произведениях искусства загадочной крито-минойской культуры. Мы имеем некоторое представление об акробатических танцах атлетов и знаменитых скачущих быках. Но насколько повлияла данная традиция изображения атлетических упражнений на эллинистическое искусство, мы не можем сказать. Мы знаем только, что в легендарные времена образования Греции Геракл, по слухам, организовал состязания в Олимпии и что с 776 года до нашей эры там стали проводиться исторические Олимпийские игры. За ними последовали местные празднества, и начиная с середины VI века до нашей эры в Афинах стали раз в четыре года устраивать атлетические соревнования, которые обретали все большую известность по мере постепенного превращения Афин в политический центр Греции. Победителей на этих играх обычно награждали огромными вазами с изображениями человеческих фигур, символизирующих именно тот вид спорта, в котором они преуспели; и с таких вот изображений на вазах (ил. 124) начинается долгая история обнаженной натуры в движении, приводящая нас к танцовщицам Дега. Поначалу ни о каком изяществе движений и речи быть не может. Раннее греческое понимание тела в движении — с крупными ягодицами, бедрами и икрами — не отвечает нашим представлениям о прекрасном. Более того, атлеты, которые



125. Борцы. Атический рельеф. Ок. 480 г. до н. э.

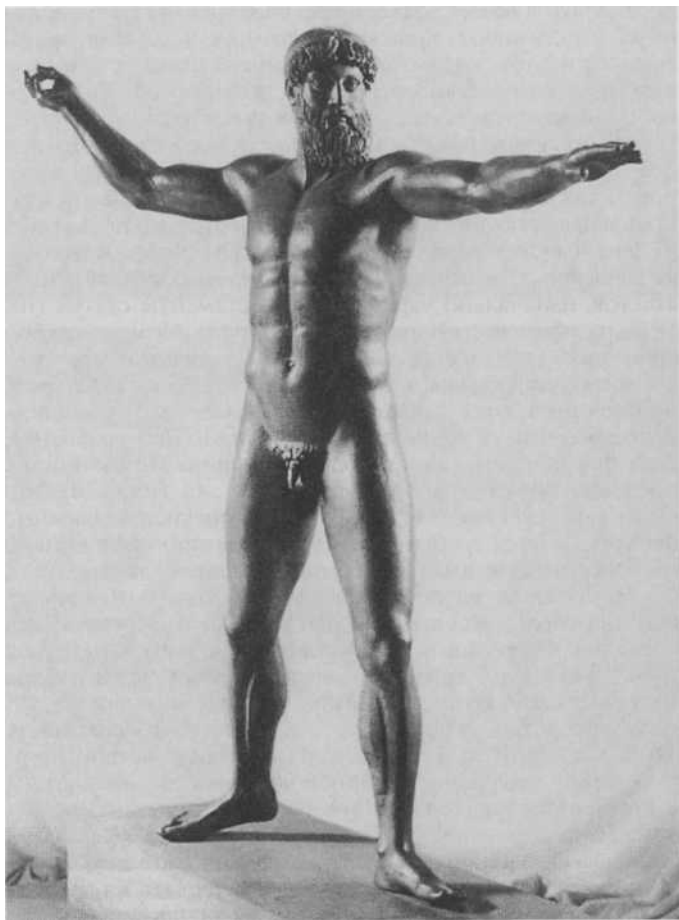
126. Антонио Поллайоло Битва голых. Гравюра. 1470-1475

бегали и боролись в афинских палестрах в VI веке, имели нескладное телосложение. Борцы были могучими мужчинами, гомеровскими героями, сжимавшими друг друга в медвежьих объятиях. Бегуны имели широкие плечи, осиные талии и чрезмерно развитые бедра. Но все они подчинялись стремительному плавному ритму движения, более выразительному, чем позы фигур правильных пропорций,

появившихся веком позже; и при виде них мы впервые понимаем истинность положения, которое будет повторяться снова и снова на протяжении данной главы: движение в искусстве невозможно передать в полной мере без некоторого искажения идеальных пропорций тела.

Эти призовые вазы — или, если употребить официальное название, панафинейские амфоры, — несмотря на живую непосредственность представленных на них фигур, производят впечатление массовой продукции; но к концу VI века мы уже чувствуем руку индивидуального художника в изящных рельефах с изображением соревнующихся атлетов, изначально украшавших постаменты статуй (ил. 125), из афинского Национального музея. Момент грубой силы здесь уже не акцентируется. Эти молодые мужчины по-прежнему обладают ярко выраженной мускулатурой, но уже отличаются складным компактным телосложением; насколько оно складно, становится видно при сравнении этих фигур со сражающимися обнаженными мужчинами, представленными на гравюре Поллайоло (ил. 126). Несмотря на всю свою энергию, флорентийские обнаженные фигуры кажутся грубыми и неуклюжими по сравнению с греческими атлетами, имеющими изящные, ладные тела. Для сопоставления первым на ум приходит Поллайоло, ибо он использовал практически те же самые средства для передачи движения через человеческое тело. Он изучал греческую керамику, и его танцующие фигуры из собора Torre del Gallo взяты с этрусских краснофигурных ваз. Но такое сходство объясняется не просто подражанием. Здесь мы видим то же самое ритмическое чувство интервала между фигурами, те же напряженные линии контура и поверхностную лепку форм. Барельеф — золотая середина между рисунком и скульптурой — всегда предоставляет большие возможности для передачи движения именно потому, что он продолжает воздействовать на зрителя не прямо, через законченные формулы, но косвенно, через указание на возможное развитие ситуации. В момент, когда человеческое тело в движении является нашему взору, возникают проблемы, которые практически невозможно разрешить с помощью интеллекта.

Фигуры с фронтона Эгинского храма наглядно это доказывают. Если учесть, что они являются крупнейшим из сохранившихся до наших дней скульптурным комплексом, созданным между 480 и 470 годами до нашей эры, кото-



127. Зевс из Гистии. Аттическая статуя. Ок. 470 г. до н. э.

рый представляет для нас особый интерес, какое разочарование они вызывают! Они лишены именно той живости и энергии, которых мы вправе ожидать в молодых завоевателях Саламина и которые прозревали в них ценители искусства былых времен, восхищенные литературными описаниями битвы. Отчасти дело здесь в реставрации, ибо

128. Лапиф и
кентавр.
Аттический
рельеф с
метопы
Парфенона.
Ок. 440 г.
до н. э.

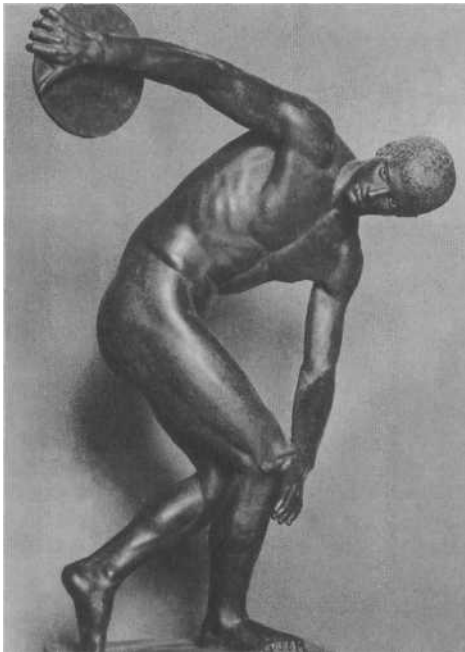


в попытке восстановить конечности фигур вся поверхность барельефа была сточена; вероятно, он изначально являлся произведением среднего художника. Но помимо всего прочего, на протяжении V века перед греческим искусством стояла следующая проблема: как достичь цельности, не жертвуя геометрической чистотой отдельных форм. В декоративной скульптуре, вероятно, можно было обозначить движение, перенося линии стремительного порыва с одной фигуры на другую. Но поначалу греческие мастера отказывались от такого приема. Да, действительно, между эгинскими фигурами можно установить более или менее достоверную взаимосвязь, но каждая из них остается при этом замкнутой в своих контурах. Кажется, они заледенели на морозе или вдруг получили приказ замереть на месте, как в детской игре. Даже когда движение выражено в одиночной фигуре — а за десятилетие, в течение которого она постепенно выделялась из декоративных скульптурных групп, греческие мастера, безусловно, добились успеха в данном отношении, — впечатление остается прежним. Мечущий молнию бородатый бог, найденный в море неподалеку от Гистиеи (ил. 127), является практически первой отдельно стоящей фигурой, переданной в движении, и единственной дошедшей до нас в виде бронзового оригинала. Он величествен, внушителен, аутентичен,

и мы задаемся вопросом, почему же в конечном счете он не вполне нас удовлетворяет. Ответ, несомненно, состоит в том, что экспрессивная сила движения здесь почти полностью отсутствует. В своей решимости сохранить геометрическое равновесие в центре фигуры греческий скульптор заставляет нас, как никогда, ясно осознать, насколько несовершенно с точки зрения пластических возможностей человеческое тело. Что можно сделать с этими длинными конечностями, отходящими от торса? Обычно на такой вопрос отвечало время; но есть другое решение, которое заключается в объединении конечностей с основным объемом посредством перенесения их движения на торс, — а именно этого нет в фигуре Зевса из Гистииеи. Торс статуи статичен, и, если бы мы нашли только его, мы не получили бы ни малейшего представления о позе оригинала. Чувство живого ритмического движения, которое преобразует целое и оживляет картины и рельефы VI века, здесь принесено в жертву четкости трактовки отдельных частей тела. Порой, как в рельефах на метопах Парфенона, это маниакальное стремление сохранить в качестве законченного целого каждую часть тела производит почти комическое впечатление. Лапиф, схваченный за горло кентавром, статичен, бесстрастен и невыразителен, словно гвардеец на параде (ил. 128). Такое решение тела, замкнутого, так сказать, в неких водонепроницаемых отсеках, объясняется не недостатком мастерства или наблюдательности у художника, но странным складом аттического ума, который требовал, чтобы все явления соотносились с допустимыми фактами.

Из всех попыток примирить находящееся в движении тело с геометрическим совершенством формы самой знаменитой является «Дискобол» Мирона (ил. 129); и даже если учесть, что все прототипы данной статуи ныне утрачены, она остается свидетельством одного из тех необъяснимых скачков, посредством которых гений расширяет границы человеческого понимания. Одной только силой ума Мирон создал бессмертный образец воплощения энергии атлета. Он выбрал момент движения столь мимолетный и неуловимый, что знатоки спорта по-прежнему спорят по поводу вероятности такой позы; и он придал своему произведению законченность каменья. Как и в случае с «Дорифором» Поликлета, данный сюжет заведомо предполагал большую степень искусственности. Две проблемы дополняли друг друга. Поликлет хотел представить фигуру,

приготовившуюся к движению; Мирон замыслил изобразить фигуру в движении, на мгновение застывшую в равновесии. Как скульптор он пытался выполнить более трудную задачу, ибо в объемной фигуре, остановленной в момент движения, обычно чувствуется некая напряженность. Тело в непринужденной расслабленной позе, как говорят французы, *незаято*, оно вольно делать все, что угодно. В то же время момент движения необходимо зафиксировать; в следующую секунду тело вырвется за рамки художественного замысла скульптора. Зачастую решить эту проблему — значит решить ее окончательно и тем самым уничтожить то ощущение безграничных возможностей развития ситуации, какое вызывают величайшие произведения искусства. Роден утверждал, что единственное решение заключается в том, чтобы сочетать в одной позе две разные фазы одного непрерывного движения; и то обстоятельство, что спортсмены затрудняются интерпретировать



129. Дискобол.
Копия со статуи
Мирона
(реконструкция).
Ок. 450 г. до н. э.

Нагота в искусстве



130. Дискобол из Капель Порциано. Копия со статуи Мирона. Ок. 450 г. до н. э.

131. Микеланджело Атлет. Фрагмент фрески. 1508-1512



движение дискобола, заставляет предположить, что Мирон поступил именно так.

Тело, напряженное, как натянутый лук, в целом похоже на некий евклидов чертеж с графическим изображением энергии; и в пределах основного объема фигуры расположение отдельных частей тела закономерно и логично, что становится видно только при сравнении «Дискобола» со всеми последующими попытками подобного рода. Современному зрителю может показаться, что в своем стремлении к совершенству Мирон слишком сгладил ощущение напряженности в отдельных мышцах или, по крайней мере, не придал формам ритмическую пластичность, которая передавала бы движение целого. Но на самом деле в торсе (ил. 130) нет застылой изолированности фигур с метоп Парфенона; и, если мы критикуем сдержанность и сухость позы, мы просто критикуем классицизм классического искусства. Сильный акцент или внезапное усиление ритмического движения уничтожили бы уравновешенность и цельность статуи, благодаря которым она до нынешнего века сохранила статус шедевра в ограниченном ряду зрительных образов. То, что на первый взгляд кажется безжизненностью, на самом деле является средством сохранения жизненной энергии. По сравнению с одним из микеланджеловских атлетов из Сикстинской капеллы (ил. 131) — а такое сравнение вполне правомерно, ибо скульптура Мирона неизменно преподносится нам в одном и том же ракурсе и потому почти равноценна рисунку, — греческая фигура кажется слишком лаконичной. Каждая форма сведена до своей голой сути под двойным давлением евклидова идеализма и греческой традиции изображения атлетов.

Совершенство закрывает путь к развитию. Совершенство рафаэлевских Мадонн лишило классическую живопись одного из любимых сюжетов; вероятно, то же самое можно сказать о танцовщицах Дега. Это особенно верно в случае с изображением движения, где, как я уже говорил, любое удовлетворительное решение кажется единственным и становится окончательным и неизменным, словно иероглиф. В результате от античной эпохи до нас дошло лишь несколько одиночных фигур, представленных в стремительном движении. Большинство из известных нам статуй — «Юноша из Субьяко», так называемый «Илионей», бронзовый бегун из Геркуланума — вероятно, изначально входили в скульптурные группы, ибо движение легче выразить, ко-



132. Борцы. Греция, III в. до н. э.

гда оно передается от одной фигуры к другой. Следует признать, что эти эллинистические фигуры атлетов до странности безжизненны. Идеальная красота и предельная законченность, две характерные черты позднегреческой скульптуры, не способствуют эстетичному воплощению энергии. Кроме этой стилистической проблемы существовала еще и социальная. К концу IV века греческие атлетические состязания превратились из религиозного действия в профессиональное занятие. Юноша-атлет стал сентиментальным воспоминанием, и в скульптуре его тело приобрело странную безупречность форм, характерную для искусства, нацеленного на развлечение и самосохранение, академическое искусство, служащее источником дохода. Вероятно, исключение можно сделать для одной работы, некогда знаменитой, но ныне несправедливо забытой, для

«Борцов» из Уффици (ил. 132). Если мы внимательно приглядимся к непривлекательной грубой поверхности довольно безжизненной копии, то поймем, что оригиналом, по-видимому, являлась бронзовая композиция Лисиппа, сложная и цельная, выполненная с замечательным мастерством.

В своей приверженности к изображению совершенно нагого мужского тела Мирон и его последователи лишили себя главного из доступных художнику средств передачи движения: ритмической линии драпировки. Облегающая драпировка, повторяющая контуры и плоскости тела, придает дополнительную выразительность изгибам и поворотам фигуры; развевающиеся драпировки позволяют увидеть линию движения, совершенного мгновение назад. Таким образом преодолеваются эстетические ограничения, в силу которых обнаженное тело всегда замкнуто в настоящем моменте. Драпировки, обозначающие силовые линии, указывают на конкретное прошлое и вероятное будущее каждого движения.

Греческие мастера издавна использовали облегающие драпировки для придания выразительности обнаженной женской фигуре. Когда они начали понимать, какие возможности драпировки предоставляют в плане передачи движения? В скульптуре самым ранним примером, по-видимому, является небольшая элевсинская статуя бегущей девушки с повернутой назад головой, датирующаяся началом V века до нашей эры. Плавные линии драпировки тянутся вдоль тела, усиливая впечатление стремительности, но они повторяют основную линию движения, нигде не прерываясь, и просты, как лепестки обыкновенного аканта. Лишь через пятьдесят лет, на декоративных рельефах Парфенона, линия драпировок стала выразительнее и сложнее. Греческие мастера, под руководством Фидия достигшие невероятных успехов на пути развития стиля, ни в чем не преуспели так сильно, как в проработке драпировок. В рельефах Олимпии, над которыми наверняка работали многие из старых скульпторов, ваявших фигуры для Парфенона, драпировки так же условны, как в статуе элевсинской девушки; но в более поздних скульптурах Парфенона они обрели свободную плавность линий и силу экспрессии, равных которым впоследствии удалось достичь одному лишь Леонардо да Винчи. В так называемой «Ириде» с западного фронтона (ил. 133) изысканная и сложная драпировка одновременно позволяет увидеть обнаженное



133. Ирида.
Аттическая
скульптура
с западного
фронтон
Парфенона.
Ок. 440 г. до
н. э.

тело и подчеркивает направленное вверх движение, подобно мелкой ряби на приливной волне. Однако это превосходное воплощение энергии было одной из самых незначительных фигур в группе. Разумеется, такая концепция драпировки получила наиболее полное развитие в изображениях женских фигур; и вероятно, именно благодаря той роли, которую она играла в переносе движения на все части композиции, битва с амазонками очень долго оставалась одним из любимых сюжетов греческих скульпторов, ибо зачастую иконографический мотив не утрачивает популярности просто потому, что легко поддается художественному воплощению.

Движение обнаженных мужских фигур передавалось с помощью развевающихся плащей. На протяжении всей истории греческого и постренессансного искусства данный прием используется без тени смущения; мы едва его

замечаем и в конечном счете перестаем сознать, в какой мере нагота как средство выражения энергии зависит от этого искусственного приема. Во все периоды — храм в Бассах служит одним из ранних примеров — он имеет тенденцию превратиться в простой способ заполнения пространства, но остается эффективным средством в руках художника достаточно смелого, чтобы к нему прибегнуть. Таким был создатель фриза Мавзолея, одного из прекраснейших произведений IV века, дошедшего до нас в подлиннике. Есть основания полагать, что им был сам Скопас, и, хотя фриз выполнен неровно, отдельные его части достойны великого мастера. Фигуры на нем стремительно несутся вперед, подобно языкам пламени, или бросаются друг на друга, словно орлы (ил. 134). Застывшие позы фигур с фронтона Эгинского храма и бесстрастные тела с метоп Парфенона теперь ушли в прошлое, и выдвинутое обвинение в том, что в отличие от искусства Ренессанса греческое искусство не умело передавать движение, убедительно опровергается. Напротив, сравнение с самыми экспрессивными и мощными произведениями эпохи Ренессанса здесь представляется правомерным во всех отношениях. Конь со всадницей-амазонкой, пускающей парфянскую стрелу, вполне мог появиться на заднем плане «Поклонения» Леонардо; греческий воин, бросающийся вперед и хватающий за волосы амазонку (ил. 135), как воплощение энергии не уступает Гераклу с полотен Поллайоло; а напряженный треугольник, составленный из трех фигур, одна из которых стоит на коленях под двумя овальными щитами нападающих (ил. 136), напоминает рисунки Рафаэля, превосходящие упомянутые флорентийские примеры искусством передачи движения. Но, хотя греческий скульптор обнаруживает совершенное знание анатомии человеческого тела в движении, его фигуры без драпировки казались бы изолированными и замкнутыми в себе, словно танцоры, исполняющие танец без музыкального сопровождения (ил. 137); и при внимательном изучении данных рельефов мы начинаем понимать, с каким изумительным мастерством прорисованы развевающиеся плащи, меняющие ритм в согласии с характером каждого движения.

Рельефы Мавзолея являют также восхитительный пример героической энергии и, в частности, давних средств выражения оной: позы или ритмического акцента, которые я могу назвать героической диагональю.

Нагота в искусстве





134-137.

Мастерская Скопаса
Греки и амазонки.
Рельеф фриза
Мавзолея.
Ок. 350 г. до н. э.



В каждой культуре определенные позы, движения и жесты имеют статус ясного и внятного символического языка и потому широко применяются в разных видах искусства, особенно в искусстве танца. Танец, как мы знаем, оказал огромное влияние на греческую скульптуру; он объясняет не только ритмы движения, представленного на фризах и рельефах, но и использование определенных поз, имеющих почти такое же конкретное и недвусмысленное значение, как написанное слово. В эпоху раннего эллинизма считалось, что устремленная вперед фигура, одна нога которой согнута, а другая образует прямую линию, продолжающую линию спины, символизирует силу и решительность. В этой позе изображались убийцы тиранов, Гармодий и Аристокитон, памятник которым работы Крития и Несиота является самой ранней свободно стоящей скульптурной композицией, дошедшей до наших дней как в подлиннике, так и в копии. Эта поза, наделенная тем же значением, будет воспроизводиться снова и снова на протяжении многих веков. Ее часто использовал Фидий. Фигура Посейдона в центре западного фронтона Парфенона изображена именно в такой позе, она же помещена на фризе храма в Афинах. В сценах яростных сражений — например, в сцене битвы амазонок, украшающей щит Афины Парфенос и постамент ее статуи, — диагонали были выражены сильнее. Судить об этом мы можем лишь на основании неполных копий и подражаний; но мы располагаем оригинальным памятником, созданным несколькими годами позже, — фризом храма в Бассах, на примере которого видно, что даже при уходе художников из-под влияния Фидия выразительные диагонали постоянно повторяются, словно присловья в народной речи. Не удовлетворенный линией ноги и тела, скульптор добавил щиты и драпировки, имитирующие то же самое движение. То, что сделано в Бассах с почти грубой простотой, с величайшим мастерством усовершенствовано в Мавзолее. Ничто там не режет глаз, а настойчиво сменяющие друг друга диагонали смягчены плавными линиями драпировок и округлыми очертаниями щитов и конских шей. Как показывает данное описание, весь замысел подчинен понятиям евклидовой геометрии. В композициях есть квадраты, в которых составленная из фигур диагональ тянется из одного угла в другой, или группы, где фигуры двух противников образуют правильный равносторонний треугольник. Надо думать, греческий ху-



138. Воин Боргезе. Греция, III в. до н. э.

дожник начинал работу над каждой группой с линейкой и циркулем в руках; и удивительно, что, несмотря на статичный и цельный характер евклидовой геометрии, Скопас с коллегами сумел наполнить свои композиции динамикой.

Героическая диагональ перешла в менее идеалистическое искусство эллинистической эпохи и легла в основу одной из самых знаменитых работ, «Воина Боргезе» (ил. 138), подписанной Агасием Эфесским. Решительный шаг вперед, который делали Гармодий и Аристокитон, здесь стал длиннее, стремительнее и экспрессивнее, но и двести лет спустя идея остается прежней. Эта статуя показывает, что Агасий (если, конечно, он сам изобрел позу, а не просто сделал мраморную копию с раннего бронзового оригинала) является последним потомком Лисиппа и пергамских скульпторов. Все они были профессиональными художниками, состоявшими на службе у прославленных полководцев, а героическая диагональ сама по себе имеет характер вдохновенного призыва, в полной мере отвечающий характеру величественных памятников выщающимся

общественным деятелям. Такими памятниками являются два «Диоскура» из Квиринала, которые некогда считались самыми знаменитыми античными статуями в мире; и, если (как я полагаю) они действительно представляют собой подражание, пусть и грубое, оригиналу Фидия, можно сказать, что созданный им образ героической энергии пережил Средние века, даже не утратив своей связи с именем создателя, получил широкое распространение в эпоху Ренессанса и послужил делу возрождения героических идеалов, господствовавших в классицизме периода Французской революции. Он стал мотивом двух знаменитых скульптурных групп Кановы, «Геракл» и «Тесей»; он имел чрезвычайную популярность у скульпторов, прославлявших величие наполеоновской Франции; а когда английский Вестмакотт вознамерился выразить в обнаженной фигуре мощную силу, которая (по мнению его соотечественников) спасла Европу от Наполеона, он выбрал ту же самую позу.

Значение наготы снова переместилось из сферы физической в сферу нравственную. Если мы зададимся вопросом, каким образом можно применить данное слово к позе человека в движении, нам достаточно лишь сравнить рельефы Мавзолея и рельефы, скажем, храма Амаравати, находящиеся в Британском музее всего в нескольких ярдах друг от друга. Рядом с мягкими, пластичными, экстравагантными фигурами индийского искусства напряженные, решительные и скупые формы греческого искусства обретают еще большую выразительность. В каждой линии этих целеустремленных тел мы чувствуем готовность к страданию и самопожертвованию, применительно к чему слово «нравственность» представляется вполне уместным. Сами греки, конечно, прекрасно сознавали это; и именно воплощение нравственной силы, одерживающей победу посредством силы физической, нашло место в мифе о Геракле.

Несомненно, Геракл стал одним из главных связующих звеньев между античным и средневековым мирами именно потому, что он являлся символом нравственной силы. Для искусства изображения обнаженной натуры он был тем же, чем Вергилий был для поэзии; и вероятно, изначальный смысл данного образа претерпел меньше изменений. Как всегда, долговечность символа напрямую связана с формой его воплощения. На заре античного искусства отдельные эпизоды легенд о Геракле приняли форму, кото-



139. Геракл
и керинейская
лань. IV в. н. э.

рую сохраняли на протяжении двух тысяч лет. В основе большинства этих композиций лежит героическая диагональ. Именно таким стремительным движением герой убивает гидру, как мы видим на вазах VI века из Лувра и Ватиканского музея, непосредственное влияние которых чувствуется в одном из самых живых воплощений энергии, созданных в период раннего Ренессанса, небольшой картине Поллайоло из галереи Уффици. Диагональ также является основой, вероятно, величайших из всех античных изображений Геракла, представленных на метопах Олимпии. На одном из рельефов (Авгиевы конюшни) она контрастирует со спокойными мощными вертикалями фигуры Афины; на другом (который в неповрежденном состоянии, по-видимому, являл самое лучшее изображение обнаженного тела в движении дофидиевой эпохи) диагональ фигуры Геракла пересекается со встречной диагона-

лю быка, насыщая квадратное пространство метопы энергией двух противоборствующих сил. Порой диагональ изгибается наподобие лука, когда фигура выражает напряженное усилие и стоит одним коленом на поверженной жертве. Такова традиционная схема композиции, представляющей Геракла с керинейской ланью; она появляется на наиболее хорошо сохранившейся из метоп сокровищницы афинян в Дельфах — практически самом раннем великом скульптурном произведении геракловского цикла; она является также сюжетом одной из поздних скульптурных композиций, рельефа IV века до нашей эры из музея Равенны (ил. 139), в котором античный стиль все еще сопротивляется тенденциям восточного искусства. На первый взгляд кажется, что классическое искусство, пройдя длинный путь по кругу, вернулось к исходной точке. Спокойным равновесием линий и форм, декоративным характером деталей равеннский рельеф напоминает произведение архаики. Но в плане воплощения энергии два рельефа принципиально отличаются друг от друга. Если в первом условно выполненное тело Геракла поистине дышит мощной силой, то во втором обнаженная фигура становится стилизованной формой, имеющей к физической энергии такое же отношение, какое имеет пальметта к растительному миру. В позднюю эпоху экспрессия покинула человеческое тело и переместилась на элементы орнамента.

Хотя Геракл ушел со сцены последним и вернулся первым, он не избежал забвения, постигшего олимпийских богов. Но если его собратья из числа богов и героев вернулись в средневековое искусство в скромных, жалких обликах, утратив свое первоначальное значение, Геракл, подобно многим изгнанникам последующих эпох, сохранил свой статус, изменив имя. Он взял имя Самсона, отдельные подвиги которого походили на его собственные и, вполне возможно, имели то же происхождение; иными словами, и авторы Книги Судей, и создатели мифов о Геракле, вероятно, видели месопотамские камеи или печати с изображением могучего мужчины, борющегося со львом или оленем, и ввели сей незабываемый образ в свои легенды.

Средневековые изображения Геркулеса и Самсона ясно показывают, что идея зачастую обретает смысл скорее через зримое свое воплощение, нежели через словесное описание. Для примера мы можем сравнить рисунок Геракла со львом из французского готического манускрипта сере-



140. Самсон со львом. Тосканский рельеф. XII в.

дины XV века и рельеф XII века из музея Лукки (ил. 140). Позднеготический Геракл, привязанный своим платьем и доспехами к некоему определенному месту и времени, представляет собой смехотворную фигуру. Он не сцепляется со львом в схватке, но размахивает над головой дубиной — единственным сохранившимся элементом иконографической традиции; а разъяренный, но не оказывающий никакого сопротивления зверь стоит перед ним на задних лапах. С отказом от компактной традиционной композиции, центром которой является обнаженная фигура, попытка передать стремительное движение обернулась полным провалом. Рельеф из Лукки представляет собой всего лишь фрагмент декоративного убранства, и его создатель имел самое приблизительное представление об анатомии человеческого тела. Но, поскольку он работал в Италии, где классическая традиция в целом не нарушалась, он

сохранил сжатую композицию античного сюжета (на рельефе, разумеется, изображен Самсон) и некоторые черты древнего оригинала, даже античный развевающийся плащ. Еще немного мастерства и знаний — и данный образ превращается в классического Геракла раннего Ренессанса, как мы видим по бронзовым рельефам мантуанского придворного скульптора, называвшего себя Антико (ил. 141).

Средневековые фигуры Геракла-Самсона — например, «Сила» Никколо Пизано или «Самсон» Порто делла Мандорла — статичны, и только к середине XV века сей символ пассивной силы снова превратился в воплощение активной энергии. Это превращение, по-видимому, произошло в трех больших картинах, посвященных подвигам Геракла, которые Антонио Поллайоло написал для дворца Медичи. По свидетельству Поллайоло (но ни один художник Ренессанса ни разу не назвал ни одной даты правильно, даже даты своего рождения), он создал их в 1460 году при помощи своего брата. Эти большие полотна, площадью двенадцать футов, в свое время входили в число самых знаменитых произведений живописи, оказавших наибольшее влияние на современных художников, и оставались таковыми на протяжении пятидесяти с лишним лет.



141. АНТИКО
Геракл со львом



142. Антонио Поллайоло Геракл, убивающий гидру. Ок. 1470



143. Антонио Поллайоло Геракл и Антей. 1460

Как почти все полотна той эпохи, они погибли, но, к счастью, до нас дошло несколько свидетельств, по которым две из трех картин можно восстановить: гравюры Робетты, созданные около 1500 года, оригинальный набросок к «Гераклу, убивающему гидру» и в первую очередь две миниатюрные копии самого Антонио, которые до 1943 года находились в галерее Уффици (ил. 142, 143). Даже их достаточно, чтобы признать в Поллайоло одного из двух или трех величайших мастеров изображения обнаженного тела в движении и одну из влиятельнейших фигур в истории европейского искусства, чье значение недооценивается отчасти в силу случайных обстоятельств, а отчасти, возможно, в силу труднопроизносимости имени художника. Истинное значение Поллайоло признавалось при его жизни и в последующие пятьдесят лет. Вазари говорит, что «обнаженные тела он понимает более по-новому, чем другие мастера, работавшие до него, и он снимал кожу со многих людей, чтобы под ней разглядеть их

анатомию, и был первым, показавшим, как нужно находить мускулы, чтобы определить их форму и расположение в человеческой фигуре^{*}. Уже в 1453 году Леон Баттиста Альберти рекомендовал художникам изучать анатомию, и, по всей видимости, такие занятия были приняты, о чем свидетельствуют обнаженные фигуры в исполнении и Донателло, и Кастаньо. Но только начиная с Поллайоло мы начинаем видеть в знании анатомии действенное средство достижения художественной выразительности; и посему, возможно, сейчас настал момент выяснить, насколько близкое отношение это имеет к нашей теме.

Если искусством рисунка овладевают в академиях, а не на практике в художественных мастерских, значит, оно сводится к определенным правилам. Тот факт, что законы перспективы и анатомии — два организующих начала зрительного восприятия — до сих пор изучаются в художественных школах, служит доказательством необходимости для преподавателя этих правил. Однако необходимы ли они самому художнику? Греки, насколько нам известно, до конца IV века не изучали с научной точки зрения анатомию человеческого тела, но все же они, от Крития до Лисиппа, создали ряд совершеннейших обнаженных фигур в истории искусства. Но из этого вовсе не следует, что научный энтузиазм Ренессанса был ошибкой. Готический подход к форме, предполагающий усложненность воплощения, затруднял для классицистов кватроченто восприятие человеческого тела как единого, геометрически простого целого, каким оно было в античной Греции. Им требовались другие средства для оживления каждой формы, которые они нашли, прибавив к своему зрительному восприятию научное знание. Глаз всегда видит больше, чем есть в действительности; и научное понимание усиливает способность видения, позволяя художнику более живо передавать свои впечатления. Именно такой жизненной силой дышат мускулы и сухожилия поллайоловского Геракла, а позднее микеланджеловские атлеты. И каждая форма здесь служит подтверждением некоего знания, пребывающего в глубине нашей души, но не осознанного. Смутное и расплывчатое осознание наших собственных тел внезапно становится ясным и отчетливым. Знание превращается в эстетическое переживание.

^{*} Цит. по: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. Т. 2 / Пер. А. И. Бенедиктова, А. Г. Габричевского. М., 1993. С. 648.

Таким образом, в силу пристального внимания к строению человеческого тела и стремления придать выразительность отдельным частям одного поллайоловские воплощения энергии приобретают характер, принципиально отличный от античного. Композиция его «Геракла, убивающего гидру»>> (ил. 142), восходящая к древнейшему иконографическому источнику, заимствована у одного из многочисленных саркофагов, украшенных изображениями совершающего подвиги Геракла, которые являются самыми живыми из дошедших до нашего времени образов античного искусства, ибо в ранних образах Геракла концентрировалось такое количество энергии, что оно не могло сойти на нет даже в ходе бесконечного копирования оригиналов. По всей видимости, рельефы с саркофагов восходят к скопасовским оригиналам, и потому для сравнения мы можем взять фигуру шагающего вперед греческого воина с фриза Мавзолея, которая уже сопоставлялась с фигурами Поллайоло. Сходство в положении ног представляется очевидным; но равно удивительным кажется отказ Поллайоло от античной диагонали. Страсть к геометрии, побуждавшая греческих мастеров воспроизводить в своих работах идеальный профиль, где нос продолжает линию лба, заставляла их изображать фигуры, в которых тело продолжает диагональ, заданную вытянутой опорной ногой. Более реалистичный стиль Поллайоло не допускал такой условности. Нижняя половина туловища Геракла, возможно, является заимствованием, но верхняя представляет собой беспрецедентный пример в истории наготы. Даже в очертаниях ног чувствуется выразительная напряженность линий, при сравнении с которой и греческая форма кажется упрощенной и сухой.

На другой картине работы Поллайоло (ил. 143) Геракл отрывает от земли Антея и душит его в борцовских объятиях — сюжет весьма популярный в ренессансном искусстве, но на удивление редко встречающийся в античности. Действительно, единственным широко распространенным примером данного сюжета являются монеты Антонина Пия, на которых Антей выгибается назад в попытке вырваться из рук Геракла. Именно этим изображением вдохновлялись художники северной Италии, интересовавшиеся археологией, как видно по гравюре, предположительно созданной Мантеней, и бронзовой скульптуре работы Антико. Но, насколько я могу судить, ничто в греческом искус-



144. АНТОНИО
Поллайоло
Геркул и
Антей. Ок.
1470

стве не предвещало позу, запечатленную в двух поллайоловских версиях данного сюжета, где противники обращены лицами друг к другу и Геракл сильно выгибает спину, прижимая Антея к своей могучей груди. Миниатюрная копия оригинала, сделанная самим Поллайоло, являет одно из превосходнейших воплощений физической силы во всей истории живописи. «...Фигура прекраснейшая, — говорит Вазари, описывая утерянный оригинал, — в коей явно видно, с какой силой он сжимает Антея и как напряжены все его мускулы и жилы, чтобы его задушить, а на лице этого Геркулеса мы видим, как он стиснул зубы в соответствии с остальными частями тела, которые вплоть до пальцев ног вздуваются от напряжения»*. Критики позднейших времен почти ничего не прибавили к этой первой оценке, и Вазари совершенно справедливо подчеркнул,

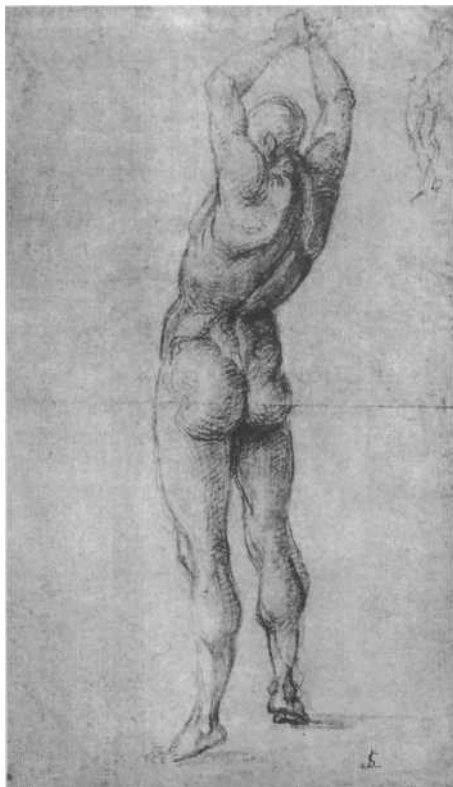
* Цит. по: Вазари Джс. Указ. соч. С. 647. — Прим. ред.

что знание анатомии позволило Поллайоло верно передать напряженные мускулы в каждой части тела. Но, разумеется, такое знание использовалось в сочетании с умением отбирать и выявлять выразительные черты, основанном на наблюдательности. Непосредственное наблюдение должно подкрепляться такого рода тренировкой ума; и как греческий художник принимался за работу с циркулем и линейкой в руках, исполненный решимости с геометрической точностью воспроизвести в виде цельного образа телесную красоту, которую он видел в палестре, так и Поллайоло, наверное, наблюдал за игрой мощных мускулов какого-нибудь флорентийского каменщика, поднимающего корзину камней или кладущего кирпич, и испытывал двойное удовольствие, поскольку это зрелище подтверждало знания, полученные в ходе долгих занятий анатомией.

Бронзовая статуэтка «Геракл и Антей» (ил. 144), ныне хранящаяся в Барджелло, еще более наглядно показывает, насколько поллайоловские средства воплощения энергии отличались от античных. Силуэт с острыми углами и вы-

145. Пляшущий фавн.
Римская копия с
греческого
оригинала



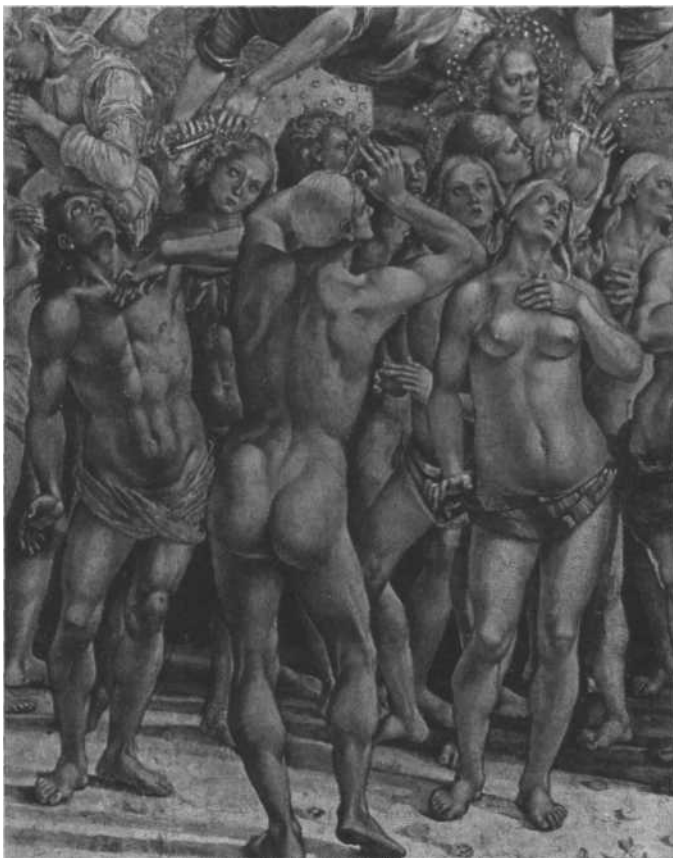


146. Лука Синьорелли
Обнаженный
натурщик.
Рисунок

ступами оскорбил бы эстетическое чувство древнего грека, а чистые выразительные плоскости мастерски вылепленных форм показались бы ему грубыми и неровными. Для сравнения можно взять «Пляшущего фавна» из Неаполя (ил. 145), скульптуру более высокого качества, чем большинство декоративных бронзовых статуй из Помпей и Геркуланума. Поза фавна непринужденна и грациозна, все формы тела воспроизведены с умением и пониманием, общее впечатление движения передано замечательно. Но человеку, воспитанному на искусстве Ренессанса, в целом статуя кажется неестественной и безжизненной; и, скользая взглядом по гладким плоскостям, наводящим скуку своим

однообразием, мы быстро теряем интерес к скульптуре и с восторгом обращаем взор на поллайоловского Геракла, плечи и спина которого резко выдаются назад подобием скалистого выступа.

В мускулатуре плечевого пояса мастера кватроченто нашли символ энергии, сравнимый по своей выразительности с античным торсом. Этой форме присуща ярко выраженная флорентийская угловатость, но на самом деле величайший мастер, воплотивший скрытую в плечах энергию, является уроженцем Умбрии: речь идет о Луке Синьорелли (ил. 146). Каким бы ни было происхождение художника, его ранние полотна — например, «Бичевание» из пинакотеки Брера — заставляют нас с уверенностью предположить, что он открыл свои истинные наклонности, когда впервые познакомился с творчеством Поллайоло. Обнаженные фигуры бичующих на этой картине могли быть написаны самим великим флорентийцем — так близки они к его выразительной манере; но после 1490 года Синьорелли разработал новую структуру человеческого тела, отойдя от классического образца еще дальше, чем Поллайоло. Упрощенность отдельных контрастирующих форм — плеч и ягодиц, груди и живота — придает обнаженным фигурам Синьорелли замечательную пластическую мощь, словно зритель внезапно обретает своего рода стереоскопическое зрение. К очень и очень немногим произведениям живописи можно по праву применить определение «осязаемый»; и, когда мы смотрим на дышащие силой округлые формы фигур, толпящихся на фресках Синьорелли в Орвьето, мы начинаем разделять флорентийскую страсть ко всему вещественному и полновесному, что можно не только постичь умом, но и потрогать рукой. В сцене «Благословенные» (ил. 147) это мощное сочетание чувства и интеллекта пребывает в фигурах в скрытом состоянии, но в еще более удивительной сцене «Осужденные» (ил. 148) оно выпущено на волю и неистовствует с умышленной свирепостью. Синьорелли не пытается представить свои обнаженные фигуры в качестве эталона красоты. Мускулы и сухожилия выписаны настолько жестко, тщательно и выпукло, что некоторые из его дьяволов напоминают экорше. Они воплощают не победоносную энергию атлетов или героев, но демоническую энергию, по-своему торжествующую, которая впоследствии вновь нашла выражение в романтическом ис-



147. Лука Синьорелли. Благословенные. 1500-1502. Фреска собора в Орвьето

кусстве начала XIX века, в надсмотрщиках за рабами Жерико и злых духах Блейка.

Историю искусства можно понимать как процесс чередования неких обязательных сюжетов, следующих один за другим независимо от внешних факторов. Такой, например, была череда яблок, арлекинов и гитар, которые последовательно занимали внимание художников в начале XX века. А во Флоренции в период между 1480 и 1505 го-



148. Лука Синьорелли Осужденные. 1500-1502. Фреска собора в Орвьето

дами обязательным сюжетом являлась битва обнаженных мужчин. Это не объяснялось никакими причинами общественного или иконографического свойства; это было просто искусство ради искусства. По-видимому, впервые данный сюжет появился у Поллайоло, искавшего возможности сочетать в одной композиции множество обнаженных фигур в движении, и дошел до нас в виде гравюры и нескольких рисунков. Несомненно, Поллайоло вдохновлялся рельефом с некоего античного саркофага, вроде саркофага из Кампо Санто, но и близко не подошел к великолепному скопасовскому стилю. Около 1490 года рельеф со сценой битвы, выполненный в истинно классическом стиле, был создан гораздо менее одаренным художником, Бертольдо (ил. 149). Последний являлся хранителем коллекции древностей Лоренцо Медичи, и потому неудивительно, что его шедевр — бронзовый рельеф, ныне хранящийся в Барджелло, — имеет сугубо античный характер. Мы видим в нем совершенно ясное предсказание судьбы,

Нагота в искусстве



149. *Бертольдо ди Джованни* Рельеф с батальной сценой. Ок. 1490

150. *Микеланджело* Битва кентавров. Ок. 1492

предуготованной итальянскому искусству при условии правильного понимания античного классического стиля. Но молодым художникам той эпохи произведение Бертольдо казалось недостойным внимательного изучения. Несомненно, Микеланджело, который в свои отроческие годы работал под началом Бертольдо в садах Медичи, считал свой мраморный рельеф «Битва кентавров» (ил. 150) грубым и топорным по сравнению с работой учителя.

Вероятно, означенный рельеф был создан в садах Медичи незадолго до смерти Лоренцо в 1492 году и, следовательно, всего через несколько лет после появления поллайоловской битвы обнаженных мужчин — но какая пропасть лежит между ним и легкими, изящными композициями кватроченто! Как и в случае с «Поклонением» Леонардо, у нас возникает впечатление, будто мы смотрим в кипящий котел микеланджеловского воображения и находим там — то ясно выступающие, то скрывающиеся от нашего взора — основные мотивы более поздних его работ, фигуры из «Битвы при Кашине», с люнетов Сикстинской капеллы, с гробниц Медичи, и в первую очередь из «Страшного суда». Мы уже знаем, как разрастется каждый атом энергии и как впоследствии повторится каждая поза, отшлифованная мастерством и закаленная опытом художника, чтобы послужить созданию нового эпического стиля в живописи. Юный Микеланджело не мог знать, что он породил мир невиданных доныне форм, который будет сопутствовать ему на протяжении всей жизни, а после его смерти окажется ящиком Пандоры, исторгающим из своих недр все новые и новые формы, всякий раз потрясающие воображение.

В картоне с изображением солдат, захваченных врасплох во время купания (ил. 151), созданном для фрески в Палаццо Веккьо в 1504 году, Микеланджело возвращается в свою эпоху. С точки зрения иконографии данный сюжет не заслуживал общественного внимания. Ситуация, представленная здесь, казалась несущественной и слегка постыдной. Микеланджело выбрал такую тему единственно ради возможности изобразить обнаженные фигуры в движении и в результате снискал всеобщее восхищение. Действительно, из всех работ художника именно эту выше всего оценили его современники, и в первую очередь собраты по ремеслу. Она подтвердила — и самым наглядным образом доказала — справедливость убеждения, что

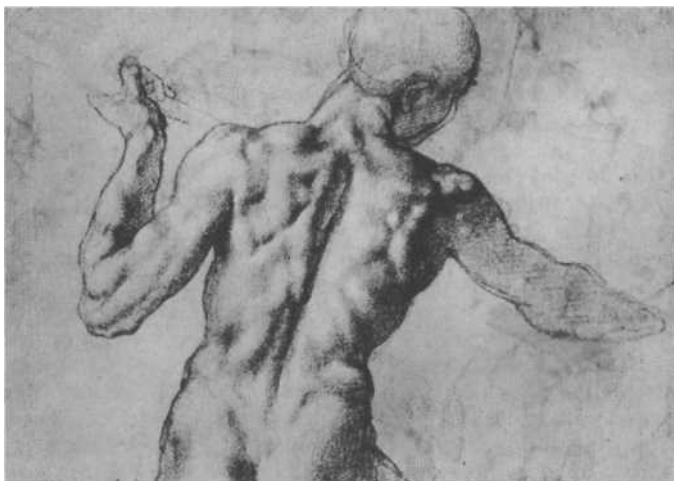


высочайшим предметом искусства является группа обнаженных мужских тел, физически совершенных и расположенных таким образом, что фигуры в своем движении передают зрителю ощущение животворной энергии. Именно такую цель преследовали Мирон и Скопас, но художники начала XVI века не могли удовлетвориться ограниченным количеством поз, использовавшихся в античности. Не могли они удовлетвориться и равномерным размещением фигур на одном плане, как на фризе античного храма, или нагромождением оных одна на другую, как на римском саркофаге. Микеланджеловская «Битва при Кашине» наглядно показала значение неожиданных поворотов и ракурсов, которые не только дополнили ряд восхитительных положений человеческого тела, но и дали художникам возможность развивать композицию в глубину. Эти приемы служат также усилению впечатления жизненной энергии. Резкий поворот тела подчеркивает стремительность движения; неожиданный ракурс приковывает взгляд, который в ограниченном пространстве должен уловить то, что привык видеть в протяженности. Но в конечном счете все эти композиционные приемы подчиняются одному замыслу: передать посредством движения всю красоту обнаженного тела. Примером здесь служит центральная фигура в группе солдат, сидящая на берегу и развернутая назад,

которая, к счастью, дошла до нас в рисунке самого Микеланджело (ил. 152). Этот знаменитый эскиз, с эпохи Ренессанса считавшийся вершиной академического рисунка, является одним из тех произведений, которые в позднейшие времена вызывали известные подозрения. Действительно, рисунку не хватает выразительной непосредственности, свойственной великим рисовальщикам при передаче их представлений об энергии и движении; однако, если рассматривать его как независимое и законченное произведение, сколь великолепно реализуется здесь стремление Микеланджело охватить взглядом фигуру со всех сторон и поймать порывистое движение корпуса, тщательно прорисовывая каждую форму и плоскость энергичными штрихами карандаша! То же самое можно сказать об эскизе бросающей копье фигуры (ил. 153), расположенной на заднем плане, на примере которой видно, как художник ставит свои анатомические знания на службу идеалу. Мускулатура здесь передана не так резко и схематично, как

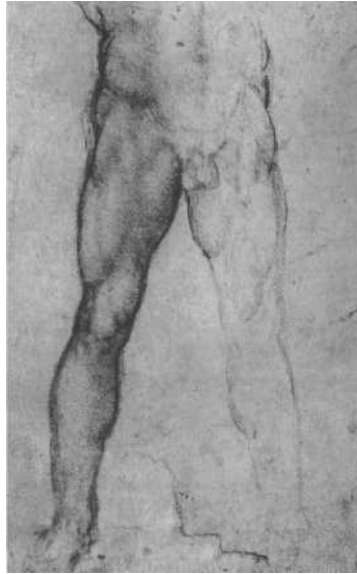
151. Битва при Кашине.
1504. Копия с картона
Микеланджело
152. Микеланджело
Купающийся солдат.
Рисунок для картона
«Битва при Кашине».
Ок. 1504





у дьяволов Синьорелли, но очерчена плавными, текучими линиями, каждая из которых усиливает впечатление общего движения фигуры. А какие рисунки утрачены! Изучая одну за другой фигуры, воспроизведенные на копии из Холкхем Холла, и пытаюсь составить представление об утраченных эскизах на основании двух или трех сохранившихся, мы начинаем разделять флорентийскую страсть к *bel corpo ignudo*; мы начинаем понимать, какой возвышенный идеал означало тогда священное слово «disegno» и почему этот картон по-прежнему остается, по выражению Вазари, «образцом на все времена» даже после того, как его постигла участь Диониса, растерзанного поклонниками.

Среди художников, вдохновлявшихся «Битвой при Кашине», были Леонардо да Винчи и Рафаэль. Мы считаем Леонардо изобретателем новых форм, который скорее, порождает, чем воспринимал идеи. Но в части изображения наготы он вторичен. Грაციозные, исполненные жизни фигуры с его ранних рисунков повторяют стиль Поллайоло; в эскизах к «Битве при Ангьяри» явно чувствуется влияние Микеланджело. Между первыми и вторыми появляются анатомические рисунки, в большинстве своем сделанные с натуры, но не лишенные известного величия. Прекраснейшие из обнаженных фигур, нарисованные во Флоренции, в годы работы в Палаццо делла Синьория, привели Лео-



153. Микеланджело
Рисунок для картона
«Битва при Кашине»

154. Леонардо да Винчи
Рисунок мускулатуры ног

нарко к открытому соперничеству с Микеланджело. Выполненные с замечательным мастерством, они носят героический характер, но все равно в них преобладает научный интерес художника к человеческому телу. У одной из наиболее впечатляющих фигур рука отрезана и все мускулы пронумерованы, словно на некоем анатомическом пособии. Другие фигуры представляют собой просто экорше в воинственных позах. Только в великолепных этюдах мускулатуры ног (ил. 154) Леонардо использует человеческое тело для воплощения идеи, а не для передачи информации. Эти ноги для него являются символами энергии, в высшей степени мощной, и все же, поскольку они принадлежат человеку, вызывают у него меньше интереса, чем водопады и бурные потоки, символизирующие энергию природы.

Рафаэль — полная противоположность Леонардо. Ни один художник начиная с IV века до нашей эры не верил в человека сильнее него; и его антропоцентрическая система мироздания была ближе к античности, чем результаты неустанных поисков флорентийских художников. Но в последние годы своего пребывания во Флоренции он



155. Рафаэль Сражающиеся мужчины. Рисунок

перенял героический стиль Бертольдо и Микеланджело. Сделаны ли три великолепных рисунка с изображением сражающихся обнаженных мужчин (ил. 155) до или после микеланджелевской «Битвы при Кашине», мы не знаем, а строить предположения не имеет смысла, поскольку Рафаэль обладал почти телепатическим даром воспринимать эстетические идеалы своей эпохи. В любом случае данные рисунки наряду с рисунками Микеланджело остаются прекраснейшими из дошедших до наших дней свидетельствами стремления к этому высокому идеалу. Рафаэль не уступает флорентийцам в умении отображать энергию и превосходит их в мастерстве исполнения. Линия Рафаэля, передающая в разнообразии своих акцентов одновременно и движение, и полновесный объем формы, является образцом классического рисовального искусства. Не такие ли рисунки, спрашиваем мы себя, делал Скопас для фриза Мавзолея? Обнаженные фигуры на микеланджелевских эскизах к «Битве при Кашине» не только исполнены силы и решимости, но также изящны и идеально сбалансированы. Энергия атлета и энергия героя составляют здесь одно целое. И именно атлетами мы называем самые знаменитые из

обнаженных фигур во всей истории живописи — молодых людей, которые воплощают, как нам говорят, *animae rationales** пророков с потолка Сикстинской капеллы. Независимо от точной трактовки образов представляется очевидным, что Микеланджело замыслил своих атлетов как посредников между физическим и духовным мирами. Их физическая красота является воплощением божественного совершенства; их живые, проникнутые силой движения выражают божественную энергию. Прекрасные тела молодых людей, подчиненные формам греческого идеализма, настолько одухотворены, что могут служить христианской идее. Несколько атлетов из Сикстинской капеллы восходят к античным оригиналам — особенно два первых, которые запечатлены в позах, известных по дошедшим до нас камням. В них сохраняется тот же основной ритм движения, который впервые появился в «Дискоболе» Мирона; но в каждом изгибе линии и в каждом переходе от одной формы к другой уже чувствуется безудержный порыв, который греки сочли бы дисгармоничным и недостойным. Несмотря на свое движение, «Дискобол» Мирона полностью пребывает в физическом настоящем; атлеты Микеланджело устремляются в некое нематериальное будущее, которое, возможно, будет прошлым:

L'anima, della carne ancor vestita,
Con esso è già più volte acies a Dio**.

Это беспрестанное трепетное напряжение, это чувство, что каждая форма, так сказать, бьет копытами в страстном желании сорваться с места, производит должное впечатление только потому, что все здесь подчинено знанию анатомии, без которого ураган экспрессии просто разрушил бы силуэты фигур. Именно это знание позволяет Микеланджело брать античные позы и придавать им экспрессию, немислимую в классической традиции. Примером служит атлет, изображенный рядом с персидской сивиллой (ил. 156). Как ни странно, его поза, похоже, восходит к Ариадне, откинувшейся на колени Диониса, с эллинистического рельефа. Но мускулы правого плеча не имеют аналогов в античном искусстве, тем более в изображениях женского тела. Если мы сравним его спину со спиной

* Разумные души (*лат.*).

** Душа, еще покрытая плотью,
Уж воспарила к Господу (*ит.*).

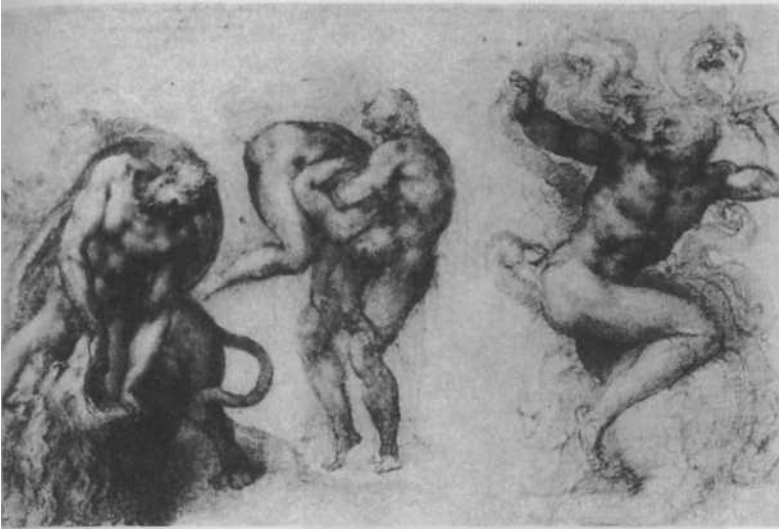


156. Микеланджело Атлет. Фрагмент фрески. Ок. 1512

классического атлета — например, «Илионея» из Мюнхена, — мы увидим, как далеко Микеланджело отошел, даже в 1512 году, от традиционных классических пропорций. Огромные, широкие плечи, резко сужающиеся к крохотным ягодицам, нарушают все мыслимые стандарты. Однако мы принимаем их, поскольку непреодолимая ритмическая сила ведет за собой все изгибы человеческого тела. Очертания спины кажутся почти такими же абстрактными, как профиль лепного украшения на одном из великолепных архитектурных рисунков самого Микеланджело; и все же они не убедили бы нас, если бы не глубокое знание анатомии, лежащее в основе рисунка. Как, вероятно, не убедило бы и лепное украшение.

Атлеты из Сикстинской капеллы подтверждают утверждение, сделанное в начале главы: движение в искусстве невозможно передать без некоторого искажения нормальных пропорций тела. Отчасти этим объясняются неправильные формы атлета, находящегося рядом с персидской сивиллой, линия его бедра и спины закручивается с ужасной силой и стремительно взмывает вверх вдоль поднятой руки. Но странное строение обнаженных фигур Микеланджело является не просто стилистическим приемом, а и неотъемлемой частью микеланджеловской концепции искусства. Если бы вдруг статуи IV века до нашей эры внезапно ожили, они были бы ослепительно красивыми мужчинами и женщинами; но атлеты Микеланджело существуют исключительно как средства передачи экспрессии. В жизни они были бы приземистыми, неуклюжими и непропорционально сложенными людьми. Пожалуй, грациозный юноша слева от Иеремии единственный из всех сохранил бы красоту, если бы ожил. Его товарищ, фигура которого восходит к «Бельведерскому торсу», был бы настоящим монстром. Таким образом, глупо критиковать микеланджеловские обнаженные фигуры с точки зрения предполагаемых стандартов человеческой красоты. Но остается справедливым замечание, что излишне личное отношение Микеланджело к наготы изменило ее характер. Из средства воплощения идей она превратилась в средство выражения эмоций; из мира существования она превратилась в мир становления. И свой мир воображения Микеланджело облек в форму с такой несравненной художественной мощью, что он осеняет все обнаженные мужские фигуры в изобразительном искусстве на протяжении уже трехсот пятидесяти лет. Художники либо имитировали микеланджеловские героические позы и пропорции, либо робко протестовали против них и искали новые образцы для подражания в греческом искусстве V века. В XIX веке призрак Микеланджело все еще ставил натурщиков в художественных школах в характерные позы и заставлял так называемых реалистов видеть в микеланджеловской системе форм единственное средство выражения сильных эмоций. Жерико использовал одного из атлетов Сикстинской капеллы в качестве центральной фигуры своей картины «Плот „Медузы"», и даже архиреалист Курбе в своих «Борцах» не сумел выйти из-под влияния того, кого Блейк называл неистовым демоном.

На использовании Микеланджело наготы в качестве средства выражения эмоций я остановлюсь подробнее в следующей главе; но среди его работ есть еще одно воплощение энергии, о котором следует упомянуть здесь — тем более что оно возвращает нас к теме Геракла. Посланец античного мира, нашедший свое место в средневековом искусстве, равно подходил для воплощения более сурового и героического духа Высокого Ренессанса. Уже в XIII веке он появился на печати города Флоренции как символ разумного правления, а к XVI веку стал излюбленным политическим символом, взятым на вооружение обеими партиями, как слово «демократия». Фигура Геракла на фасадах общественных зданий означала борьбу с коррупцией и решительное руководство делами. О необычайной силе символа свидетельствует то обстоятельство, что этот образ получил распространение в самых отдаленных уголках Европы и даже в Швеции и Уэльсе фасады общественных зданий конца XVI века украшались сценами подвигов Геракла. Он являлся первой обнаженной фигурой, прошедшей сквозь тьму Средневековья, и стал первым воплощением энергии обнаженного тела, проникшим в культуру гипербореев. Микеланджело неизбежно должен был обратить внимание на Геракла. Созданная им в юности статуя героя, опирающегося на дубину, была отправлена в Фонтенбло и ныне утрачена; но в 1508 году Пьетро Содерини, правитель свободной Флорентийской республики, прежде уже заказывавший художнику картон для батальной фрески, попросил Микеланджело выполнить колоссальную статую Геракла в качестве парной для другого грандиозного воплощения героизма, мраморного Давида. Главным образом по политическим причинам священнослужители, защищавшие интересы Медичи, не позволили Микеланджело осуществить этот заказ. Дело затянулось на двадцать лет, и в конечном счете он был передан врагу Микеланджело, Бандинелли, который изваял одну из самых больших и, безусловно, самую безобразную статую Геракла из существующих ныне. Но несколько зримых свидетельств о замысле Микеланджело сохранились до наших дней, и, как обычно, они являют совершенно новый подход к трактовке сюжета. Три из них, превосходные рисунки из Виндзорского собрания, представляют собой не эскизы к скульптурному произведению, но самостоятельные графические работы, созданные с целью познакомить



157. Микеланджело Три подвига Геракла. Рисунок

с замыслом некоего друга (ил. 157). В «Геракле со львом» выразительно и выпукло вылепленные формы заключены в самую простую линию контура; в «Геракле и Антее» фигуры настолько тесно слиты, что мы буквально чувствуем колоссальное напряжение, объединяющее их в единое целое. Таким образом, Микеланджело говорит последнее слово в истории двух иконографических мотивов, занимавших воображение средиземноморских художников на протяжении двух тысячелетий.

В двух скульптурных произведениях образ Геракла создает новый мотив, благодаря которому обнаженная фигура в следующем веке приобретет самые экспрессивные формы. Первое из них нельзя с полной уверенностью назвать изображением Геракла. Это мраморная скульптура из Палаццо Веккьо (ил. 158), представляющая юное воплощение энергии, победоносно попирающее коленом бородатого мужчину, который кажется не столько поверженным врагом, сколько своего рода кариатидой, служащей опорой для прекрасного юноши, возвышающегося над ним. В лице поверженного нет муки, порожденной сознанием поражения, но лишь печальное и тревожное смирение.



158. Микеланджело
Победа. Ок. 1526

Что бы конкретно ни символизировала данная статуя, она воплощает замысел величайшей важности, ибо разрешает главную проблему в истории изображения обнаженного тела в движении — проблему, над которой безуспешно бились скульпторы с самого времени создания бронзового Зевса из Гистиии: как избежать слабости и неустойчивости, свойственных фигуре с расставленными ногами, и дать туловищу надежную опору. Микеланджеловский победитель может развернуть корпус с силой, которая вывела бы тело из равновесия, если бы он надежно не опирался на живой постамент; и своим направленным по спирали дви-

жением он создает такое впечатление энергии, какого не могла создать двухмерная геометрия «Дискобола». Именно этим принципом, насколько нам известно, намеревался воспользоваться Микеланджело в своей колоссальной скульптурной композиции на тему подвигов Геракла. В ней он предполагал трансформировать мотив «Геракл и Антей» в мотив «Геракл и Какус», ибо весь смысл легенды об Антее заключался в том, что последнего отрывали от земли, а микеланджеловский замысел требовал, чтобы вторая фигура находилась под ногами Геракла; это свидетельствует о том, что для великих художников Ренессанса иконогра-

159. Самсон,
повергающий
филистимлянина.
Копия со статуи
Микеланджело





160. ВинченцоДанти Честность.
161. Джамболонья Меркурий. 1564



фия не имела никакого значения, — ибо как Микеланджело превратил своего Аполлона в Давида, так он, в процессе работы над заказом, превратил своего Геракла в Самсона, повергающего филистимлянина (ил. 159), просто потому, что для композиции ему требовались две фигуры, а не одна.

Эти образы знаменуют собой совершенное воплощение мотива, который господствовал в скульптурных произведениях, выражающих энергию, на протяжении всей эпохи барокко. В отличие от героической диагонали мы можем назвать его героической спиралью. Потенциальные возможности данного мотива едва ли вполне осознавались непосредственными последователями Микеланджело; например, великолепная композиция Винченцо Данти, изображающая Правду, вырывающую язык у Лжи, из Барджелло (ил. 160) хотя и является одним из превосходнейших воплощений энергии в скульптуре, все же воспринимается как таковое лишь в некоторых ракурсах, тогда как микеланджеловское движение в пространстве непрерывно и постоянно. Вероятно, первым скульптором, осознавшим все возможности героической спирали, был Джованни да Болонья, который взял последнюю за основу своих впечатляющих, но безжизненных скульптурных групп из Лоджии деи Ланци и Барджелло. Между прочим, именно Джованни да Болонья в своем «Меркурии» (ил. 161) создал один из немногих образов энергии, которые навсегда запечатлелись в нашей памяти. Так же как «Венера Милосская» стала своего рода торговым клеймом телесной красоты, а «Дискобол» Мирона до сих пор служит призом для победителей на атлетических соревнованиях, так «Меркурий» стал общепринятым символом победоносной стремительности. Джамболонья пытался разрешить ту же проблему, над которой бился Мирон: придать равновесие и законченность почти неуловимому и непостижимому движению. Но в отличие от «Дискобола» «Меркурий» Джамболоньи не убеждает нас в том, что такое движение вообще возможно. В силу замечательной четкости линий он выделяется из ряда невнятных и вычурных фигур конца XVI века, но остается фигурой риторической, призванной скорее уговаривать, нежели убеждать; и сама его поза, выражающая неуверенность, разительно отличается от собранной, выражающей решимость позы «Дискобола», которая помогает ему сосредоточиться на своей задаче.

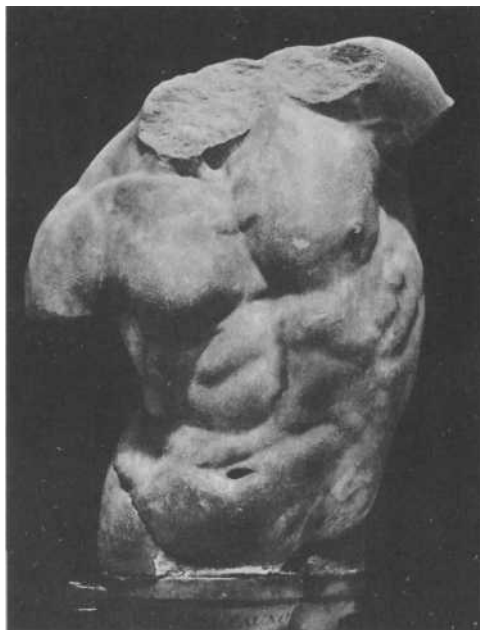
Движение по спирали, уводящее в глубину, отчаянная попытка уйти от здесь и сейчас переднего плана картины, всегда отличавшие Микеланджело от греческих мастеров, стали основными мотивами поздних работ художника. Грандиозный кошмар, «Страшный суд», весь соткан из та-

ких усилий. Это самое огромное в истории искусства скопление обнаженных фигур в движении. Но можем ли мы говорить о движении при виде этих непропорционально сложенных великанов, запечатленных в неестественных позах? В том смысле, в каком могли говорить о фризе Мавзолея или Геракле Поллайоло, конечно, нет. Своей энергией они вызывают в нас не прилив сил, но скорее сознание собственного ничтожества или просто ужас. Однако «Страшный суд» следует упомянуть в данной главе, ибо представленное здесь вращательное движение и многие позы использовались как средства воплощения энергии художниками более позднего времени, от Тинторетто до Блейка. Независимо от того, восхищаемся мы таким разрушением классической схемы (называемым сейчас словом «маньеризм») или возмущаемся, мы должны признать, что оно высвободило мощный поток энергии. Обнаженные фигуры, восходящие к классической античности, внезапно приобрели иступленное неистовство Севера. Ветры, которые развеивали драпировки готических святых, теперь налетают на удлинённые обнаженные тела и поднимают их в воздух или стремительно несут меж облаками. Возможно, Тибальди и не обладал «честным, искренним и благородным умом Микеланджело», как полагал сэр Джошуа Рейнолдс; но использованные им мотивы из Сикстинской капеллы не лишены энергии, даже когда они принимают форму циничной карикатуры, как в Палаццо Поджи. Несмотря на постоянные возражения, к Тинторетто следует применить слово «маньерист». Конечно, его глубокая убежденность не имеет ничего общего с безответственностью Тибальди или Россо; однако зачастую он пользуется тем же, так сказать, тематическим материалом и в изображении наготы, в частности, ориентируется на изобретения Микеланджело. Он владел слепками скульптур с гробниц Медичи и постоянно рисовал их в разных ракурсах. Его «Падение осужденных» населено фигурами из «Страшного суда». В поздних этюдах Тинторетто тщательно прорисованная микеланджеловская мускулатура сведена до лаконичных штрихов и точек, которые на первый взгляд кажутся почти формальными; но благодаря опыту, приобретенному за долгие годы изучения искусства *disegno*, художник подчиняет каждый штрих своему замыслу, и эти небрежные наброски по своей выразительной силе не уступают доисторическим изображениям быка.



162. Питер Пауль Рубенс Похищение Гипподамии. Ок. 1637-1638

Другое важное преобразование микеланджеловских поз в средство воплощения быющей через край энергии совершил Рубенс. Я уже говорил, что он усердно изучал искусство прошлого и из всех своих предшественников чаще и точнее копировал Микеланджело. Мы располагаем тщательно выполненными рисунками практически всех работ Микеланджело, начиная от рельефа с кентаврами и кончая «Страшным судом»; и любой при желании может найти несколько микеланджеловских фигур, воспроизведенных с небольшими изменениями, на полотнах Рубенса. Примером служит набросок к «Похищению Гипподамии» (ил. 162) из Брюссельского музея, в котором главная фигура явно взята с микеланджеловского рисунка «Лучник, стреляющий в цель» из Виндзорского собрания. Фигура Микеланджело, в свою очередь, была заимствована из декоративной росписи Золотого дворца Нерона, ныне уничтоженной, но хорошо известной в эпоху Ренессанса и, несомненно, являвшейся копией одного из произведений античной живописи. Таким образом, это живое воплощение силы и скорости, как и многие другие, отражает образ, который впервые сложился в великую эпоху изобразительного искусства. О значении данной фигуры как самостоятельной формы можно судить по тому факту, что, хотя изначально фигуры устремлялись вперед, у Рубенса они



163. Торс сатира.
Греция,
II в. до н. э.

движутся в противоположном направлении; и все же мы принимаем их без малейших колебаний. Кажется странным, что обнаженная мужская фигура (если не считать сатиров) крайне редко появляется в законченных полотнах Рубенса. Всех своих мужчин он прикрывал драпировками или облачал в доспехи — зачастую, несомненно, с целью подчеркнуть блистательную наготу женщин. Более того, похоже, он весьма неохотно принимал условность, согласно которой мужские фигуры изображались нагими даже в том случае, когда сюжет не диктовал такой необходимости. По этой причине Рубенс считал свои обнаженные мужские фигуры своего рода цитатами, как в «Чуде св. Бенедикта», где влезаящие на стену и цепляющиеся за колонну фигуры взяты из рафаэлевских Станц, а одна на переднем плане — из «Страшного суда» Микеланджело. Как все великие художники, Рубенс не боялся прибегать к таким прямым заимствованиям, поскольку знал, что может наделить скопированные фигуры своей собственной мощной энергией и

ритмической силой. Ритм у Рубенса абсолютно противоположен ритму, явленному в произведениях первых античных мастеров, не умевших, как я уже говорил, сообщать единое движение всем частям тела. О том, что сами греки преодолели такое ограничение, свидетельствует искусство Пергамы, и пергамская скульптура — не только «Лаокоон», но и «Торс сатира» (ил. 163) — наверняка оказала сильное влияние на Рубенса. Таким образом, он создал стиль, в котором не осталось и следа от нервной возбужденности маньеризма, — более емкий, полновесный и цельный. За ним кроется не только собственная жизненная сила художника, но и сила живой народной веры. Фигуры Рубенса черпали свою энергию из того же источника, что и фасады великих римских церквей в стиле барокко, из убеждения, что так и только так все формы сообща трудятся во славу Божию.

В живописи XVIII века, более слабой и поверхностной, воплощения энергии почти исчезают; но ближе к концу столетия искусство переживает неожиданный подъем. Римские ценители и художники вновь проявили интерес к творчеству Микеланджело и Тициана; в Англии это возрождение маньеризма началось благодаря многочисленным художникам, которые там учились, в первую очередь Фюзелли. Именно этот материал послужил формированию стиля и творческого воображения Уильяма Блейка. Он обладал незаурядной способностью зашифровывать зрительные образы и в известной мере отождествлял подсознательные воспоминания о них с вдохновением. Он имел полное основание сказать: «Все формы обретают совершенное воплощение в воображении Поэта», но в его собственном воображении формы редко обретали таковое. Напряженная, мучительная попытка установить связь между запечатленной в сознании идеальной формой и зримой реальностью, лежащая в основе творчества всех великих мастеров, от Микеланджело до Дега, была Блейку не по силам. Но хотя рисунок своих обнаженных фигур он заимствовал у римских и болонских художников XVI века, он сумел наделить оные новой энергией. Порой кажется, будто старая кельтская спираль туго закручивается и готова выбросить фигуры Блейка в космос (ил. 164); а порой его духовный свет пронизывает мертвую форму и преобразует ее. Таков великолепный рисунок Блейка, известный под названием «Радостный день» (ил. 165), который восходит к гравюре с изображением «человека Витрувия» (ил. 166) из старого изда-

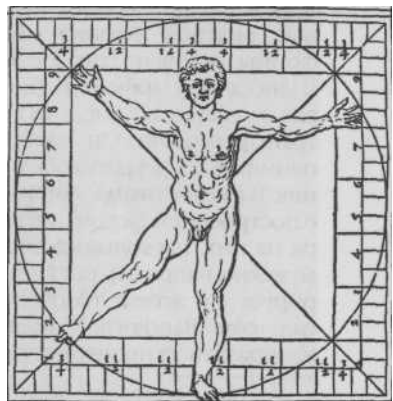


ния «Idea del' architettura universale»* Скамоцци. Вероятно, Блейк видел гравюру в молодости, поскольку фигура впервые появляется на одном из самых ранних его рисунков и свидетельствует о том, сколь важной он считал геометрическую чистоту формы. На гравюре, созданной в 1780 году, она становится символом высвобожденной энергии; руки здесь не разведены в стороны для удобства измерения, но распростерты в страстном приветственном жесте; правая нога не просто отведена в сторону, чтобы вписаться в круг, а изображена в движении. Геометрически совершенному человеку возвращена доля утраченной энергии Аполлона. На одной из копий гравюры Блейк написал слова: «Альбион восстает из бездны, где страдал вместе с рабами», что в переводе с символического языка означало, что человеческое

* «Идея универсальной архитектуры» (ит.).



164. Уильям Блейк Иллюстрация к поэме «Европа». 1794
165. Уильям Блейк Радостный день. Цветная гравюра. 1780
166. Человек Витрувия. Из книги Винченцо Скамоцци «Идея универсальной архитектуры». Венеция, 1615





167. Теодор Жерико Леда. 1805

воображение освободилось от доктрин материализма. Он с таким же успехом мог написать слова, которыми открывается данная глава (и которые на самом деле он написал в своем «Бракосочетании Ада и Рая», сей неопалимой купине мудрости): «Энергия есть источник вечного восторга». Я уже говорил, что в XIX веке понятие «нагота в искусстве» стало почти всегда означать обнаженную женскую натуру. Это относится даже к обнаженным фигурам, воплощающим энергию. Замечательным примером служит великолепный рисунок Жерико «Леда» (ил. 167). С точки зрения формы это очень близкое воспроизведение так называемого «Илисса» из Парфенона (ил. 279), которого Жерико нарисовал со слепка в Риме в 1817 году. Но «Илисс» претерпел две трансформации. Он изменил пол, и медленное движение олимпийца превратилось в судорогу физического возбуждения. В связи с этим у Жерико возникли известные трудности с построением формы, не вполне преодоленные; но, несмотря на них, насколько достовернее эта женская фигура, чем мужские, например рисунки, посвященные Фуальду, демонстрирует тот аспект творчества Жерико, который Дега называл «сbte Bandinelli»!* Количество сюжетов, позволяющих изобразить женщину в стремительном движении, довольно

* «Ребро Бандинелли» (*фр.*).

ограниченно, и кажется странным, что двое из самых тонких художников XIX века, Делакруа и Дега, обратились к месту из Еврипида, где описывается, как спартанские девушки раздевались донага и боролись с юношами в палестрах. Делакруа собирался использовать этот мотив в одном из парусов купола в Палате депутатов и свой рисунок с борющимися обнаженными девушками (ил. 168) — с телами полными и крепкими, как у фигур в микеланджеловском «Всемирном потопе», — рассматривал как один из основных эскизов. Но рисунок остается классическим и академическим в высшем смысле этого слова. Истинное понимание движения Делакруа обнаруживал в изображении диких зверей, и спина льва, сцепившегося с конем, была для него тем же, чем была спина *bel corpo ignudo* для Микеланджело. С другой стороны, Дега являлся прирожденным певцом человеческого тела и не видел нужды искать ему замену; он обладал развитым воображением, мастерством и зорким глазом, необходимыми для того, чтобы давать фигурам новую интерпретацию.

168. Эжен Делакруа Борющиеся обнаженные девушки. Рисунок



Если наделять слово «рисунок» тем же смыслом, какой флорентийские художники XVI века вкладывали в слово «disegno», Дега являлся величайшим рисовальщиком после эпохи Ренессанса. Главным предметом своего искусства он считал человеческую фигуру в движении, а главную свою цель видел в максимально живом воплощении идеи движения; он понимал, что энергия движения должна выражаться через формы, которые убеждают зрителя в своей самодостаточности и самоценности. Вот характерная особенность disegno: ощущение энергии, заключенной в форме, усиливается благодаря нашему осознанию законченности последней. Великие рисовальщики такого типа — Синьорелли или Микеланджело — не довольствуются единичной фиксацией движения, как довольствовался бы Тьеполо, но исследуют его со всех сторон до тех пор, пока оно не приблизится к некоему идеальному образу, запечатленному в нашем подсознании, — отсюда бесконечные перепевы одного и того же мотива, многочисленные копии и реплики, столь удивляющие непосвященных.

Один из самых ранних рисунков Дега является копией — несомненно, сделанной с гравюры Маркантонио — фигур из «Битвы при Кашине», которые, как я говорил выше, отражают самую сущность флорентийской рисовальной школы; и, глядя на более поздние рисунки и пастели Дега, выполненные, когда он стал совершенно самостоятельным художником, мы с удивлением видим, как мало изменилось его чувство формы. Женщина, залезающая в купальную лодку, — это все тот же солдат, вскарабкивающийся на берег; женщина, вытирающая спину (ил. 169), — это все тот же солдат, скрепляющий ремни своих доспехов. Но прежде чем обрести способность к такой трансформации образов, Дега пришлось пройти промежуточную стадию. Уже в 1860 году он признавал, что его способности в области классического рисунка могут привести его к ложному академизму; поэтому, создав ряд прекраснейших из рисунков с натуры XIX века, он отказался от традиционных представлений о красоте и в своих «Юных спартанках» (ил. 170) изобразил две группы нескладных, настроенных явно вызывающе по отношению друг к другу подростков, в чьих тонких стройных телах, кажется, сводятся воедино и живо воплощаются все характерные черты, роднящие рисунки Поллайоло с изображениями на греческих вазах VI века до нашей эры. Именно ощущение, что юношеские, незрелые формы обла-

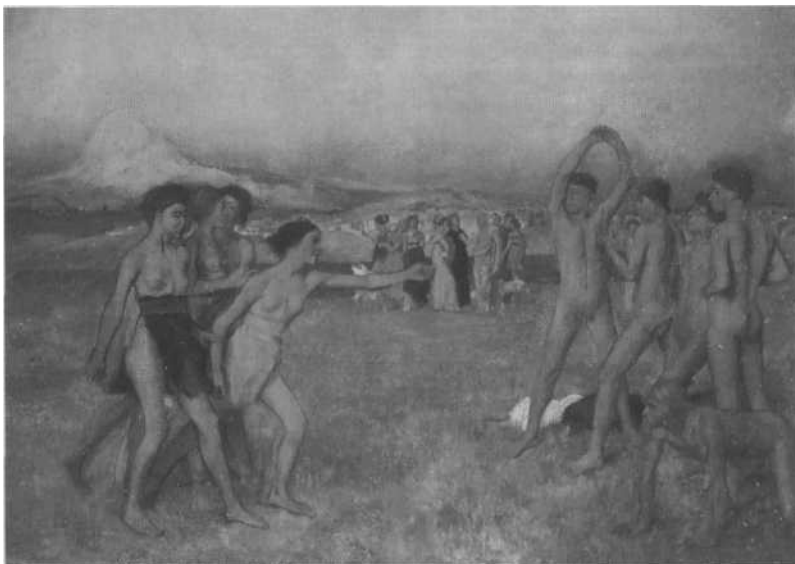


169. Эдгар Дега
Женщина,
вытирающая
спину

дают неподдельной живой выразительностью, которую утрачивает вполне развитое тело, определило выбор Дега, сосредоточившегося на *rats de l'Opéra**. В его ранних рисунках на тему балета обнаженные фигуры встречаются довольно редко, и мы можем только сожалеть о том, что в те времена балерины в парижской Опере выступали в широких пачках, а не в трико. Но постепенно танцовщицы Дега начинают восприниматься как обнаженные фигуры, и в конце концов мотив балетной школы почти полностью исчезает. В то же время тела танцовщиц становятся более зрелыми. Поллайоло превращается в Микеланджело. Возвращаясь к истокам *disegno* в суровом стиле кватроченто, Дега чувствует себя вправе повторить в собственном творчестве весь процесс развития, который происходил во флорентийском изобразительном искусстве с 1480 по 1505 год, и больше не боится ложного классицизма, поскольку знает, что постиг истину нового рода.

Но на слове «истина», похоже, образуется страшная пропасть между ним и Микеланджело. В противоположность последнему, почти боготворившему своих прекрас-

*Фигурантках парижской Оперы (*фр.*).



170. Дега Эдгар Юные спартанки. 1860

ных юношей, Дега с удовольствием называл своих натурщиц «la femme en general est laide»*. Если Микеланджело видел в человеческом телеместилище души, то Дега говорил: «J'ai peut-etre trop considere la femme comme un animal»**. Эта пропасть должна была бы остаться между ними навеки, но почему-то такого не случилось. Ибо здесь мы возвращаемся к нашему первому умозаключению: во всех воплощениях энергии тело как таковое легко забывается в наслаждении искусством, совершенство которого вдыхает в нас новые жизненные силы.

Как я уже упоминал выше, многие из микеланджеловских фигур, оживи они, были бы монстрами, которые привели бы нас в еще больший ужас, чем женщины Дега, представляющие собой, как он всегда утверждал, нормальные зрелые особи рода человеческого. Да, действительно, они не являют нам такую же развитую и рельефную мускулатуру, как атлеты из Сикстинской капеллы. Они больше

* «Женщинами, как правило, некрасивыми» (фр.).

** «Я, возможно, переборщил, рассматривая женщину как животное» (фр.).

подчинены линии контура и общей динамике картины и в этом отношении ближе к фигурам Синьорелли. Мы должны также принять без всяких возражений тот факт, что Дега сохранил из своего импрессионистического наследия нечто такое, что решительно противоречило принципам классического искусства: элемент случайности или неожиданности. Фотографии и японские гравюры уже дали художнику представление о том, как можно достичь такого эффекта; мы можем также назвать его «готическим» и вообразать, будто улавливаем сходство между ним и угловатыми движениями фигур в «Страшном суде» из Бурже (ил. 253). Но это «готическое» движение не имеет ничего общего с застенчивым, сдержанным характером германских обнаженных фигур. Оно всегда остается классическим в своей ориентированности на традиционные критерии. Таким образом, благодаря непревзойденному сочетанию ума, мастерства и честности Дега стал одним из виднейших представителей той традиции европейского искусства, которая либо сокрушила, либо побудила к бурному протесту столь многих его современников.

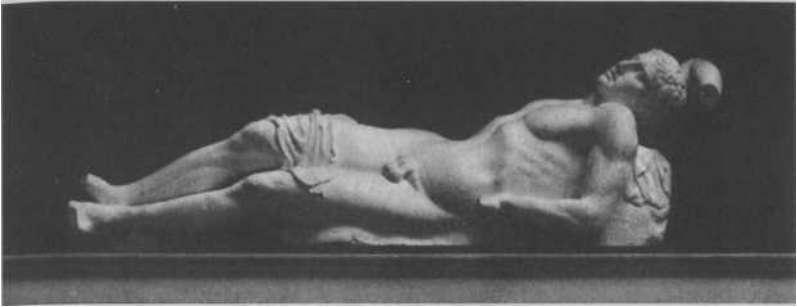
Уже в 1911 году футуристы в своем манифесте предложили взять в качестве символа эпохи несущийся на полной скорости легковой автомобиль с огромными выхлопными трубами, подобными огнедышащим змеям, «автомобиль, рычащий так, что кажется, будто он работает на шрапнели» (такое допотопное чудовище 1911 года выпуска показалось бы нам смехотворным, но Маринетти видел в нем мифологического дракона), — и с той поры сколько еще появилось новых механизированных воплощений энергии, стремительно мчащихся, визжащих тормозами, сверкающих фарами и летящих со сверхзвуковой скоростью! Огромные толпы, собирающиеся на ралли или авиашоу, хотя и увидят демонстрацию силы совершенно иного порядка, чем та, которая демонстрировалась на античных стадионах. Бедное человеческое тело низведено до положения, в котором оно находилось в каменном веке, или даже еще ниже, — ибо тогда человек, по крайней мере, пребывал на том же уровне активности, что и саблезубый тигр, и подчинялся тем же законам природы; однако, вероятно, еще очень и очень нескоро мы сумеем напрочь отказаться от нашего старого символа, на протяжении почти трех тысяч лет рождавшего в нас животворную радость самопознания.

VI. ПАФОС

13 наготе энергии торжествует тело. Геракл с честью выходит из всех предложенных ему испытаний, атлет побеждает силы тяготения и инерции. Но существует также нагота, выражающая поражение. Прекрасное тело, кажущееся таким уверенным и безмятежным, охвачено болью. Мужественный человек, преодолевший благодаря своей силе все преграды, повержен по воле рока. Геракл-победитель превращается в Самсона-борца. Это воплощение наготы, обозначенное словом «пафос», выражает неизменную идею о том, что человек в своей гордыне всегда несет наказание от разгневанных богов. А поскольку это может быть истолковано как победа духовного над телесным, нужно признать, что тело должно стать жертвой духа, если человек желает занять положение «чуть ниже ангелов».

Ранние мифы, в которых боги заявили о своей божественности, на наш взгляд, часто излишне безжалостны и несправедливы. Греческие боги были красивы, поэтому мы склонны прощать им то, что они были так же завистливы, как Иегова, и еще менее милосердны. Из множества мифологических сюжетов воображение греческих художников более всего занимали четыре, повлиявшие с помощью действующих в них персонажей на всю историю европейского искусства. Назовем их: убийство детей Ниобеи; смерть героя, Гектора или Мелеагра; страдания самонадеянного Марсия и гибель непокорного жреца Лаокоона.

Лишь первый из них относится к классическому периоду V века до нашей эры; в дофидиевом искусстве произведения, в которых тело само по себе выражало пафос, малочисленны и их подлинность часто вызывает сомнение. Возможным исключением является надгробие с фигурой приподнявшегося на одно колено воина из музея Акрополя, датированное 500 годом, ибо в любом случае, ранен он



171. Сын Ниобеи. Греция,
V в. до н. э. (?)
172. Дочь Ниобеи. Греция,
V в. до н. э.



или просто утомлен после состязания в беге, его руки, прижатые к груди, и наклон головы вызывают волнение, понятное абсолютно всем. Павшие воины Эгинского храма, несмотря на холодность и механистичность, присущую всем фигурам этого непривлекательного ансамбля, демонстрируют, что уже в те времена изогнутая поза была



173. Надгробие воина. Римская копия с греческого оригинала

признана средством воплощения пафоса. Но до появления первых ниобидов она не получила эмоционального резонанса. Две скульптуры на этот сюжет — лежащий сын Ниобеи из Копенгагена (ил. 171) и коленопреклоненная дочь из музея Терм в Риме (ил. 172) — датируются второй половиной V века. В обеих фигурах боль передана напряженностью позы, положением головы, откинутой назад, и жестом запрокинутой за голову руки — мы могли бы понять этот жест как выражение расслабленности, но греки воспринимали его как олицетворение страдания; а устремленность вверх коленопреклоненной, конусообразной фигуры создает ощущение крика или острой боли, которая, постепенно разрастаясь, доводит человека до наивысшего нервного напряжения. Для греков боль и красота были взаимоисключающими понятиями, и, возможно, впервые в этих двух фигурах они предстают как единое целое. Для этого пришлось немного пожертвовать чисто греческим чувством формы: так, например, в фигуре дочери ощуща-

ется неловкость в положении подбородка относительно плеч, а тело сына настолько напряжено и мышцы его так сокращены, что Поликлету и даже Фидию такая поза могла бы показаться мучительной. Тем не менее здесь открываются выразительные возможности, максимально воплощенные в «Умирающем рабе» Микеланджело.

Смерть героя является мотивом декора саркофага и, как многие подобные примеры, отсылает нас к великим произведениям живописи, до нас не дошедшим. Действительно, эта тема впервые появляется именно в живописи, в композициях на белофонном лекифе, представляющих Сон и Смерть, несущих тело к гробнице. Этот сюжет получил развитие в рельефе, изображающем товарищей, выносящих с поля боя мертвого героя (ил. 173). Его правая рука безвольно повисла, а левую поддерживает друг, пытающийся уловить в лице погибшего признаки жизни. В роли героя попеременно выступали Гектор и Сарпедон, а иногда это был просто неизвестный воин, но наряду с обобщающими сценами воинской гибели находила воплощение и необыкновенная судьба Мелеагра. На глазах у нас он умирает, распростертый на носилках, в то время как догорает деревянная головня — символ его жизни, а охваченные ужасом женщины, окружившие его, рыдают при виде обессиленного тела. Эпизод до странности неклассический, да и вся эта легендарная история с охотой в лесу и слепым случаем напоминает скорее о хмуре Севере. Возможно, поэтому в конце концов именно Суинберн создал шедевр на эту тему, а Донателло, внеся в миф незначительные изменения, сумел превратить его в готический мотив оплакивания Христа.

Другое воплощение пафоса в античной скульптуре обязано своим появлением исключительно искусству Пергама. Ведь более пятидесяти лет именно это царство в Малой Азии защищало эллинизм от атак галлов. Борьба шла отчаянная и неустанная, а праздновавшиеся победы всегда имели привкус горечи и драмы; таким образом, работавшие в Пергаме скульпторы, безусловно собранные со всех концов греческого мира, неизбежно должны были добавить трагедийности к бытовавшему в те времена стилю Лисиппа. Две знаменитые дошедшие до нас фигуры плененных галлов, датируемые примерно 230 годом до нашей эры и являющиеся копиями ранних бронзовых оригиналов, передают этот дух героической трагедии с предель-

ной сдержанностью, и если мы не можем в данной главе рассмотреть в качестве примера «Умирающего галла» из Капитолийского музея, то только потому, что пафос в данном случае выражен больше в лице, чем в наклоне и фактуре тела. Тем не менее именно пергамская школа впервые создала произведение, в котором тело служит средством передачи эмоций, — фигуру Марсия, привязанного к дереву и трепещущего от ужаса при виде ножа (ил. 174). Первоначально этот миф выражал надменную жестокость замысла Аполлона; пергамцы же, с их романтическим отношением к варварам, исполнились таким состраданием к Марсию, что превратили его образ в трагический символ. Тело с простертыми вверх руками беззащитно, как туша в



174. Марсий. Пергамская школа.

III в. до н. э. Римская копия
с греческого оригинала.

175. Лаокоон. Пергамская школа (?).

II в. до н. э. ►



лавке мясника, а его колоннообразная форма позволяет сконцентрировать внимание на исходной простоте, отвечавшей основным творческим принципам Микеланджело.

Расцвет пергамского искусства длился недолго. Чудовищный алтарь, созданный в начале VI века, являет пример напыщенного официозного искусства, так хорошо знакомого нам по XIX столетию. Тем не менее именно эта среда породила «Лаокоона» — самое значительное воплощение пафоса (ил. 175).

Из всех знаменитых произведений искусства, на которые в данном исследовании наготы я постарался посмотреть свежим взглядом, «Лаокоон» в большей степени утратил свой блеск вследствие всеобщей узнаваемости. Но это

одно из тех произведений, чья известность менее всего является ошибкой вкуса или эхом былых восторгов; восхвалявшие его художники, поэты, критики и философы сделали из него нечто большее, чем просто предмет интерпретации, соответствовавший их собственным потребностям и поэтическим устремлениям. Действительно, Лессинг, один из величайших критиков, избрал его для демонстрации особенностей, присущих изобразительному искусству. То, что эта столь высоко ценимая скульптура за последние пятьдесят лет потеряла свое влияние, связано с рядом причин, и сейчас мы можем упомянуть две из них: ее тщательно продуманную завершенность и риторику.

Античное искусство дошло до нас в виде отдельных фрагментов, и мы старательно приспособили к этому свои вкусы. Почти все известные нам образцы греческой скульптуры, начиная с VI века, являются по изначальному замыслу деталями композиций, и если бы нам, к примеру, удалось увидеть целиком группу, где «Дельфийский возничий» играет всего лишь второстепенную роль, то не исключено, что наше впечатление сильно изменилось бы. Мы приходим к выводу, что фрагмент, в сущности, более ярок, более насыщен и более оригинален. Свойственные фрагменту откровенность и эскизность — достоинства, философски обоснованные Кроче, — исчезают при восприятии скульптуры в целом. Легко проверить это, воспроизводя в памяти или рассматривая гипсовый слепок фрагмента «Лаокоона», например отцовский торс и бедро. Насколько возрастает его энергетика, когда рассматриваешь его формы по отдельности, без обременяющих деталей! Это не совсем та нагота, где чувство неотделимо от совершенного владения изобразительными средствами. Змеи и сыновья, играющие второстепенную роль, кажется, лишь ослабляют силу воздействия. Я думаю, нам не следует доверяться мнению эстета, обычно предпочитающего часть целому; в данном случае мы понимаем, что напряжение страдания, выраженное в теле Лаокоона, усиливается за счет контраста с изнуренной расслабленностью позы его младшего сына. Критические замечания Винкельмана и Лессинга — это не просто литературные упражнения, они указывают на то, что великий шедевр должен, так сказать, палить более чем из одного ствола. Первого эстетического шока недостаточно. Чтобы оценить произведение, требуется время и постоянное состояние готовности к

восприятию, а в философии искусства, основанной на непосредственности ощущения, это достигается с трудом.

Теперь о риторике. «Лаокоон» слишком роскошен на наш неискушенный вкус, к тому же мы относимся настроенно к этому «соусу», с помощью которого, как нам кажется, наших предков уговорили «проглотить» много неудобоваримых вещей. Никто не станет отрицать, что риторика, механизм искусства, используемый, чтобы воздействовать на нас через эмоции, *была*, с избытком воплощена в «Лаокооне». Но риторика — это не обязательно украшение, дополняющее идею и прибавляющее ей убедительности, она может так плотно окутывать ее, что просто становится ее частью, как в языке Шекспира; так, мне кажется, происходит и с «Лаокооном». В нем нет ни одного движения, не оправданного необходимостью или искусством, за исключением тех немногих, которые мы относим к последствиям реставрации XVII века. Нам известно, что правая рука отца в оригинале была закинута за голову — символический жест боли, а эффектная реконструкция Монторсоли не только лишила группу ее классического силуэта, названного мною «свойством камен» в античном искусстве, но предложила иной тип выразительности языка. Более того, мы не должны смешивать риторику с сентиментальным преувеличением. Винкельман, в частности, подчеркивал сдержанность Лаокоона: «Он не издает ни единого крика ужаса... Телесные страдания и величие души, как бы то ни было, взвешены и рассредоточены равномерно по всему телу». Винкельман, без сомнения, сравнивал его с произведениями, следовавшими декадентской барочной традиции, модному стилю времен его юности, практически вытесненному со сцены его же собственными критическими произведениями. Полтора столетия художники старались усилить воздействие своих работ с помощью жестов и прочих средств выразительности, далеко выходящих за рамки сюжета. В отношении риторики результат оказался явно не очень удачным, ибо в такой работе, как «Самсон» Гвидо Рени, обнаженная фигура не вызывает у нас никаких эмоций, кроме удовлетворения от искусства; подобно скульптуре Бранкузи, это в большей степени произведение искусства ради искусства, при определенном душевном настрое с удовольствием созерцаемое нами и помогающее уйти от реальности. С другой стороны, в «Лаокооне» при всей невероятности ситуа-

ции миф трактуется удивительно достоверно и вызывает сострадание. Вновь процитируем Винкельмана: «Боль обнаруживает себя в каждом мускуле и сухожилии его тела, и зритель, наблюдая мучительные спазмы мышц живота, даже не взглянув на лицо или другую часть фигуры, верит, что он сам почти испытывает боль». Нагота пафоса не может иметь более убедительных рекомендаций.

Таковыми были сюжеты, с помощью которых в античном искусстве обнаженная натура передавала пафос поражения. Все они затем возродятся вновь в эпоху Ренессанса. Но в эпоху запрета на изображение человеческого тела появилось одно воплощение пафоса, исполненное более нестерпимых мучений, более глубокое по содержанию и ни с чем не сравнимое, — Христос на кресте. Сын человеческий, олицетворение доброты, страдал по воле Господа; но силу духа, приведшую его к смерти, он черпал в собственной душе. В свете обсуждаемой нами темы ничто так не убеждает в совершенстве античного обнаженного тела, как то, что в конце концов, несмотря на свойственное христианству отвращение к наготы, именно обнаженная фигура Христа в изображении сцены распятия была признана канонической. Существуют два типа «Распятия» — так называемый антиохский тип, когда распятый изображался обнаженным, и так называемый иерусалимский тип, где Христос предстал одетым в длинную тунику. Оба типа редко встречаются в ранней христианской иконографии и датируются не ранее чем V веком, частично из-за того, что, как принято считать, «Распятие» менее подходило для привлечения обращаемых в веру, чем «Воскресение» или «Явление чудес», а частично из-за больших теологических проблем, вызываемых сюжетом. На пластине из слоновой кости, хранящейся в Британском музее (ил. 176), и на знаменитой панели дверей церкви Санта Сабина, признанных, если не принимать во внимание несколько сомнительных гемм, наиболее ранними из дошедших до нас изображений Христа на кресте, перед нами предстает полностью обнаженная (в одной набедренной повязке) классическая фигура в вертикальной и фронтальной позе, без каких-либо проявлений боли и безжизненности. Очень скоро появились и одетые фигуры, первыми датируемыми примерами которых являются «*Monza ampulæ*» и миниатюра в «*Codex Rabulensis*». Мы могли бы предположить, что такой тип изображения более прием-

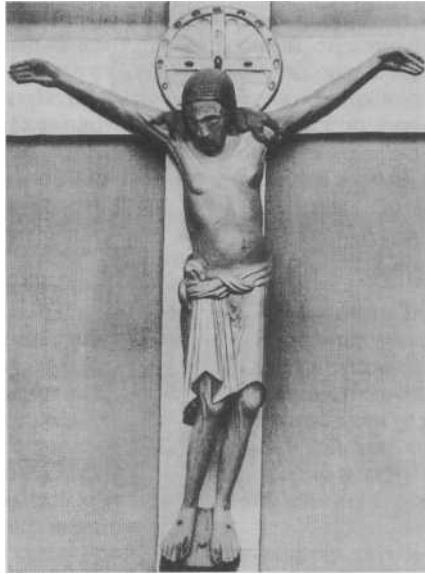


176. Распятие. Пластина из слоновой кости. Рим, IV в.

лем для монашеского Запада, но имеются свидетельства существования обнаженной версии также и во времена Средневековья. В конце VI века Григорий Турский пишет, что в соборе Нарбонны хранится образ «обнаженного Христа на кресте и что Христос явился во сне епископу и приказал покрыть его тело одеждami». При Шарлемане робкие подражания античным формам, естественно, влекли за собой изображение наготы. Иногда это прямое и незнакомое с болью олицетворение Возвещенного Слова, но в редких произведениях из слоновой кости X века (ил. 177) и в таких рукописных памятниках, как Библия Карла Лысого, мы видим обнаженную фигуру с поникшей головой и уравнивающим композицию наклоном тела. Христос перестает быть символом Возвещенного Слова и становится патетическим образом Сына человеческого. Как только утвердилось такое выражение пафоса, переданное через движение, принятая в иерусалимском типе драпировка стала невозможна, и в тех случаях, когда выполнялись настояния некоего сторонника пуританских

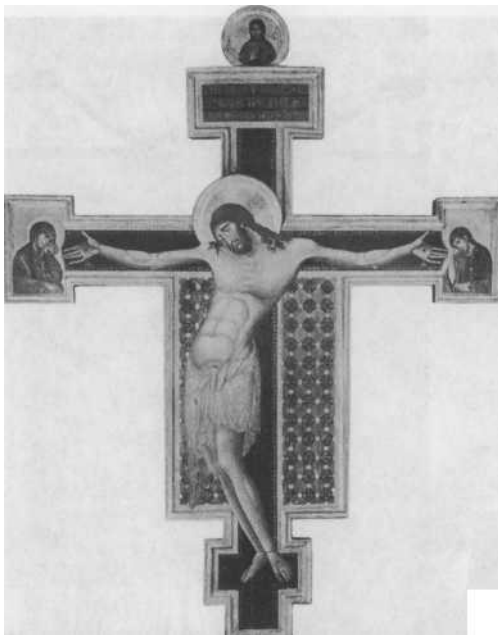


взглядов и «патетическое» тело облачалось в одежды, как на костяной пластине из Клюни, фигура казалась танцующей и утрачивала свою духовность. Удивительно, что происхождение данного образа, ставшего столь важным для человека Запада, совершенно неясно. Мы так и не знаем, был ли он, как многое в искусстве того времени, возро-



177. Распятие.
Константинополь,
X в.
178. Распятие Геро.
Германия, X в.

дением прошлого или изобретением эпохи Каролингов, и если предположить последнее, то где он появился впервые — в Константинополе или на западе Европы. В любом случае это был образ, отвечавший требованиям средневекового христианства; на севере Германии его черты довольно скоро сильно обострились, и эта резкость будет сохраняться и развиваться на протяжении последующих пяти веков. На удивление ранний образец «Распятия» из Кёльнского собора (ил. 178), которое было создано для архиепископа Геро (умер в 976 году), каждой исполненной страдания линией тела предвосхищает дух немецкой готики. Мы видим тот же выраженный в более простой линейарной форме ритм в нескольких англосаксонских рисунках, а также на оборотной стороне «Распятия Лотаря» из Аахена. В период зрелой готики голова Христа изображалась опущенной ниже, измученное страданиями тело — безвольно обвисшим, колени — согнутыми и слегка вывернутыми; все это знаковые элементы пафоса. В то же время в Италии распятый Христос становится строго канонической иератической фигурой; но, когда последователи



179. Чимабуэ
Распятие. Ок. 1280

св. Франциска в своем стремлении к более человеческому, эмоциональному христианству также предпочли образ Христа, исполненного мучений, они, мне кажется, как и в архитектуре, искали для иконографии более яркие и живые ритмы, чем те, что были характерны для искусства севера Европы. Тело вновь стало контролируемой и канонической формой воплощения божественности. Но по сравнению с «Аполлоном» Фидия, спокойным, пышущим здоровьем и безмятежным, в «Распятиях» Чимабуэ (ил. 179) и Коппо ди Марковальдо способность человека к созданию Бога в человеческом образе проявилась в полной мере. С тех пор как страдание является прерогативой духа, а благополучие — тела, образ страдания перестал быть материальным, но превратился в некий символ; и среди символов, используемых человеком для того, чтобы упрочить веру, оторваться от естественных повседневных забот и осознать духовное начало, эти живописные «Распятия», возможно, сильнее всего воздействуют на зрителя. Разворот торса

сродни стенаниям многоголосого хора; единство ритма, когда каждая деталь головы, рук и ног вплетает свой стон в общий крик боли, темный контур, врезающийся страшный образ в нашу память, — все это с несокрушимой силой выражает побуждения, отвратившие человечество от преклоняющегося перед людской плотью язычества. И все же первоосновой этого символа является обнаженное тело, которое, так же как и в каноне Поликлета, подчиняется законам компенсации и равновесия. Мы понимаем это, когда видим рядом с Христом распятия двух воров. Столетиями теологов занимал один вопрос: если Христос действительно умер на кресте, то чем его тело отличалось от тел воров?

Но с появлением в западном искусстве композиции из трех крестов проблема стала решаться исключительно изобразительными средствами. Задолго до эпохи реализма трактовка фигур распятых воров уже была реалистичной. Их грубые неуклюжие тела корчатся и извиваются от боли. Они играют вспомогательную роль, а Христос — главную: его тело, как и самые ранние греческие изображения наготы, подчиняется художественному канону и соответствует нашему сокровенному идеалу.

Некоторые великие художники, правда, выходили за рамки этого стереотипа. Они поступали так, ибо им казалось, что любая условность, уходящая от жизненной правды, уменьшает эмоциональное воздействие трагической сцены, и, глядя на безмятежные, дышащие покоем фигуры известных «Распятый» Перуджино, мы можем понять их чувства. Совместить формализованный, соответствующий иконографической традиции образ с телом реального человека без ущерба для духовности действительно было чрезвычайно трудной задачей. Это удалось Джотто в «Распятии» из церкви Санта Мария Новелла; величие его воображения таково, что мы совсем не ощущаем уменьшения божественности. Однако, глядя на «Распятие» Андреа дель Сарто, невольно спрашиваешь себя, мог ли Христос быть таким мускулистым и крепко сбитым; трогательное же «Распятие» Донателло в церкви Санта Кроче совершенно не отвечает нашим представлениям, и не потому, что, как заметил Брунеллески, Христос напоминает крестьянина, а потому, что в итальянском искусстве ощущение божественности очень тесно связано с древней формальной традицией.

Чем дальше от основных центров классического искусства, тем реже применяется такой подход. Все искусство со

времен Черной смерти* было отмечено болезненностью духа, теперь распятое на кресте тело выражает крайнюю степень страдания. Зрители должны испытывать ужас, как во время слушания мрачных великопостных проповедей. Провинциальному итальянскому искусству вообще свойственна излишняя истеричность, но особенно болезненным истязаниям тело подвергается в искусстве северной Европы. Трагическая напряженность «Распятия Геро», получившая развитие в деревянной скульптуре и в таких живописных произведениях, как алтарь св. Барбары во Вроцлаве, достигает кульминации в наводящем страх шедевре Грюневальда — Изенгеймском алтаре, где рубцы и пятна крови написаны с преувеличенной натуралистичностью, заставляющей вспомнить народные картинки или иллюстрации в *biblia pauperum***. В этом произведении буквально каждая линия акцентирует физические страдания человека. Никогда ни до, ни после муки Христовы не воспринимались столь реалистично. Можно предположить, какие чувства вызвал бы алтарь у ученых богословов, впервые разрешивших изображать обнаженное тело на кресте, подразумевая, что оно, неподвластное боли и смерти, символизирует Возвещенное Слово.

Сюжеты христианского искусства, где нагота уместна и допустима, являются, за одним исключением, сюжетами пафоса: это Изгнание из рая, Бичевание Христа, Распятие, Положение во гроб и Оплакивание Христа. Нетрудно представить себе, как художники раннего Возрождения, осознавшие, что обнаженная натура была открытием классического искусства, нетерпеливо искали в отдельных разрозненных фрагментах античного наследия мотивы, применимые к нуждам христианства, и находили все те же четыре воплощения пафоса, рассмотренные в начале этой главы. Встречались, однако, сюжеты, которым даже при самом богатом воображении невозможно было найти аналогии в античности. Таково «Изгнание Адама и Евы из рая» — один из первых сюжетов христианского искусства, вдохновленный экспрессией наготы. Тем не менее и Мазаччо (ил. 180), и Поль Лимбург придали Еве позу Венеры *Pudica*, в целом же художники Возрождения демонстрировали ошеломляющую пронизательность в обожествлении изначального смысла классических фраг-

* Название эпидемии чумы в Европе в XIV веке. — *Прим. пер.*

** Библии для бедных (*лат.*).



180. Мазаччо
Изгнание из рая.
1425-1428

ментов и придании этому смыслу христианского звучания. Примером может служить первая из обладающих классической красотой обнаженная фигура эпохи кватроченто — Исаак с рельефа Гиберти «Жертвоприношение Авраама» (ил. 181), чей образ, вне сомнения, навеян одним из сыновей Ниобеи. Фигура коленопреклоненного юноши, исполненного ужаса и немой мольбы, сознающего, что он должен покориться судьбе, уготованной ему ревнивым Богом, с легкостью перекочевала из одного мифа в другой.



181. Лоренцо Гиберти
Жертвоприношение
Авраама.
1401-1402.
Фрагмент

182. Авиньонская Пьета.
XV в. ►

Взаимопроникновение образов христианской и классической скульптуры можно проследить на примере двух великих сюжетов пафоса — «Положение во гроб» и «Pieta»*. «Положение во гроб» получило широкое распространение в искусстве северной Европы, но самым запоминающимся созданием готического воображения стал библейский сюжет, известный как «Пьета», где мертвое тело Христа покоится на коленях оплакивающей его матери. Впервые эта сцена встречается в выполненной с большой эмоциональной силой деревянной скульптурной группе из Германии, но более совершенные ее воплощения относятся к середине XV века, а в живописи она представлена шедевром французского искусства — «Пьетой» из Вилльнёв-лез-Авиньон (ил. 182). Композиция построена на противопоставлении стремящихся вверх углов, перекликающихся с контрфорсами и фасадами готических зданий, но ключевым мо-

* «Пьета» — «оплакивание» (ит.).

VI. Пафос

ментом и центром композиции является измученное тело Христа с рельефно выпирающими ребрами. Таким образом, эмоциональное воздействие картины зависит непосредственно от страданий телесных, несовместимых с физической красотой. Как же могли итальянцы с их жадой совершенства человеческого тела подойти к изображению этого отнюдь не изящного сюжета? Лишь немногие брались за него. Эрколе Роберти, весьма равнодушный к античному искусству, написал картину «Пьета», необычностью композиции напоминающую на первый взгляд работу фламандской школы. Боттичелли, пришедший в конце жизни к неприятию язычества, придал интимность пафосу скорбного хора своей «Пьеты» из мюнхенского собрания. Но эти характерные для готического стиля черты не могли удовлетворить создателей классического Возрождения. Они должны были каким-то образом соотнести сюжет со своими идеалами. Донателло сделал первый шаг, поняв, что смерть героя может быть практически без изменений трансформирована в погребение Христа. Это открытие не сразу отразилось на красоте обнаженной фигуры, ибо, как



мы уже видели, Мелеагр иногда предстает перед нами в позе умирающего, и даже Донателло не смог уйти от трагического ощущения ужаса смерти, вызываемого саркофагом Мелеагра из Лувра. Однако использование античного сюжета неизбежно заставило художников следовать классическому чувству формы. В то же время Донателло позаимствовал в готическом искусстве другой образ мертвого Христа, где его тело, поддерживаемое маленькими ангелами, изображено немного приподнятым над гробом; а на мраморном рельефе из Лондона (ил. 183) тело представлено в характерной для ниобидов поникшей позе (одно плечо безвольно опущено, другое максимально поднято), позднее вдохновившей Микеланджело на создание одного из лучших рисунков.

Несмотря на то что трактовка наготы в эпоху Ренессанса отличается от предшествующих эпох, как отличается торс героя от неразвитых тел в искусстве европейского Севера, обнаженная натура еще недостаточно красива, чтобы волновать нас своим совершенством, и служит главным образом для передачи ощущения трагедии и боли. Только в творчестве Джованни Беллини, величайшего ученика Донателло, этот сюжет получил дальнейшее развитие. Работая в начале своей творческой карьеры в напряженной и угловатой манере, свойственной искусству

183. *Донателло* Мертвый Христос, поддерживаемый ангелами





184. Джованни Беллини Мертвый Христос, поддерживаемый ангелами.
Ок. 1480

северной Европы, он создает хранящуюся ныне в пинако-теке Брера картину «Пьета» — одно из самых пронзительных произведений, где окоченевшее тело хоть и лишено явных признаков перенесенной боли, но все же проникнуто особым ощущением трагизма, характерным и для некоторых строгих фасадов средневековых церквей. Несколько-ми годами позже, примерно около 1480 года, происходит решительная перемена. В картине «Мертвый Христос, под-держиваемый ангелами» из Римини (ил. 184) тело Сына Бо-жьего при сравнении оказывается физически не более со-вершенным, чем у Донателло, но оставляет впечатление скорее красоты, чем муки, что даже усиливает наше состра-дание. В более поздней картине на этот же сюжет, неког-да находившейся в Берлине, торс приобретает абсолютно греческие черты и становится таким же прекрасным, как у сына Ниобеи, но выражает большее смирение.

Таким образом, Беллини утверждает победу духа, пре-вознося красоту человеческого тела, а не размышляя над его тленностью. Вероятнее всего, он не был знаком с тео-ориями неоплатоников, о которых напоминают эти олим-пийские торсы, но ближе к концу века их учение вполне осознанно развил Микеланджело, явный приверженец нео-



185. Микеланджело Пьета. 1498-1499

платонизма. Его «Пьета» из собора Св. Петра (ил. 185) — пример возвышенного единения классической и христианской философии, воплотившегося в итальянском искусстве около 1500 года. Он использовал трогательную иконографию Севера — Христос лежит на коленях у матери, — но сумел сообщить физической красоте тела Сына Божьего такую утонченность, что у нас перехватывает дыхание, как будто бы остановилось течение времени. Художнику удалось придать североевропейскому сюжету античное совершенство, снабдив тело ритмической структурой, идущей вразрез с готическим каноном «Пьеты». Оно не вздымается углами, а провисает, как гирлянда; в действительности оно воодушевлено античным рельефом — смертью героя, или *pieta militare**, где фигуру павшего несут его

* Оплакиванием воина (*uit.*).

товарищи. Возможно, только Микеланджело с непревзойденной энергией его *disegno* мог настолько сильно изменить первоначальное значение позы, что оно теперь именно так и воспринимается нами. Промежуточные этюды, в которых он ее разрабатывал, утеряны — не сохранилось ни одного подготовительного рисунка к «Пьете» из собора Св. Петра, — но благодаря счастливой случайности мы можем проследить, как происходило создание произведения на этот сюжет, на примере другого знаменитого шедевра живописи — «Положения во гроб» кисти Рафаэля из галереи Боргезе (ил. 186). Картина была заказана Аталантой Бальони в память о казни ее сына. События, приведшие его к смерти, как замечает историк Матарачцо, до сих пор напоминают античную трагедию, и по эскизам к кар-

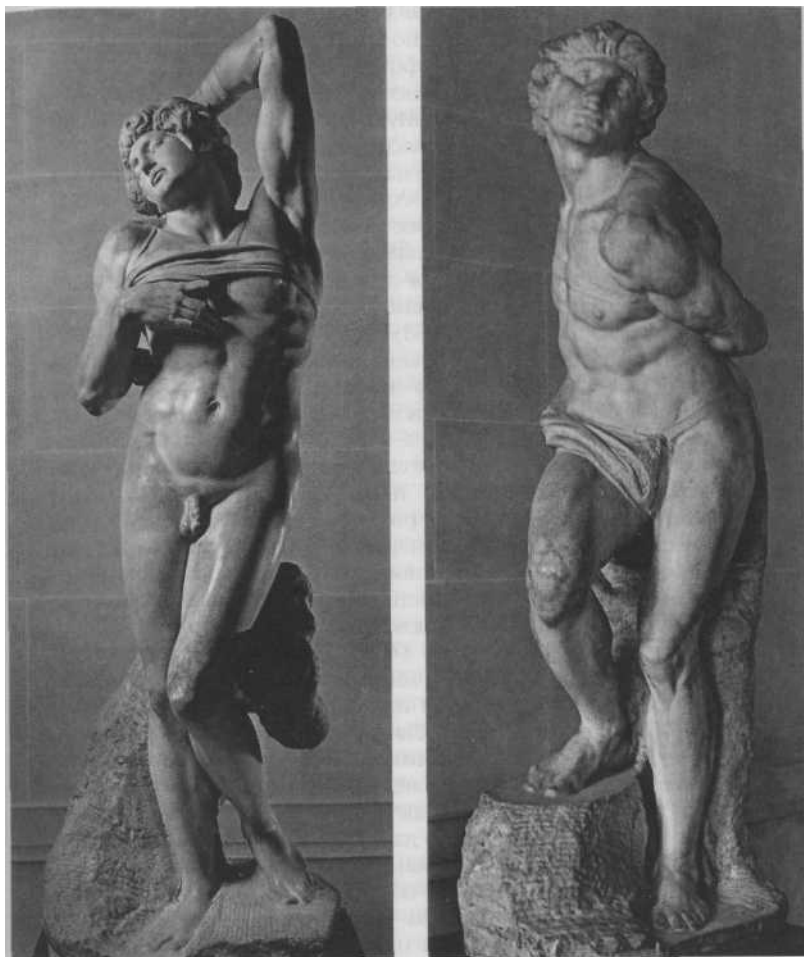
186. Рафаэль Положение во гроб. 1507



тине мы видим, что Рафаэль от рисунка к рисунку придавал христианскому сюжету все более античный характер. Сначала появились наброски в стиле Перуджино с изображением Богоматери, стенающей над распростертым телом Христа. Здесь оплакивание превращается в погребение, что, вне всякого сомнения, было навеяно либо античным надгробным рельефом, либо саркофагом — возможно, тем дошедшим до нас образцом, который приведен на ил. 173. Безжизненный изгиб тела, обмякшая правая рука, позы несущих — все подтверждает это. Один из подготовительных рисунков, находящийся ныне в Оксфорде, в каталоге значится как «Смерть Адониса» и действительно имеет языческий оттенок. Показательно, что после размышлений по поводу положения левой руки художник в точности последовал античной иконографии: рука поддерживается персонажем, находящимся в центре композиции и пристально вглядывающимся в лицо умершего, — мотив, который стал бы прямым заимствованием, если бы, как в случае с Мелагром, не существовало сомнений в том, что герой мертв. Благодаря этим рисункам мы можем видеть, как чудесным образом дух некоего греческого художника, имя и творчество которого забыты, был возрожден равным ему гением. Однако в конце концов Рафаэль возвращается в свое время, и вряд ли можно сомневаться, что фигура Христа на картине из галереи Боргезе навеяна «Пьетой» Микеланджело. Даже если представить, что обоих художников вдохновил один и тот же первоисточник, Христу Рафаэля присуща *morbidezza**, которую он мог найти только в работе своего выдающегося современника.

После «Битвы при Кашине» почти всем обнаженным фигурам Микеланджело свойственен пафос. Человек более не гордится физическим совершенством своего тела, но ощущает себя во власти какой-то божественной силы. В христианском мире более позднего времени эта сила уже исходит не от ревнивого Бога, а изнутри. Тело стало жертвой души. Но, если рассматривать творчество Микеланджело в развитии, правильнее было бы поменять эту точку зрения на противоположную и сказать, что это душа — жертва тела, терзающего ее и препятствующего ей в соединении с Богом.

Две статуи скованных рабов из Лувра служат иллюстрацией его взглядов. Первый раб (ил. 187), как я уже упо-



187. Микеланджело Умирающий раб. Ок. 1506

188. Микеланджело Восставший раб. Ок. 1506

минал, навеян одним из ниобидов: трудно поверить, что Микеланджело не была известна хранящаяся ныне в Копенгагене скульптура, с большой эмоциональной силой изображающая распластанного на земле юношу; тем не

менее тогда она еще не была найдена, и наиболее вероятным источником его вдохновения является заурядная фигура из собрания Каза Маффеи в Риме, восхищавшая, как ни странно, художников эпохи Возрождения. Он разгадал значение ее позы, в античную эпоху символизовавшей боль, — откинута назад голова, сопровождаемая движением руки, — и, возможно, думал о создании статуи раненой амазонки. В фигуре раба абсолютно нет проявлений физической боли, его позу скорее можно сравнить с позой спящего, погруженного в наслаждение сном и в то же время стремящегося освободиться от какого-то тягостного сновидения; она выражает пассивное отношение к неизбежности смерти. Второй раб (ил. 188) представляет активную позицию. В то время как «Умирающий раб» лишь дотрагивается ослабевшими пальцами до повязки на своей груди, «Восставший раб», извиваясь, пытается высвободиться из своих пут. Изменилось настроение, а с ним и источник вдохновения. Если первый — это реплика в сторону идеальной красоты IV века до нашей эры, то второй происходит от насыщенных и конвульсивных ритмов пергамской скульптуры. Эти фигуры, являющиеся первым из многочисленных откликов на искусство античности в творчестве Микеланджело, были созданы до знаменательного события в карьере художника — открытия «Лаокоона».

Это случилось в среду, 14 января 1506 года на винограднике близ Сан Пьетро ин Винколи; уже через несколько часов после получения известия о находке Микеланджело был там. Описание «Лаокоона», сделанное Плинием, давно привлекало художников Возрождения, и даже до того, как он был раскопан, предпринимались попытки представить в рисунках, как он мог выглядеть. Микеланджело и его друг Джулиано да Сангалло тут же узнали найденную скульптуру. Микеланджело сразу понял, что она подтверждает его самые сокровенные устремления. Со времени создания рельефа «Битва кентавров» ему хотелось добиться того, чтобы напряженное движение мускулов выражало нечто большее, чем просто физическую борьбу. Но в классическом искусстве, являвшем собой единственный эталон наготы, он нашел слишком мало примеров для достижения этой цели. И вот из подземной обители возникает чудом сохранившийся и такой долгожданный источник вдохновения — статуя, названная Плинием «произведением искусства, не имеющим равных ни в

живописи, ни в скульптуре». Даже по прошествии времени это событие кажется неким волшебством, ибо и несколько столетий спустя после раскопок «Лаокоон» остается выдающимся памятником античности, одним из немногих, отвечавших чаяниям Микеланджело. Но, хотя мы легко можем себе представить глубину чувств, охвативших художника, получившего с появлением группы подтверждение своим идеям, она не оказала непосредственного влияния на его стиль. В движениях юных атлетов, выполненных в 1508-1509 годах, в начальный период работы Микеланджело над росписью потолка Сикстинской капеллы, постепенно, от пролета к пролету, нарастает яростная сила, но в них нет ничего от «Лаокоона». Тем не менее, возобновив работу над потолком, Микеланджело изменил характер атлетов. Некоторые все еще следуют канонам классической красоты, другие настолько возбуждены, что находятся на грани истерики, в то время как остальные будто борются с невыносимым гнетом. Один из них, возможно написанный последним, заставляет вспомнить другую античную находку — «Бельведерский торс», также оказавший большое влияние на Микеланджело, — и воспринимается как попытка реконструкции позы этой статуи в зеркальном изображении. Но мускулистое тело атлета из-за своей тяжеловесности и присущего ему общего настроения мрачной подавленности становится скорее воплощением пафоса, чем энергии. По диагонали напротив него находится атлет, напоминающий старшего сына Лаокоона (ил. 189); он тоже изображен в зеркальном развороте, но его обессиленная рука заведена за голову в ракурсе, повторяющем положение руки «Умиравшего раба». Среди атлетов именно он лучше всех демонстрирует бремя физической красоты, отягощенной душой.

Но самым удивительным примером духовной борьбы, переданной посредством обнаженного тела, являются четыре статуи «Рабов», находящиеся ныне во Флорентийской Академии, чьи фигуры лишь слегка проступают из мраморной глыбы (ил. 190). На первый взгляд кажется, что этот прием «незавершенности» в творчестве Микеланджело не имеет отношения к обсуждаемой теме. Однако если мы станем выяснять, почему он так много работ доводил до стадии, далекой от художественных идеалов Возрождения, то обнаружим, что по крайней мере одно из объяснений этого явления кроется в его восприятии наготы



как воплощения пафоса. Творческий стиль Микеланджело испытывал влияние произведений двух разных видов античного искусства. С одной стороны, это геммы и камеи, подкреплявшие его ощущение физической красоты и помогавшие придать частям тела то спокойное совершенство, которое позже нашло отражение в «Сне человеческой жизни» и в других рисунках. С другой стороны — осколочные фрагменты поверженных гигантских скульптур, погребенные среди сорной травы и мусора Кампо Ваккино. Разглядывая их, можно было представить себе движение в целом, а затем вернуться к сохранившимся в той или иной степени деталям, чтобы облечь это движение в формы. Мы не можем не предположить, что эти благородные руины, предназначенные, кажется, для того, чтобы передать сквозь хаос эпох и разрушений некое послание вечности, связывались в сознании Микеланджело с пафо-

сом человеческого тела так же, как фигуры на геммах ассоциировались с его чувственным совершенством. По крайней мере, они до сих пор производят на нас такое впечатление. Более того, рассматривание полуразрушенных памятников античности натолкнуло его на метод, которым он пользовался в своих самых ранних рисунках: сосредоточение на отдельных фрагментах тела натурщика, столь выразительных, что остальное тело могло быть лишь обозначено.

Я не единожды уже говорил о той страсти, с какой все известные почитатели формы берутся за изображение

189. Микеланджело

Атлет.

Фрагмент

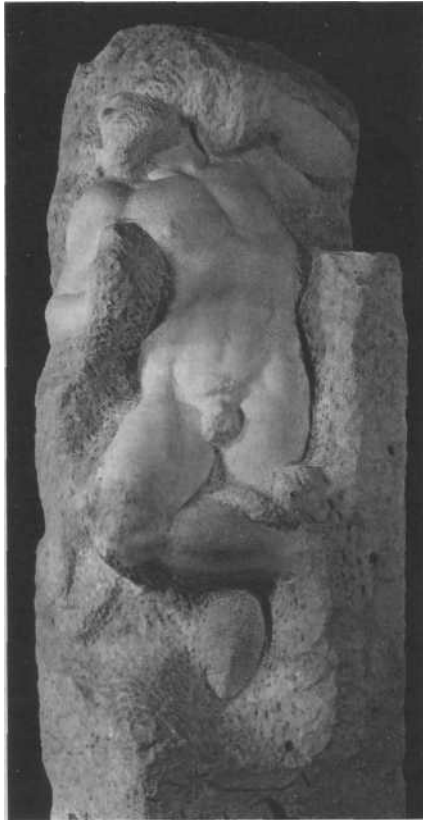
фрески.

1508-1512

190. Микеланджело

Пробуждающийся

раб. 1506



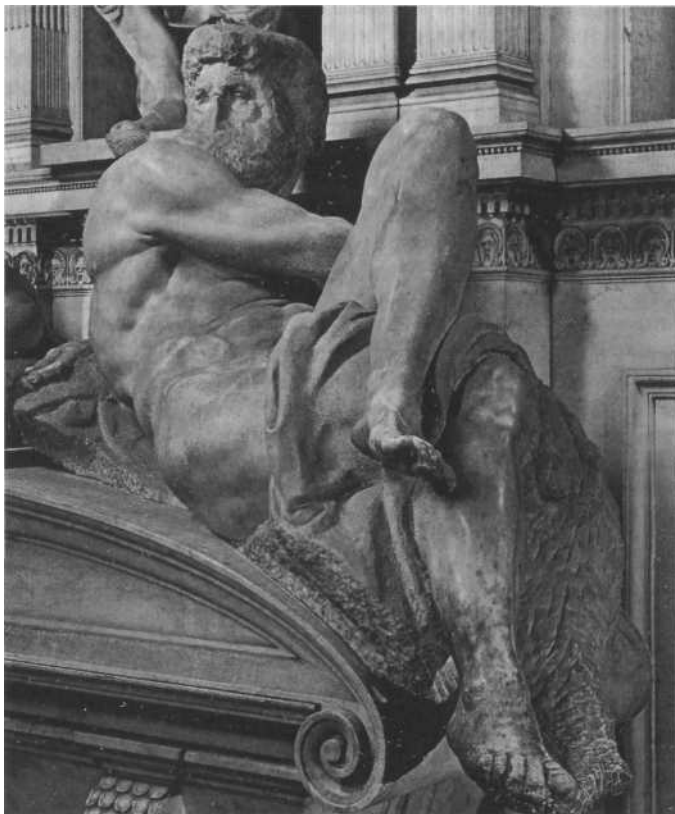
тесно связанных в определенной последовательности частей тела, будь то мускулатура торса или группа мышц, окружающих плечо или колено. В таких местах, согласно логике, выражены напряжение или покой, твердость или мягкость. Они представляют собой самые явные примеры тех формальных отношений, которые художники пытаются отыскать повсюду в мире природы. Микеланджело при изображении наготы энергии сосредоточивался на этих точках концентрации формы, делая их фокусными центрами своих рисунков, а когда он стал использовать тело в основном как инструмент пафоса, то обнаружил удивительный способ передачи чувства посредством группы мышц, которой мы часто не придаем никакого значения. Как может обычная анатомическая деталь так глубоко взволновать нас? Известно, что наше инстинктивное знание строения тела заставляет нас замечать любое изменение его формы; но ответ, должно быть, заключен и в природе классической системы. С тех пор как греки превратили тело в разновидность гармонии, стало возможным путем едва заметных изменений его положения полностью менять производимое им впечатление. Подобно тому как в архитектуре при помощи одних и тех же компонентов классический фасад может получиться безмятежным или трагичным, зловещим или радостным, Микеланджело, используя ряд незначительных элементов — мускулы торса и бедер, более того, просто место соединения грудной клетки и живота, — мог придать произведению эмоциональное звучание огромной силы.

Четыре «Раба» из Академии — наилучшая иллюстрация этой силы. Их головы едва проявляются из глыбы камня, а в двух случаях практически сливаются с ней, их руки и ноги тоже наполовину погружены в мрамор, из которого они как бы рождаются. Они воздействуют на нас исключительно посредством своих торсов. Присущий им, как и фигурам, украшающим надгробие Папы Юлия II, пафос является героическим. Тело в его противоборстве с душой все еще обладает энергией Прометея. В надгробиях Медичи героический характер утрачен. Фигуры более не пытаются освободиться или противостоять тяготам бытия. Они апатичны и покорны, как будто погружены в пучину глубокой меланхолии. «Даже покоящиеся здесь все ж томятся под бременем». Из этой бездонной глубины *ascensio**, полет

* Вознесение (*ит.*).

души к Богу, стал почти невозможным. Позы, выбранные Микеланджело для выражения безысходности, обладают огромной пластической и эмоциональной силой. Начиная с фронтона храма в Олимпии лежащая поза считалась одной из наиболее убедительных скульптурных форм. Простертое на земле тело теряет кажущуюся нестабильность, и скульптору не нужны дополнительные средства в виде обрубка дерева или драпировки, чтобы заставить нас поверить в устойчивость композиции. Кажется, род человеческий более не громоздится на ходули, желая господствовать над миром природы, а, как любой камень или корень, принадлежит земле. Эта близость к земле связывается в нашем сознании с утратой жизненной силы, со сном или смертью. Античность предоставляет нам прекрасные примеры этой связи, такие как «Сын Ниобеи» из Копенгагена, и, возможно, именно подобные образцы натолкнули Микеланджело на замысел использовать в надгробиях лежащие фигуры. «Вечер» также связан с образом смерти, воплощенным в надгробных статуях Древнего Рима, и, хотя Микеланджело придал торсу выразительность, недоступную ремесленникам поздней античности, она остается наименее яркой из четырех знаменитых фигур. На противоположной стороне капеллы находится величайший образец мускульной архитектуры Микеланджело — статуя «День» (ил. 191); плечи «Бельведерского торса» (ил. 192) разработаны в ней, как тема Бетховена. Глядя на этот волшебный ландшафт возвышенностей и впадин, где любая создаваемая ими линия исполнена напряжения и определенного значения, а все части тела естественно взаимосвязаны, кажется, что он и есть та вершина превращения анатомии человека в средство выразительности, равных которой нет. Что это именно превращение, а не просто имитация мускулатуры спины, видно при сравнении с античным бронзовым борцом из музея Терм, произведением умелым и явно реалистичным, но настолько преувеличенно материальным, что мы невольно отступаем от него, как от бычьей туши. Эти глыбы мускулов угнетают, в то время как, глядя на спину «Дня» Микеланджело, мы, кажется, покидаем мир грубой материи и уносимся куда-то в нашем воображении, как при созерцании парящих в небе облаков.

Капелла Медичи стоит особняком в скульптурном творчестве Микеланджело, ибо в ней две из четырех основных фигур — женские (ил. 193, 194). Как известно из многочис-

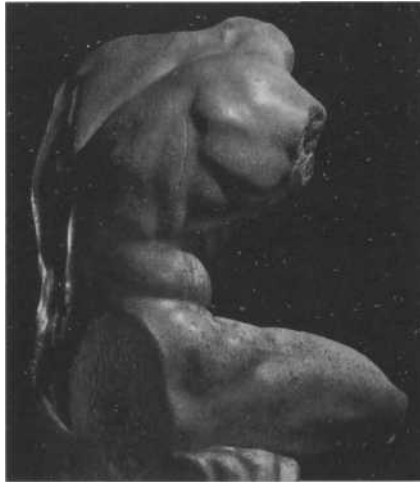


ленных свидетельств, Микеланджело считал женское тело менее выразительным, чем мужское. До нас не дошло ни одного рисунка женщины, сделанного с натуры, а эскизы женских образов, таких как Леда, без сомнения, были сделаны с мужчин. Правда, на потолке Сикстинской капеллы он в соответствии с заданной темой вынужден был написать обнаженное тело Евы, а для истории грехопадения создал два ярких и достоверных женских образа — змеи-искусительницы, извивающейся с нарочитой сладострастностью, и съевшейся в животном страхе Евы, спасающейся бегством из рая. Но принуждение вносит некую театральность,

поэтому на первых порах трудно понять, почему он по собственной воле ввел женское тело в композицию такой глубоко затрагивающей его лично работы, как усыпальница Медичи. Одно из объяснений состоит в том, что Микеланджело чувствовал необходимость противопоставления подчеркнутой мускулистости двух других фигур, ибо это был период, когда он превозмогал свое эротическое влечение к молодым людям, и посему не мог поместить в капеллу мужские тела, олицетворяющие нежность и фацию. Кроме того, в эмоциональном строе капеллы присутствовала некая пассивность, которая лучше могла быть выражена через женское тело. Это воплощение женственного пафоса было открыто художниками Возрождения в недавно обнаруженной прекрасной и трогательной античной статуе — так называемой «Ариадне» из музея Ватикана (ил. 195), и, хотя ни одна из фигур Микеланджело не повторяет ее позу, им обеим присуща утомленная плавность ее движения. Но, несмотря на женственный ритм, статуи Микеланджело абсолютно лишены согласованности форм, с помощью которой, как мы видели в предыдущей главе, художники воплощали в пластике физические чувства. Например, груди, которые с V века до нашей эры были своеобразными посредниками между геометрией и ощущениями, а в глубоко чувственном искусстве Индии стали доминантой всего

191. Микеланджело
День. 1520-1534

192. Бельведерский
торс.
Римская копия
с греческого
оригинала





193. Микеланджело Утро. 1520-1534

тела, у «Ночи»(ил. 194), уменьшены до размера каких-то ничемных придатков, а живот, вместо того чтобы стать мягкой модуляцией прочих округлостей, представляет собой бесформенный баул, пересекаемый четырьмя глубокими горизонтальными складками.

Сохранилось несколько предварительных эскизов «Ночи». Они, как обычно, сделаны с мужских моделей и подтверждают, насколько лучше удастся Микеланджело твердая мужская грудная клетка или живот, но между тем они показывают, что в скульптуре он придал женственность форме бедра и извлек новые пластические свойства из его конусообразной формы. Тело «Утра» (ил. 193) немного ближе к нашему представлению о красоте и являет собой некий устоявшийся тип женского тела, вполне соответствовавший стилю Микеланджело. Несмотря на то что признаки женственности «Утра» так сильно стилизованы, они не лишены скрытой чувственности, что подтверждается многочисленными репликами этой скульптуры, в течение следующего столетия варьируемой скульпторами и



194. Микеланджело Ночь. 1520-1534

195. Ариадна. Греция (?), II в. до н. э.



живописцами маньеризма, которые придавали ей разнообразное звучание — от элегантности Амманати до похотливости Спрангера и Корнелиса ван Гарлема.

И с точки зрения критериев классической наготы, и как воплощение пафоса эти фигуры, несомненно, являются творениями гения. Каждая линия «Утра» проникнута скорбью. Что касается «Ночи», то Микеланджело позволил статуе самой заговорить в его стихотворении, адресованном другу, желавшему сделать скульптору приятное и высказавшему надежду на то, что она сможет пробудиться и ожить:

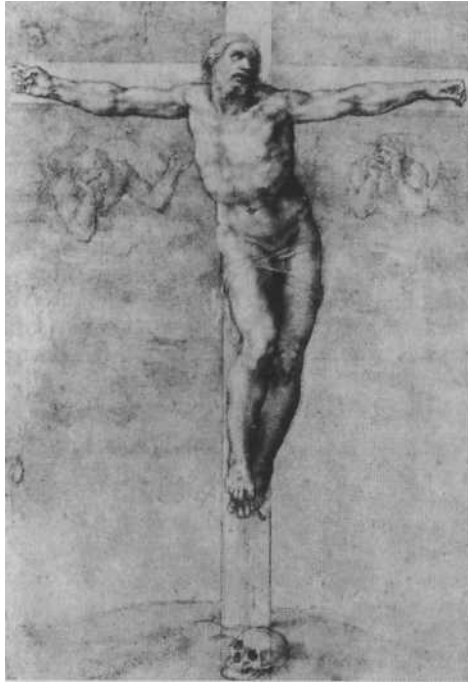
Отрадно спать — отрадней камнем быть.
О, в этот век — преступный и постыдный —
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Прошу: молчи — не смей меня будить*.

Дважды в течение жизни — в юности и на закате — помыслы Микеланджело обращались к сюжету «Распятие». Вскоре после кончины Лоренцо Медичи в 1492 году он создал для приора монастыря Св. Духа резное деревянное «Распятие» размером чуть меньше человеческого роста, которое было установлено над высоким алтарем. Оно утрачено и, вероятнее всего, не входило в число его основных произведений, но эта работа была важна для формирования личности Микеланджело, ибо под покровительством приора он впервые смог приступить к изучению анатомии и в то же время, слушая проповеди Савонаролы, приобрести первый яркий опыт христианина. Не будучи прямым последователем его учения — ибо своим творчеством он опровергает идею пуританизма, провозглашенную *frate***, Микеланджело в течение жизни не раз возвращался к трудам Савонаролы и даже шестьдесят лет спустя говорил Кондиви, что до сих пор слышит его голос, звенящий у него в ушах. Изучение анатомии и проповеди Савонаролы — оба эти значимые для него опыта пришли к нему одновременно, и, каким бы ни был сиюминутный отклик в монастыре Св. Духа, Савонарола и его трагические обличения людской суетности оказали большое влияние на творчество Микеланджело.

Позднее обращение к сюжету «Распятие» началось с известного рисунка, выполненного Микеланджело для его друга Виттории Колонна около 1540 года (ил. 196). Он по-

*Перевод Ф. И. Тютчева.

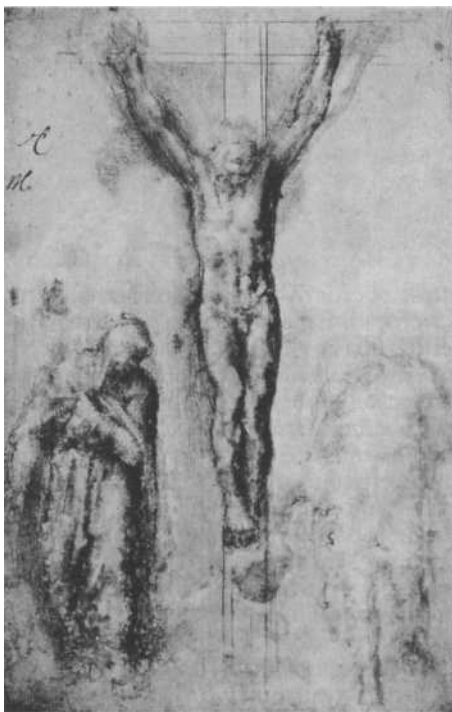
** Монахом (*ит.*).



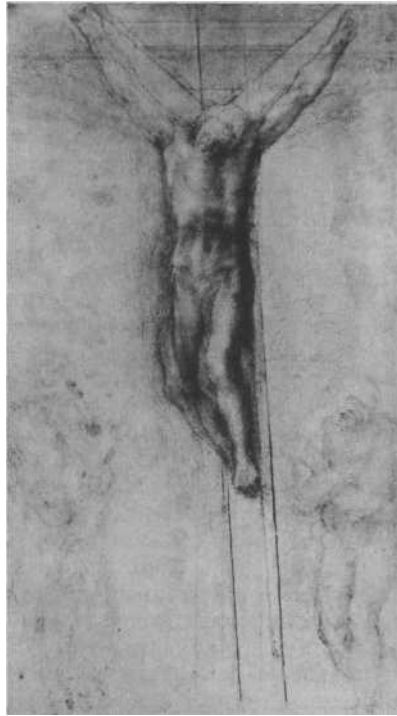
Микеланджело
Распятие.
Рисунок.
Ок. 1540

явился при необычных обстоятельствах. Получательница дара относилась к категории набожных дам аристократического происхождения, пользующихся авторитетом в соответствии с их интеллектуальными способностями; их можно было встретить как в Риме при св. Иерониме, так и в Париже времен Боссюэ. Для Микеланджело она являлась символом освобождения от тирании чувств. Его долгая борьба с физическими страстями шла к завершению, и, как у большинства сенсуалистов, ее место заняла навязчивая идея смерти. Именно поэтому рисунки, выполненные для Виттории Колонна, — «Распятие» и «Пьета» — представляли смерть Христа с мучительной достоверностью. Они были выполнены в отточенной манере, характерной для его графических листов, подносившихся в качестве даров друзьям, что, вне сомнения, было приятно их получательнице, которая писала художнику о том, что изучала

их, вооружившись лупой, и не смогла найти ни единого изъяна. Но, поскольку эта высокая степень завершенности сочеталась с ярко выраженным чувством, предвосхищавшим дух Контрреформации, это «Распятие» пришлось не по вкусу предыдущему поколению ценителей искусства. Поза казалась им неестественной, разворот излишне изысканным, исполнение слишком заглаженным. По этой причине рисунок часто отвергали как копию. Я думаю, мы вполне можем считать его подлинным и отдать его во власть его выразительности, хотя он и не передает в полной мере глубину чувств Микеланджело. Спустя пятнадцать лет художник отступил от этой благообразной манеры и создал цикл рисунков, в которых тема распятия представлена во всей ее трагической торжественности (ил. 197, 198). Оглядываясь на античные прототипы пафо-



197. Микеланджело
Распятие.
Рисунок.
Середина 1550-х



198. Микеланджело
Распятие. Рисунок.
Конец 1540-х-
середина 1550-х.

са, можно заметить, что Микеланджело вернулся от второго пергамского стиля к первому, от Лаокоона к Марсию. Он почувствовал, что застывшее и беззащитное тело распятого передает ощущение жизненной правды, трогательнее нас гораздо сильнее, чем детально проработанное *contrapposto** рисунка Виттории Колонна. А огромное физическое напряжение, воздействующее на наши эмоции и сменившее *curva byzantina***, достигается за счет положения рук, поднятых выше уровня плеч; чтобы добиться этого эффекта, Микеланджело возродил Y-образный крест, встречающийся в позднем готическом искусстве. Трагическая сила, свойственная двум рисункам, следующим этому образцу, вызывает у нас ощущение, что именно в таком

* Противопоставление (*ит.*).

** Византийскую кривую (*лат.*).

положении в действительности и должно висеть тело. Другие рисунки, где тело изображено висющим прямо, с вытянутыми в стороны руками, могут относиться к периоду, когда художник только обдумывал использование Y-образного креста; они также могут являть собой временное отступление от его собственной самобытности, демонстрируя понимание того, что древний, освященный временем образ распятия должен быть сохранен. Ил. 19 подтверждает эту вторую версию, поскольку фигуры Богоматери и св. Иоанна, призванные выражать общий накал чувств — страх, ужас, горе, неприятие — и в то же время притягательную силу происходящего, приближены к кресту в состоянии необыкновенного единения; и мы чувствуем, что этот рисунок скорее всего завершает цикл.

Рассмотренные рисунки, как и отдельные отрывки из Данте и св. Иоанна Крестителя, позволяют нам постичь вершины духовности, не поддающиеся анализу и недоступные языку критики. Мы можем только испытывать благодарность за то, что нам позволено видеть это *nobilissima visione**. Через обнаженное человеческое тело нам мгновенно открываются такие великие таинства веры, как воплощение божества в Христе и искупление фехов. Так достигли в конце концов Микеланджело цели, не дававшей ему покоя ни до, ни после Сикстинской капеллы: настолько глубоко постичь красоту физическую, чтобы поднять ее до вершин красоты духовной? Не совсем, ибо он был вынужден вырваться из плена античности, являвшейся во всем ее блеске и силе основным источником вдохновения его искусства. Три его последние вариации на тему «Пьета», статуи, над которыми он тайно работал в добровольном уединении вплоть до самой смерти, показывают, что в итоге ему пришлось отказаться от своего идеала физической красоты. В «Пьете из Палестрины» (ил. 199) это отступление от идеала было настолько значительным, что некоторые искусствоведы ставили под сомнение ее подлинность. Огромные торс и рука так утяжелили тело Господа, что ноги кажутся придавленными этой тяжестью и почти не видны, да и сам торс потерял структурность и скорее напоминает древнюю скалу, испещренную следами непогод. В скульптурной группе, находящейся в Duomo** (ил. 200), обнаженной фигуре Христа свойственны совершенно не-

* Благороднейшее видение (*ut.*).

** Соборе Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. — *Прим. ред.*



199. Микеланджело
Пьета
из Палестрины.
1547-1555

классические угловатость и изломанность. Это не сдержанная геометрия богоподобного тела, а напряженная геометрия величественных соборов. И наконец, «Пьета Ронданини» (ил. 201), работая над которой Микеланджело, в смирении проводивший свои последние годы, полностью отказался от изображения пышущего здоровьем тела, напоминает съежившиеся готические резные деревянные фигуры. Он даже пожертвовал торсом, ведь по предварительному рисунку мы можем установить, что правая рука, теперь странным образом существующая отдельно, ранее была прижата к телу. Отказ от этой формы, более шестидесяти



200. Микеланджело Пьета. 1547-1555

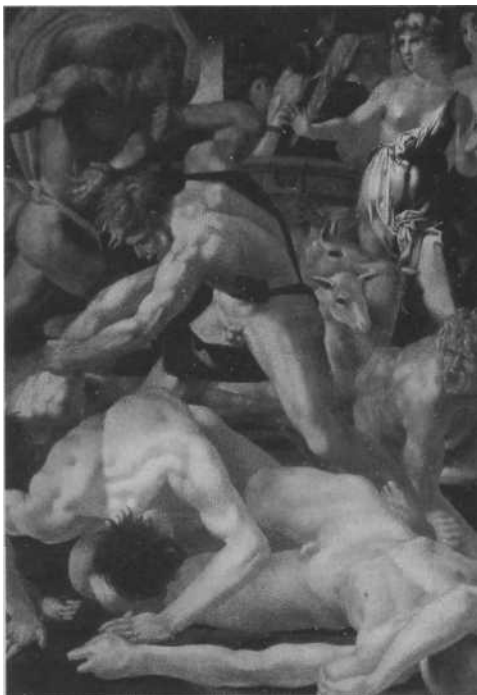
201. Микеланджело Пьета Ронданини. 1555-1564

лет помогавшей ему выражать самые сокровенные мысли, придает обессиленному телу ни с чем не сравнимый пафос. В период общего упадка идей гуманизма, в конце XVI века, обнаженная натура сохранилась как средство выражения пафоса, поскольку она могла послужить снижению эмоционального накала, сопутствовавшего религиозным переворотам того времени. Смерть Христа и мученичество святых в последующие сто лет были единственными сюжетами, где нагота не вызывала неодобрения общества. Но ограничение использования обнаженной натуры было

вызвано и более глубокими причинами: то вообще был период постепенного ухода от доверительного отношения к телу. И такой уход делал невозможным дальнейшее возвышение физического начала до уровня духовного; можно было лишь совершенно отвлеченно использовать отдельные идеальные элементы обнаженного тела, уже открытые Микеланджело, а также художниками античной эпохи.

Таков был метод Россо и Понтормо, двух неврастеников, с которых началась антиклассическая тенденция в искусстве XVI века. Уже в 1520 году в двух картинах на сюжет «Снятие с креста», волею судьбы ставших их лучшими творениями, они оба вновь вернулись к изображению безжизненного тела Христа как к знаковой фигуре пафоса — только теперь эта знаковая фигура отталкивалась от Микеланджело, а не от византийских традиций. В полотне Россо это фактически Христос из «Пьеты» в соборе Св. Петра в перевернутом виде, и то, что фигура, созданная как лежащая, здесь поставлена вертикально, показывает, сколь незначительное место в творчестве Россо занимала достоверность. Наиболее любопытные из этих примеров абстрактной наготы пафоса представлены в эксцентричной работе все того же Россо «Моисей и дочери Иофора» (ил. 202), написанной около 1523 года. Все, к чему стремилась со времен древних греков человеческая нагота, — округлость и плавная полнота форм — было отброшено. Тела на переднем плане плоские и угловатые, переходы резкие. Картина, скорее, представляет собой схему, заставляющую нас вспомнить павших рыцарей «Битвы при Сан Романо» Уччелло и позже — нагромождение мертвых тел в «Войне» Таможенника Руссо. Тем не менее эта совершенно неклассическая работа основана на античном оригинале. Обнаженные фигуры на переднем плане позаимствованы с крышки саркофага с ниобидами, а женская фигура в центре фактически повторяет фигуру Ниобеи, которая была слишком хороша, чтобы расчетливый ум Россо мог ее упустить, хотя ей совершенно нечего делать в изображаемой сцене.

Этот скороспелый бунт против деспотизма античности, проявлявшей такой интерес к наготе, может быть проиллюстрирован еще одним примером. Тициан, который так легко перешел от гуманизма «Любви земной и небесной» к свойственной времени Контрреформации сентиментальности «Успения» из Фрари, откровенно взял кое-что у «Лаокона» для своего алтаря в соборе Брешии. Ракурс распятого



202. *Россо*
Фьорентино
Моисей
и дочери
Иофора.
Ок. 1523.
Фрагмент

Христа, безусловно, отсылает нас к знаменитой скульптурной группе, то же можно сказать и о «Св. Себастьяне» (ил. 203). Однако авторитет «Лаокоона» так давил на него, что он решил на одном из рисунков представить отца и двух сыновей в виде обезьян; тем не менее он тщательно изучил скульптурную группу, и его реконструкция недостающих частей в композиции точнее реконструкции Монторсоли. О популярности рисунка говорит то, что он был воспроизведен в виде гравюры и фактически отражал два распространенных мнения: природа превыше искусства и авторитет признанных шедевров навевают скуку. Обезьянки не только смешны, но и натуральны, они являются частью роскошного растительного пейзажа, куда их поместил Тициан. Обнаженная же натура «Лаокоона» идеальна и принадлежит скучному интеллектуальному миру музеев уже в XVI веке, населенном учителями и теоретиками искусства.

Протест Тициана против идеализации и авторитарности предвосхитил общую тенденцию. В реалистической живописи начала XVII века тела страдающих мучеников настолько явно далеки от идеала, что фактически вынуждают нас посвятить им одну из следующих глав. Но, как и в случае с «Иофором» Россо, при ближайшем рассмотрении оказывается, что не так уж далеко они ушли от образцов пафоса античности и Возрождения. Марсий, Мелеагр и дети Ниобеи появляются вновь, но с небритыми лицами и грязью под ногтями. За примером обратимся к архиреалисту Караваджо и его «Положению во гроб» из Ватиканской пинакотеки (ил. 204). В его основе — чисто ренессансная композиция, грандиозная и плотная, значительно менее барочная, чем рафаэлевское «Преображение». Телу Христа присущ редкий для Караваджо подлин-

203. Тициан

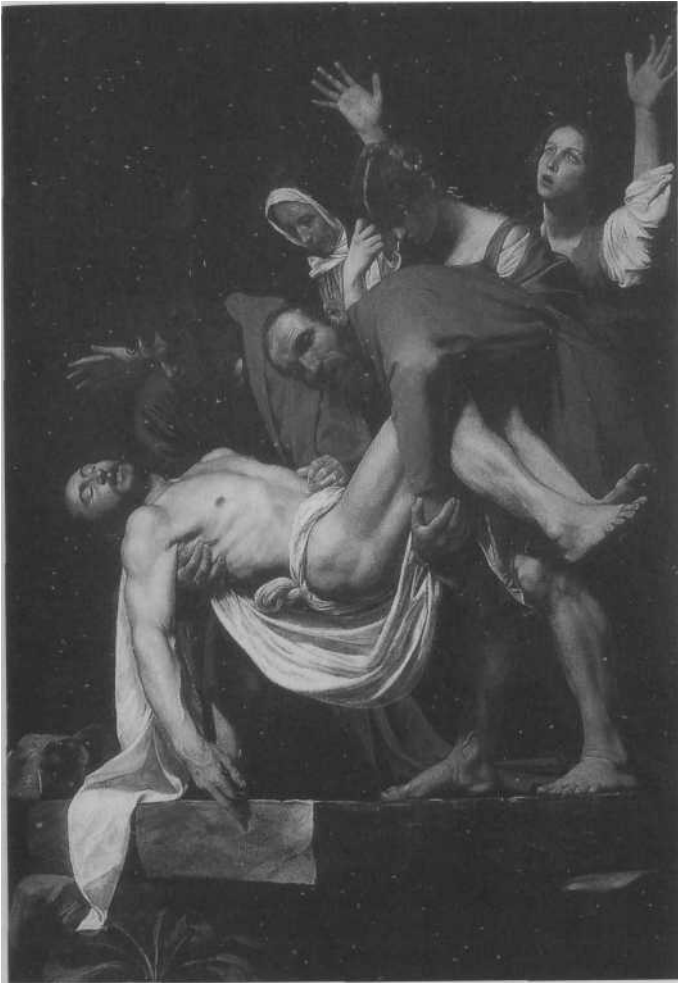
Св. Себастьян. 1522. Фрагмент



ный пафос, восходящий, как мы понимаем, от воспроизводимого художником по памяти мотива античной *pieta militare*. Фактически он более строго следовал этому мотиву, чем Рафаэль, но, вместо того чтобы придать телу больше изящества, снабдил его грубыми руками и ногами, что обычно выражало стремление художника к независимости. Подобный прием можно найти в работах ведущего испанского реалиста Риберы. Фигура Христа в его картине «Троица» из Прадо считается примером истинного реализма, хотя она трогает воображение главным образом потому, что происходит от изобретательного гения Микеланджело. В физическом отношении тип фигуры, правда, далек от героического, но поза практически повторяет позу Христа в «Пьете» из собора Св. Петра. Лишь изредка, как, например, в картине «Мученичество св. Варфоломея», мы можем почувствовать, что страдающее тело — это в первую очередь воспроизведение виденного им самим. Это реализм в своем высшем проявлении, когда факты приобретают величие искусства благодаря сдержанной и искренней манере, в которой они представлены. Заметим между прочим, что высочайшее достижение академизма — «Пьета» Аннибале Карраччи из Неаполя. Фигура Христа — изобретение Микеланджело, скорректированное и сглаженное, но с таким искусством, что это не оскорбляет наши чувства; наоборот, этот благородный эклектизм почти равносителен открытию. Тем не менее ни у Риберы, ни у Карраччи обнаженное тело не становится самостоятельным и независимым выразительным средством, каким оно было во времена античности и Возрождения. Оно не является составляющей стиля, тесно связанного с архитектурой эпохи. Такой реинтеграции может достичь лишь тот художник, в ком одинаково сильны жажда жизни и совершенное владение стилем.

Вскоре после триумфального возвращения из Италии Питер Пауль Рубенс написал для собора своего родного Антверпена два шедевра барочного пафоса — «Воздвижение креста» 1611 года и «Снятие с креста» 1613 года (ил. 205). Они не только представляют великолепную живопись, но наряду с «Клятвой Горациев» Давида с самого начала признаны бесспорным завоеванием в истории искусства. Подразумевалось, что их настроение и способ выражения дополняют друг друга, а убедительная глава из книги «*Peintres d'autrefois*»*, где Фромантен анализирует их разли-

* «Старые мастера» (*фр.*).



204. Караваджо Положение во гроб. 1602

чия, безусловно, относится к тем редким пассажам художественной критики, которые несомненно пришлось бы по душе самому живописцу. Они определили на следующее столетие ту степень пафосности, которая может быть



205. Питер Пауль Рубенс Снятие с креста. 1613

выражена посредством обнаженного тела. Ранее в главе «Энергия» я уже описывал, с каким тщанием изучал Рубенс наследие Микеланджело. В центральных фигурах двух его великих триптихов, например в изгибе правой руки Христа из «Снятия с креста», проглядывают черты надгробий Медичи и «Страшного суда». А в общем, присущая ему

мощная живописная манера через Тинторетто и Микеланджело идет от «Лаокоона». Но, признавая это, мы отдаем должное блестящему таланту самого Рубенса, впитавшего и воплотившего все эти стилистические и эмоциональные веяния времени. Он был не только высоким профессионалом, но и человеком огромной душевной щедрости, помогавшей ему заставить избитые сюжеты волновать душу. Безжизненное тело Христа исполнено с таким же искренним, неподдельным чувством, с каким написана обнаженная Елена Фоурмен. А потому некоторая искусственность барочного стиля, элемент притворства, присутствовавший в искусстве со времен Корреджо, абсолютно исчезает благодаря рубенсовской несгибаемой уверенности в непревзойденности человеческого тела.

Или, лучше сказать, плоти? Вечное противопоставление плотского и духовного осложняет на первых порах понимание роли внешней фактуры тела в картинах Рубенса «Снятие с креста» и «Положение во гроб». Однако художник, обращающийся к нам посредством живописи, может использовать для этих целей любой из элементов зримого мира, а именно тот, который занимает его более всего; для Рубенса кожа имела такое же значение, как мускулы для Микеланджело. Может быть, и удобно называть одно восприятие чувственным, а другое умственным, но, если в итоге мы оцениваем произведение искусства только по воздействию, оказываемому на наши эмоции, мы должны констатировать, что присущее Рубенсу чувство изменчивости цвета и фактуры человеческого тела добавило новую составляющую в изображение наготы пафоса. Тициан в «Положении во гроб» — блестящем переложении *pieta militare*, находящемся в Лувре, — подчеркнул контраст между бледным телом Христа и загорелой рукой Иосифа Аримафейского, и Рубенс, бывший прилежным учеником Тициана, увидел, что этот простой прием может придать остроту традиционной композиции. В принадлежащих его кисти воплощениях наготы пафоса цвет тела часто играет главную роль, меняясь от смертельно бледного в «Снятии с креста» до естественного розового в некоторых вариантах «Пьеты»; тело является в данном случае предметом скорее символическим, чем реалистическим, оно настолько красиво, что малейшее нарушение его безукоризненности кажется нам жестокостью.

Но помимо такого рода живописных завоеваний, обычно связываемых с именем Рубенса, ему принадлежат



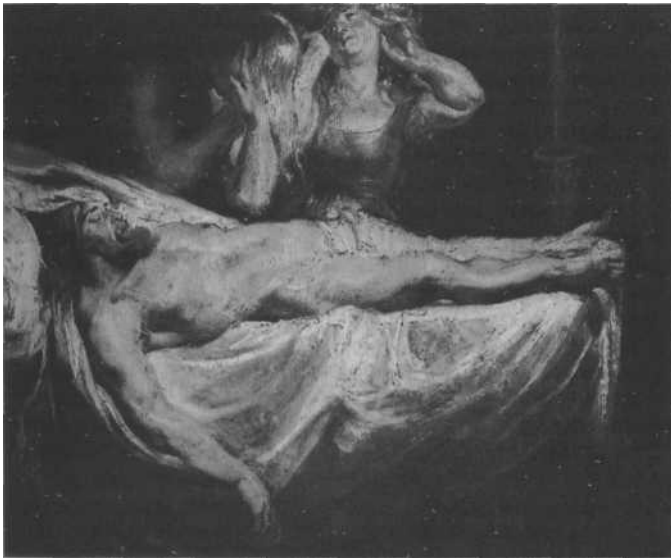
206. *Петер Пауль Рубенс* Три креста. Ок. 1620. Фрагмент

полотна «Распятие» и «Положение во гроб», которым свойственна абсолютная прямота высокого классического стиля. Такова картина «Три креста» из коллекции ван Бойнингена (ил. 206); все три фигуры здесь подвешены наподобие Марсия, однако в трактовке тел и их освещенности грозowymi зарницами можно заметить едва уловимые различия. Давняя традиция христианской иконографии, согласно которой фигура Христа всегда идеальна, а нераскаившийся вор подчеркнуто материален, часто представляется неубедительной, в то время как у Рубенса, несмотря на божественную красоту тела Христа, распятые объединены общим добрым чувством. По насыщенности с ними может сравниться небольшая картина из Берлина «Оплакивание мертвого Христа», представляющая двух Марий (ил. 207). Неподвижная фигура с бессильно повис-

шей рукой и жесткая фронтальная композиция напоминают классический рельеф, хотя богатая и проникнутая драматизмом живопись сродни Делакруа. Это одна из многих талантливых «оговорок» в возвышенном красноречии религиозной живописи Рубенса, явившаяся в известном смысле провозвестницей так называемого классического барокко, которому под сенью таланта Рубенса суждено было расцвести в произведениях Никола Пуссена.

Слишком долго волнующее своей яркостью и мощью творческое воображение Пуссена ошибочно характеризовалось как «заумное», «бесстрастное» и даже «академичное». Эти определения, достаточно странные по отношению к его «Вакханалиям», должны тем более замереть на устах критиков при взгляде на его сцены пафоса. Без сомнения, он был знаком с обнаженной натурой, символизирующей страдания, с ниобидами или Марсием; но эти образы трансформировались в его творчестве почти так же сильно, как и у Рубенса. Примером может служить картина «Смерть Нарцисса» из Лувра (ил. 208), главный персонаж которой, очевидно, навеян рельефом из Терм. Пуссен

207. Питер Пауль Рубенс. Оплакивание мертвого Христа



выбрал именно этот тип фигуры, чтобы иметь возможность поместить в центр композиции прямоугольный объем грудной клетки, придав движениям рук юноши противоположные направления; в данном случае, как и во всех наиболее удачных работах Пуссена, мастерство живописных построений уходит на второй план, отдавая первенство напряженному переживанию драмы. Эти приемы способствуют более эмоциональному восприятию пафоса кончины Нарцисса. Изображение смерти здесь даже более достоверно, чем в трагическом шедевре «Оплакивание Христа» из Мюнхена (ил. 209). В данном случае на место строго прямоугольного торса Нарцисса помещен бугристый торакс, что-то среднее между готической версией «Пьеты» и умирающим Мелеагром. Помимо аналогий в выборе поз, обе фигуры, без сомнения, написаны с натуры, и это соединение реализма с фронтальной композицией, по своей глубине мало чем отличающейся от рельефа, заставляет вспомнить Донателло. Примерно те же ассоциации вызывают у нас поздние рисунки Рембрандта; таким образом, мы видим, как величайшие индивидуальности XVII века невольно обращались к глубокому, гуманному образному миру раннего Возрождения.

В XVIII веке осознание трагичности судьбы рода человеческого было спрятано глубоко под землю (где его посещали Орфей Глюка и моцартовский Дон Жуан), и, когда оно вновь проявилось в работах великих романтиков, ему явно прибавилось самоуверенности и высокопарности. Во многих живописных работах начала XIX века нагота неискренна как в пафосе, так и в притязаниях на красоту Аполлона; но среди грандиозных, исполненных театральности полотен Берне, Жироде и Делароша существует одно, еще более громадное по размеру, но до сих пор кажущееся нам вполне убедительным, — «Плот „Медузы“». Данная картина — несомненный триумф байронизма, и достоверность она приобретает благодаря тому обстоятельству, что абсолютно байроническим был характер самого Жерико: импульсивный, щедрый, переменчивый, художник наслаждался тем, что он истинное дитя своего времени; тем не менее в отношении техники живописи он был консервативен до реакционности. Подобно Байрону, считавшему, что после Поупа настоящей поэзии не было, Жерико черпал позы своих персонажей из античных рельефов, а стиль — из манерных рисунков XVI века. Работая над

VI. Пафос



208. *Никола Пуссен* Смерть Нарцисса. 1628-1630

209. *Никола Пуссен* Оплакивание Христа. 1628-1630

картиной, он распалял свое воображение в беседах с людьми, спасшимися во время кораблекрушения, и в студии сделал модель плота, но поместил на него фигуры с потолка Сикстинской капеллы и из «Преображения» Рафаэля. Несмотря на эту хитрость, вероятно неизбежную при создании столь огромного полотна, «Плот „Медузы“» все же остается важнейшим образцом романтического пафоса, выраженного через обнаженную натуру, а одержимость смертью, побуждавшая Жерико быть всегдашним моргом и мест публичных казней, добавляет реалистичности умирающим и уже умершим. Их очертания могут быть заимствованы из классики, но они увидены заново со страстным желанием острых ощущений.

Романтические метания Делакруа, так называемый инстинкт смерти, сдерживались ясным рассудком. Ни один из великих мастеров не обладал столь светлым умом, хотя художник не раз посещал inferнальные места, а его первая получившая известность картина в целом предвосхищает направление его воображения (ил. 210). Как Данте с помощью Вергилия сумеет-таки переплыть Стикс, так и в более поздних работах Делакруа Аполлон в конце концов добьется победы над Пифоном, а западная цивилизация сможет, несмотря ни на что, пережить опустошительные набеги Аттилы. Символами с таким трудом выживающей цивилизации служили для художника немногочисленные гении, способствовавшие духовному развитию, — Глюк, Моцарт, Шекспир, Рубенс, Микеланджело. Вот в чем был истинный смысл, вкладывавшийся им в наготу. Тело повержено, как были повержены римлянами галлы, тем не менее оно продолжает жить, благодаря совершенной форме, которую сумели придать ему великие художники прошлого. Обреченные души, цепляющиеся за борт Дантовой лодки или плывущие рядом с ней, — это те самые поверженные галлы; образы одних решены в традициях античности, а прочие заимствованы у Микеланджело, но трансформированы в воображении Делакруа. Печально, что после такого великолепного дебюта в своих более поздних работах он редко обращался к обнаженной натуре. Важным исключением является присутствующий на многих его полотнах образ полуобнаженной женщины — бледной, слабой, беззащитной, будто ожидающей жестокого удара судьбы. Это она появляется вместе с другими достойными восхищения обнаженными в «Хиосской резне», она в томной позе лежит



210. Эжен Делакруа *Ладья Данте*. 1822

на погребальном костре Сарданапала, она стоит, преклонив колени, в страхе быть растоптанной копытами конницы крестоносцев при взятии Константинополя. Она являет собой типично романтический образ — цветок, грубо попираемый ногами; но отношение Делакруа к ней лишено какой-либо сентиментальности. Путешествия в Богом проклятые места приучили его к мысли, что жестокость — неотъемлемая часть миропорядка. Его современники говорили, что сам он иногда чем-то напоминал тигров, которых рисовал с таким упоением, проникнутым нежностью; это невольно объясняет, почему к страсти, наполнявшей изображения этих дочерей Ниобей XIX века, примешивается некий садистский оттенок, как будто Делакруа, сочувствуя им, в то же время был не прочь их загрызть.

Последним представителем великих романтиков был Роден. Правда, это утверждение вряд ли понравилось бы ему поскольку он всегда считал себя учеником древних греков и готических скульпторов. Но никому не дано убежать от своего времени, и, рассматривая его творчество в перспективе, мы видим, как он привносит в скульптуру пафос Жерико и Делакруа, а также использует достижения Микеланджело,

придавая им большую подвижность и живописность. Чувство формы роднит его с Делакруа, и трудно поверить, что на создание некоторых фигур «Врат ада» не оказали влияние обреченные души, цепляющиеся за борт лодки Данте, так же как похожая на цветок девушка, павшая ниц перед лошадьми крестоносцев, — на мраморную «Данаиду». Я привожу эти сравнения, чтобы обозначить место Родена, а не умалить его достоинства. Действительно, немногие скульпторы столь самобытны, а многие из его фигур — припавшая к земле женщина, блудный сын — добавили новые убедительные образы в устоявшийся репертуар наготы.

Никто из художников XIX века не обладал таким глубоким знанием человеческого тела. Подобно Дега, Роден понял, что безжизненность академической обнаженной натуры в чем-то идет от искусственности и ограниченности условий, в которых позирует модель. В близком знакомстве с обнаженным телом, которое греки обретали в палестре, а Дега искал в балетном классе, Родену помогали несколько натурщиков, свободно резвящихся в его студии и непроизвольно принимающих разнообразные позы. Он бродил среди них, наблюдая, делая наброски со стенографической скоростью, что позволило ему прийти к пониманию человеческого тела и превзойти в этом всех своих современников. Но когда, работая над скульптурой, он подкреплял наблюдение мыслью, в итоге почти всегда получалось воплощение пафоса. Роден был так погружен в атмосферу трагической борьбы человека с роком, что его скульптуры не могли не выражать ее каждым своим движением. Если они идут, то навстречу своей судьбе, если оглядываются — то в страхе встретить ангела смерти. Не случайно на протяжении тридцати лет все создаваемые им обнаженные фигуры считались фрагментами «Врат ада» — грандиозного, но не понятого до конца проекта, — и действительно, сто восемьдесят шесть из них были использованы в окончательном варианте композиции. К несчастью, Роден всецело находился во власти своего несколько болезненного воображения, что временами проявлялось в излишней впалости щек или в неоправданно акцентированной напряженности фигуры. Но, как и в случае с Вагнером, элемент фальши и театральности в его работах — это лишь преувеличение правды, немного огрубленной в угоду требованиям времени; и превосходные фрагменты «Врат», такие как «Ева» и «Три тени» (ил. 211), а также эскизы к



211. Огюст
Роден
Три тени.
1881-1886

«Гражданам Кале» достойно продолжают традиции в скульптуре, идущие от лапифов Олимпии, Марсия и дочерей Ниобеи.

Несмотря на жизненную энергию, с которой он удерживал эти традиции, мы ощущаем, что с Роденом и вся эпоха, и в частности этот ее отрезок, себя исчерпали. Идея пафоса, выраженная через телесность, пришла к финалу и упадку; а причина в итоге та же, что привела в свое время к падению веры в божественность. И в греческой мифологии, и в христианской религии страдание было результатом вмешательства Бога. Правда, Микеланджело представлял страдание как нечто идущее изнутри, но никогда не сомневался, что Бог существует для того, чтобы контролировать и направлять это страдание. Пафос был сфокусирован. В творчестве Родена он распылен. Он просто часть *Goterda mmerung**, подсознательное стремление к смерти, предрекавшееся поэтами-романтиками и так блестяще претворенное в жизнь современными инженерными умами.

* Сумерек богов (нем.).

VII. ЭКСТАЗ

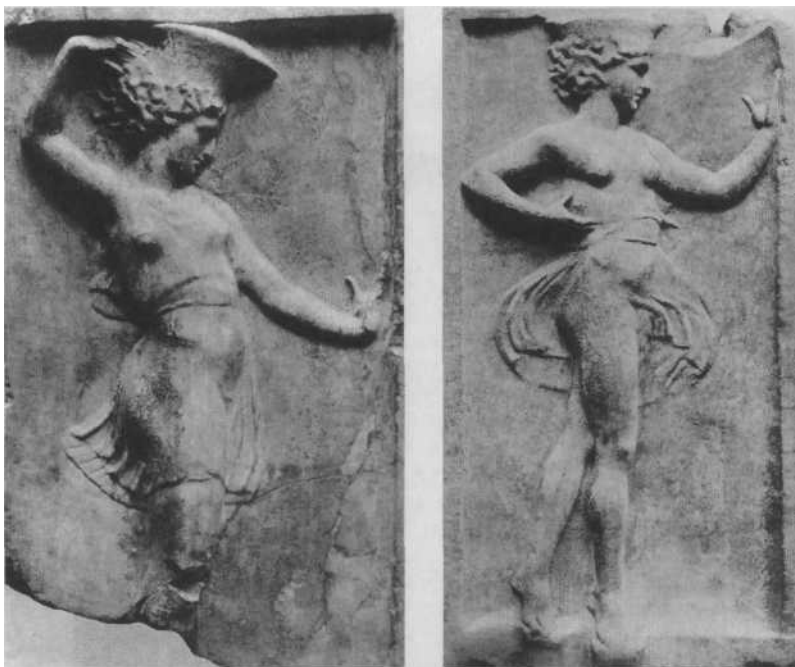
«Малый Олимп вне пределов большого» — такими словами Уолтер Патер в своем «Этюде о Дионисе» обозначает сонм сатиров, менад, дриад и нереид, олицетворявших в представлении греков иррациональные стихии человеческой природы и являвшихся пережитками животного чувства, которое религия олимпийцев пыталась возвысить или подавить. Так и в искусстве наряду с воплощениями спокойной гармонии и признанных канонов божественной красоты и мужественности существовали менее возвышенные воплощения порывов, побуждений к восторгу, паническому ужасу или страху перед таинственными силами природы. Произведения искусства, в которых представлены эти порывы, миниатюрнее по размерам и производят менее сильное впечатление в сравнении с монументами в честь богов Олимпа, однако как кровь Диониса может вливаться вином в чашу христианства, так и в истории искусства жизнь дионисийских мотивов была продолжительнее и плодотворнее; они распространяли классические формы к окраинам античного мира и возрождались время от времени, когда изобразительное искусство вновь было готово их воспринять. На раннем этапе развития греческого искусства художники и, возможно, скульпторы создали позы и движения, выражавшие в действительности нечто большее, чем просто физический порыв, а именно духовное освобождение и подъем, воплотившиеся в вакхических хороводах и профессиональных танцах; а тиасос — вакханок ли, нереид ли — стал популярным мотивом декора саркофагов, ибо показывал, что смерть — это только переход души в менее суровую стихию, где о теле вспоминают скорее в связи с чувственной радостью, чем в связи с его важностью и заслугами.

В наготе энергии тело управлялось волей. Оно следовало жесткой диагонали, и, даже когда поза атлетов несколько усложнялась, она не выходила за общепринятые рамки.



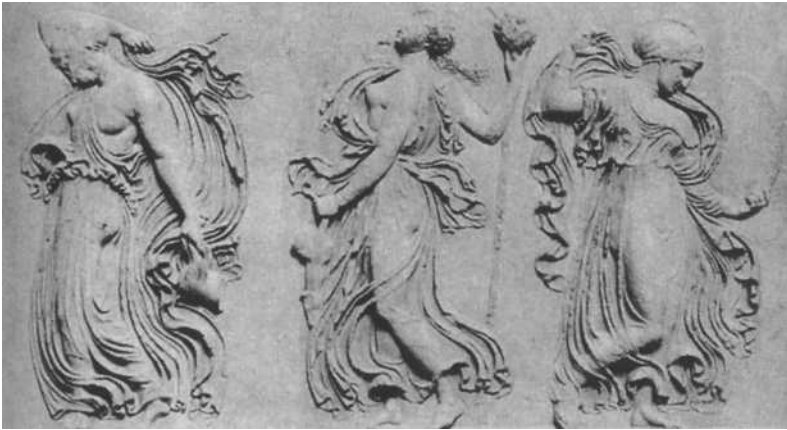
212. Ваза Боргезе. I в. до н. э. Фрагмент

В наготе экстаза воля сдает свои позиции, телом овладевает некая иррациональная сила; теперь оно не движется от одной точки к другой наиболее рациональным кратким путем, а, изгибаясь и резко меняя позы, откидывается назад, как будто пытаясь преодолеть неумолимые и вечные законы тяготения (ил. 212). Обнаженные фигуры экстаза, в сущности, неустойчивы, и если они не падают, то благодаря основанному на энтузиазме неустойчивому равновесию, а не осознанному контролю, ибо не зря говорится, хоть и не всегда справедливо, что провидение присматривает за выпившими людьми.



213, 214. Танцующие спартанские девушки. V в. до н. э. Копия с работы Каллимаха.

Первые дионисийские сцены, разумеется, появляются на чашах для вина; с начала V века до нашей эры участвующие в них сатиры и менады предстают в позах (сатир, летящий в прыжке, и менада с откинутой назад головой и поднятой рукой, кружащаяся в обрядовом танце), которые остаются неизменными на протяжении последующих восьми столетий. Очевидно, это был скорее живописный, а не пластический мотив, поскольку скульптуры, его воплощавшие и дошедшие до нас, судя по их линейному характеру, безусловно навеяны произведениями живописи. Две группы рельефов демонстрируют нам некоторые примеры того, что мы утратили. Одна из них изображает ритуальных танцовщиц, возможно жриц Аполлона Карнейского, облаченных в короткие килты и соломенные шляпы с высокой тульей, так называемые kalathiskos. Скорее все-



215. Три менады. Римская копия с греческого оригинала

го, они являются репликой «Пляшущих лакедемонянок», упоминаемых Плинием как работа Каллимаха. Они известны нам по геммам и аретинской керамике, а также по двум мраморным рельефам из Берлина, отличающимся такой свежестью и живостью, что их можно было бы приписать Децидиерио да Сеттиньяно. В отличие от менад жесты танцовщиц напряжены и отточены, движения, подобные языкам пламени, полны экстаза, и кажется, что они вот-вот оторвутся от земли (ил. 213, 214).

Другая группа, возможно, происходит из алтаря Диониса и представляет менад, или вакханок, охваченных экстазом вакхического хоровода (тиасоса) (ил. 215). Эти мотивы известны нам в основном по искусным рельефам из музея Метрополитен и Мадрида; позже появляются сюжеты, на протяжении эллинистической и римской эпох украшавшие урны, чаши, пьедесталы и разнообразную утварь. Уже в самых ранних копиях художественное мастерство достигает очень высокого уровня, и с трудом верится, что они созданы в V веке, хотя в вазописи и на фризах можно найти достаточное количество свидетельств, подтверждающих столь раннюю датировку. При сопоставлении со спартанскими танцовщицами менады выигрывают за счет облегавшей их тело одежды, не только подчеркивающей динамичность, но и создающей поток движения, в кото-



216. Менада. IV в. до н. э.
Копия с работы
Скопаса

ром, кажется, плывут их тела. Без сомнения, эта обволакивающая линия, с неизменной силой воздействующая на зрителя, обеспечила менадам долгую жизнь в искусстве. Как водоворот порой притягивает к себе, так и это движение почти гипнотизирует, и мы, подобно менаде, на время теряем способность мыслить. Правда, что часто бывает, доминирующая роль одежд приводит к излишней орнаментальности. Тем не менее широко известный пример, когда менада одной рукой держит тело зарезанного ребенка, а другой угрожающе размахивает над головой ножом, являет собой нечто большее, чем просто декоративный прием. Ее тело, кажется, подчинено движению складок одежды, а изысканность позы оттесняет на второй план кровожадность поступка. Эти работы предвосхищают Агостино ди Дуччо и Берн-Джонса манерой заполнения

ограниченного пространства. Ритмическая наполненность их композиций по силе своего освобождающего воздействия на искусство кватроченто превзошла даже многие произведения античности.

Неустойчивость обнаженной натуры экстаза делала ее неудобной для воплощения в круглой скульптуре, и попытки обращения к ней, например эллинский фавн, пытающийся разглядеть свой хвост, по большей части неудачны. Но в IV веке, как известно, и Пракситель, и Скопас используют менад как мотив для создания скульптурных групп, и по редкой случайности одна из менад Скопаса дошла до нас в небольшой по размеру копии, сохранившей в достаточной мере живость оригинала (ил. 216). Во времена Скопаса признавалось, что в его статуях сконцентрирована неистовая сила мастерства. «Кто вырезал из мрамора эту вакханку? — вопрошается в эпитафии из „Антологии“. — Скопас. — Кто вдохнул в нее исступление страсти, Вакх или Скопас? — Скопас». И это именно так И сегодня страстная энергия дрезденской вакханки, исходящая от ее поврежденной временем поверхности, свидетельствует о высоком уровне мастерства. Скульптор придал ее телу двойной изгиб, к которому запрокинутая назад голова добавляет третий, ее драпировка так искусно задумана, что одна сторона, довольно аскетичная, усиливает чувственную концентрацию другой. Обнаженный бок менады сочетается роскошной пышностью индийской скульптуры с живостью пластики Донателло; и все же в целом скульптура не выходит за рамки классической формы. Ее экстаз носит характер дикой целенаправленной одержимости, в сравнении с которой вакханки Тициана просто вкушают романтические забавы. Последние представляют собой высочайший образец декоративного искусства, в то время как первая все еще является частью античного культа, от чего в конечном счете обнаженная натура наследует свою власть и движущую силу.

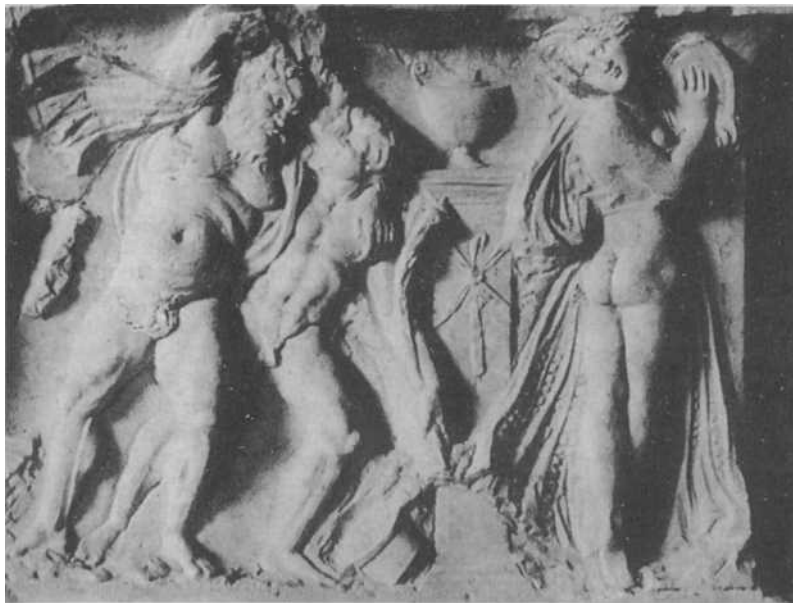
Дрезденская «Менада» при сравнении с фризом Мавзолея наводит на мысль, что часть дионисийских мотивов, дошедших до нас в рельефах и декоре саркофагов, также навеяна работами Скопаса. Они отличаются от источников V века большей пластичностью и характерными изгибами тела. В данном случае мы видим не стилизованные прозрачные драпировки, а одежду, спадающую с плеча менады и открывающую ее обнаженный бок. Бьющая

в бубен фигура с откинутой назад головой, чьи волосы и одежды вторят движениям, в то время как сама она устремляется в погоню за своим богом, достойна великого скульптора, мастера воплощения страстных движений; и, когда мы понимаем, что его произведения дошли до нас только в виде поделок ремесленников, выполненных спустя три или четыре века после создания вдохновившего их источника, мы можем представить, какой жизненной силой обладал оригинал (ил. 217).

Если более ранние менады напоминают нам о кватроченто, об Агостино ди Дуччо и Боттичелли, то скульптуры Скопаса вызывают в памяти Высокое Возрождение и «Вакханалии» Тициана. Фигурам саркофага из музея Терм, великолепного бронзового рельефа и в камне сохранив-

217. Дионисийская процессия. Римская копия с греческого оригинала





218. Дионисийский саркофаг. Римская копия с греческого оригинала

шего высокое качество, присущи телесная пышность и теплота великих венецианцев, а вакханка в центре композиции, стоящая обхватив руками грудь, вновь отсылает нас к главе, посвященной Венере Naturalis. Справа мы видим изгиб тела, характерный для самых ярких произведений Скопас (ил. 218). Стоящая на кончиках пальцев спиной к нам танцовщица повернула голову вправо, глядя на нас через плечо. Очевидно, скульптор изобразил танец почитательницы культа Диониса, ибо аналогичную позу мы находим в прекраснейшем из сохранившихся живописных произведений античности — в росписи виллы Итем, где жрица в испуганном танце совершает обряд посвящения над испуганной девой.

Видимо, Скопас оставил также галерею ярких образов из свиты Диониса — nereид, тритонов и прочих *chorus Phorgi**, как их называет Плиний, описавший его скульптурную группу, доставленную в Рим Домицием Агенобар-

* Хоровод Форка (*лат.*).

бом. Этому, увы, остались лишь фрагментарные подтверждения, менее уверенные по исполнению и менее выразительные, чем «Менада», но все же свидетельствующие о том огромном влиянии, которое они оказали на искусство романтизма. Один из них, «Тритон Гримани», очень напоминает работы Джорджоне и безусловно был известен венецианским художникам XVI века. Мы могли бы принять его за подделку времен Ренессанса, если бы не обнаруженная недавно недавно при раскопках в Остии «Маленькая тритонесса», без сомнения относящаяся к работам того же автора. Ее голова в экстазе откинута назад, волосы такие же пышные и живые, как у дрезденской менады, а тело настолько явственно передает ощущение плоти, что она приобретает совершенно не античный вид (ил. 219).

Но в большинстве дошедших до нас нереид нет и тени от оригинала Скопаса. Они менее динамичны и более просты по композиции, чем любая из фигур, причисленных



219. Маленькая тритонесса. IV в. до н. э. Копия с работы Скопаса(?)



220, 221. Саркофаги с nereидами.
Римские копии с греческих оригиналов

нами к его созданиям. На саркофагах и более поздних изделиях из металла можно обнаружить фигуры, которые делались, кажется, по единому шаблону во всем античном мире. Происхождение их совершенно неясно, но все они (за одним исключением) связаны друг с другом манерой исполнения и, возможно, вышли из рук одного мастера. Иными словами, это не дионисийские nereиды. Они удобно расположились на спинах своих спутников с рыбьими хвостами, морских кентавров или морских коньков (ил. 220), либо повернувшись к ним для беседы, либо глядя назад с выражением умиротворенной отрешенности. Лишь одна из них силой иступления напоминает менад — та, что тянется всем телом вперед и стремительно обнимает то ли козла, то ли быка — жест, не оставляющий сомнений в ее предназначении (ил. 221). Непринужденность позы, вероятно, имеет восточное происхождение, отличающее ее от более целомудренных сестер. Среди сидящих

фигур попадаются образцы, несущие в себе черты новаторства в понимании наготы, но их пластическое воплощение настолько примитивно, что они между делом могли бы быть выполнены любым ремесленником. На картинах Никола Пуссена мы видим их возрожденными, и это дает нам возможность представить себе совершенство и ценность оригиналов.

И nereиды, и менады поначалу несли в скульптуре определенное смысловое значение, связанное с неким важным опытом человеческой жизни, а в конце концов превратились просто в декоративный мотив. Стоит немного отвлечься, чтобы понять, если это возможно, значение такой трансформации дионисийского обнаженного тела.

Декоративное искусство призвано улаживать взгляд, а не занимать наш ум, не потрясать воображение, оно должно восприниматься однозначно, подобно давно устоявшимся правилам поведения. Поэтому в нем широко используются клише, фигуры, которые независимо от их происхождения сведены к понятному для всех знаковому эквиваленту. С этой точки зрения нагота представляет собой неиссякаемый источник декоративного материала. Она радует глаз, она симметрична и имеет простую, запоминающуюся форму, неотделимую от условия ее существования. Она может быть использована в качестве одного из компонентов живописной конструкции, где ее изначальный смысл лишь смутно угадывается; тем не менее скрытая теплота, всегда присущая человеческому телу, спасает эти композиции от академической холодности. Но обнаженная натура должна соответствовать этой функции; ни мысли, ни насущные заботы не должны занимать ее; для этого идеально подходят сюжеты, только что рассмотренные нами, — триумф Вакха и резвые забавы божественных обитателей морей. В обоих случаях осмысленность действия исчезает, уступая место упоительным восторгам и необузданным чувствам. В вакхических сценах присутствуют виноградная лоза, бочка с вином, звон цимбал и ритмичный танец — все, что способно отвлечь нас от желания задуматься; во втором случае эти отвлекающие средства скорее окрашены таинственностью и, пожалуй, более совершенны, ибо эта почти волшебная способность тритонов и nereид держаться на воде, легкость, с которой они рассекают волны, оседлав друг друга, или полужелезат на гребне волны, бросают вызов нашему подсоз-

нательному протесту против ограниченности возможностей нашего тела. В снах мы летаем или плаваем, ощущая при этом такой восторг от чувственной свободы, какой в часы бодрствования мы познаем только в любви. Таким образом, тело является идеальным мотивом декора, когда оно находится в состоянии экстаза, не только потому, что в этом состоянии оно переходит на иной уровень бытия, но и потому, что, более неограничиваемое принятыми рамками, оно обладает большей ритмической свободой. Оно может расцветать пышной виноградной лозой, плыть по небу, подобно облакам, и, следовательно, быть на равных с этими двумя основными орнаментальными источниками.

История нереид показывает, что некоторые формы продолжают существовать и радовать нас спустя долгое время после того, как было забыто их иконографическое значение. Какой бы смысл ни вкладывал в них впервые обратившийся к ним художник, в декоре саркофага они призваны символизировать переход души в загробный мир; но в коптских тканях или на александрийских шкатулках из слоновой кости нереида играет чисто декоративную роль. Она является просто формой, вызывающей ассоциации, которые зависят от акцентов, расставленных в соответствии с необходимой смысловой нагрузкой; в то же время она имеет обобщенные очертания, позволяющие взгляду с легкостью перейти на любой другой элемент декора. По этой причине в эпоху поздней Римской империи нереиды получили более широкое распространение, нежели прочие мотивы, связанные с изображением наготы. Изделия из серебра, украшенные рельефами или гравированные этими компактными соблазнительными формами, были распространены по всему античному миру, нереиды обнаруживались в самых невероятных местах: в Нортумберленде и Баку, в Ирландии и Аравии. В греко-буддистской резьбе из Лахорского музея можно видеть нереиду, находящуюся сейчас в Гроттаферрата и идентичную той, что была популярна во времена Ренессанса. Недавно возле селения Милденхолл в Суффолке были плугом извлечены из-под земли дионисийские блюда, декорированные самым сложным из всех известных ранее орнаментов; он представляет собой смешение двух типов тиасоса: идущего по краю блюда вакхического узора, состоящего из уже знакомых нам фигур менад и сатиров, и находящегося в центре

блюда морского хора нереид и тритонов, резвящихся вокруг гигантской головы Посейдона (ил. 222).

Пропорции экспортируемых на периферию Римской империи нереид часто имеют мало общего с классическими. Уже в I веке настенное живописное изображение нереиды из Стабии (ил. 223) демонстрирует тот же удлинённый торс и те же короткие ноги, что и «Три Грации» из Помпеи, выполненные, очевидно, теми же александрийскими мастерами; она схожа с нереидой на крышке шкатулки





- < 222. Серебряное блюдо из Милденхолла. Ок. 350 г. н. э. Фрагмент
223. Нереида. Фреска из Стабии. I в. н. э.
224. Шкатулка из слоновой кости. Ок. 370 г. н. э.

из слоновой кости, которую можно датировать примерно 370 годом нашей эры (ил. 224), но и век спустя еще менее классические фигуры продолжали появляться на резных изделиях и тканях коптского Египта. Восточная пышность их бедер напоминает нам также, как много привнесли nereidy в искусство Индии, где они практически без изме-



225. Летящие гандхарвы. Индия, VI в.

нений появились в VI веке в виде гандхарв (ил. 225). Глядя на эти фигуры, мы понимаем ошибочность мнения, что нереиды выжили единственно по формальным причинам. Сохранение формы, по-видимому, может происходить только тогда, когда она ценится как символ, который, в свою очередь, ценится как форма. Что касается нереиды, созданной, чтобы символизировать раскрепощение души, то ее роль оставалась неизменной в те времена и в тех странах, где ее первоначальное назначение было неизвестно. В Средние века она появляется среди благословенных в сцене Страшного суда; и даже в таком сугубо готическом произведении, как мюнхенский триптих Ганса Фриса, морскую деву с развевающимися на ветру волосами допускают в рай. Художник не мог устоять перед лаконичной и подвижной формой; именно подвижной, ибо она возносится с бренной земли в священную обитель благословенных (ил. 226).

Это ощущение возможности перехода в новую ипостась привело к тому, что нереида превращается в Еву, которую мы застаем в момент пробуждения рядом со спящим Адамом. Впервые эта идея пришла в голову единственному выразителю красоты человеческого тела в XIV

веке — скульптору, украсившему фасад собора в Орвьето сценами из истории сотворения мира и грехопадения. Почти наверняка можно утверждать, что это был сиенский архитектор Лоренцо Майтани, и ему несомненно были известны рельефы с изображениями nereid, один из которых находился над входом в мастерскую при соборе его родного города. Тело Евы (ил. 227) в сравнении с nereidой менее подробно моделировано и менее чувственно, и, вместо того чтобы смотреть на своего партнера пристальным влюбленным взглядом, она с выражением покорности на серьезном, слегка удлинненном лице обернулась к Создателю. Тем не менее ее происхождение очевидно и она сохраняет присущие оригиналу фантастические черты персонажа морских увеселений.

226. Ганс Фрис
Страшный суд.
Фрагмент





- 227. *Лоренцо Майтани*
Сотворение
Евы. 1320-1330
- 228. *Лоренцо Гибerti*
Сотворение
Евы. 1425-1452.
фрагмент
- 229. *Пизанелло*
Сладострастие.
Рисунок. 1420-е ►

Более века спустя Гиберти, знакомый со скульптурами Орвьето, использовал ту же идею при создании Восточных дверей Флорентийского баптистерия. Он занимался изучением и собиранием произведений античности, а потому постарался придать своей Еве более классический, чем было принято в ушедшем столетии, изгиб тела. Она произошла не от безмятежной nereиды-наездницы, а от ее более активных сестер, и источник образа предопределил характер. Ева из Орвьето скромна и покорна, в то время как Ева Гиберти уверена в себе и является, пожалуй, первой в ряду гордых обнаженных красавиц эпохи Возрождения (ил. 228).

Гиберти путем искусного смешения готических и классических ритмов создал манеру, весьма необычную для его эпохи. Многие из его фигур, если их рассматривать по отдельности, можно отнести к следующему столетию. Но, когда мы находим те же античные мотивы в работах его современников, мы ощущаем, насколько велико влияние готического стиля, продлившееся вплоть до середины XV века. В качестве примера можно привести серию рисунков Пизанелло и его учеников с вакхических саркофагов из Кампо Санто. Ни одна из частей тела, будь то грудь, жи-



Нагота в искусстве



230. *Донателло* Кантория собора Санта Мария дель Фьоре 1433-1438
Фрагмент

231. *Антонио Поллайоло* Танцующие обнаженные. Фрагмент фрески

вот или бедро, не сохранила простоту геометрической формы — каждая деталь схвачена внимательным взглядом художника. От античности, кроме иконографии, практически ничего не осталось. Тем не менее Пизанелло не воспринимал эти языческие формы только как элемент декора. Фигура с рисунка «Сладострастие» из музея Альбертина свидетельствует о том, что он отдал предпочтение образу самой резвой нереиды, но добавил к ее фривольной позе бодлеровской порочной утонченности, неприемлемой для классического стиля (ил. 229).

С развитием археологии это свободное отношение к наследию античности сошло на нет. Я неоднократно упоминал альбомы рисунков с античных скульптур и архитектурных деталей, которые занимали важное место в работе известных художественных мастерских кватроченто. Перелистывая их страницы, мы убеждаемся, насколько востребованы были сюжеты декора саркофагов, посвященные Вакху и нереидам, а сравнение рисунка из так называемого «Codex Escorialensis» с оригиналом на саркофаге из церкви Санта Мария ин Трастевере, ныне находящемся в Лувре, показывает, как античное искусство, несмотря на то что оно ушло в прошлое, тщательно фиксировалось и распространялось в последнем десятилетии XV века. Эти скучные антикварные свидетельства способствовали появлению таких гениальных произведений, как гравюры Мантеньи, изображающие битву тритонов с морскими коньками, где педантизм преобразуется в сдержанное и безупречное техническое мастерство. Действительно, то, как Мантенья передает пространственную глубину, явно не укладывается в античные каноны, но совершенно ясно, что он добился этого, сосредоточившись на повторении форм, встречавшихся на вазах, геммах и рельефах.

Совершенно иной подход к античному искусству, когда контекст и точность игнорировались и сохранялся только ритм, можно наблюдать в двух произведениях флорентийского декоративного искусства — кантории Донателло (ил. 230) и фресках Поллайоло в соборе Torre del Gallo (ил. 231). По многим соображениям я исключил из своего исследования человеческого тела изображения детей, но путти Донателло должны стать исключением, поскольку они изначально являются символами дионисийской принужденности, а получаемое нами ощущение жизнерадостной свободы бытия заставляет забыть о том, что эти тела

детские. Если на иллюстрации прикрыть их головы, перед нами сразу предстает вакхический саркофаг, по своей замысловатости и энергетике не имеющий равных в античном искусстве, и, только приглядевшись внимательнее, мы обнаруживаем упитанные животики и пухлые ножки. Применение в этом великом творении свойственных Скопасу поз, призванных выражать кульминацию физической страсти, к не сформировавшимся еще детским телам вызывает в непредубежденных умах ощущение неловкости, даже некоторой извращенности. Фрески Поллайоло в Torre del Gallo не страдают от такого насильственного перемещения. Они повторяют фигуры с этрусской керамики, увеличенные до масштаба настенной живописи. Мы узнаем известные позы сатиров, исполненные более реалистично за счет присущего флорентийской школе четкого контура. Находясь под влиянием античных образцов, Поллайоло не признавал стремления художников Возрождения к отражению глубины пространства. Легкие фигуры, не отягощенные второстепенными деталями, силуэтно выделяются на гладком цветном фоне, при этом все внимание зрителя сосредоточено на их движении. Нашему взгляду, знакомому со строгой лаконичностью композиций доисторических пещерных людей и Анри Матисса, может быть даже приятно, что у художника Возрождения возникло желание в виде исключения расстаться с грузом своей эпохи.

Где-то между археологическим романтизмом Мантеньи и воссоздаваемой заново ритмичной Поллайоло во времена кватроченто нашлось место и для менады в облегающих тело и развевающихся на ветру одеждах. Полагаю, впервые мы находим ее в пределле «Св. Георгия» Донателло, и она в каком-то смысле является проводником свободного, вольного ритма античности в жесткие фигурные композиции треченто. Часто она представляет собой не более чем декоративное дополнение, гостью из иного мира, по непонятной причине присоединившуюся к обществу степенных флорентийских дам, вроде тех, что стоят у постели св. Елизаветы на фреске Доменико Гирландайо, художника, которого в последнюю очередь можно отнести к почитателям Диониса. Но, как и в случае с nereидой, ее символическое предназначение не совсем забыто, и наиболее часто оно вспоминается в связи с образом Саломеи. На мраморном рельефе Донателло из Лилля она изображена танцующей во внутреннем дворе дворца Ирода, с подня-



232. *Сандро Боттичелли* Ветры. Фрагмент картины «Рождение Венеры». 1485

тыми над головой руками и легкомысленно отставленной назад ногой; несколькими годами позже она появляется на фреске Фра Филиппо в Прато, пристойно одетая и сохраняющая остатки готической чопорности. Боттичелли использует подобную фигуру во фресках Сикстинской капеллы; но он привлекает ее не только в качестве декоративного приложения: в резьбе, изображающей Вакха и Ариадну, которая украшает их колесницу, он создает самую точную за всю историю кватроцента копию вакхического саркофага. Возможно, этот сюжет был скопирован прямо с рельефа, подобного тому, что хранится в Берлине, но утомленный наклон головы Диониса и немного

робкий доверительный жест Ариадны сохраняют некую характерную для готики утонченность и, вероятно, являются собственным изобретением художника.

За рамками столь явного влияния античности находятся два летящих Зефира в «Рождении Венеры», представляющих, может быть, самый прекрасный пример изображения экстатического движения во всей истории живописи. Здесь мы впервые (если не принимать во внимание индийское искусство) наблюдаем вызов силам земного притяжения, перенесенный с водной глади в воздушное пространство. Мечта о способности к левитации, со всей подразумеваемой под этим свободой, становится более вдохновенной и воодушевляющей. Как и в ранних воплощениях экстаза, впечатление «подвешенное™» достигается сложностью ритма в рисунке ткани, очень красиво ниспадающей складками и обвивающей обнаженные фигуры. Их тела, слившиеся в замыслова-

233. Тициан Вакх и Ариадна. 1523





234. Тициан Полулежащая менада. Фрагмент картины «Вакханалия». 1518-1523

том объятии, подхвачены потоком воздуха, который, вернувшись, овеивает их ноги и рассеивается, подобно электрическому заряду. Хотя их предшественников мы находим среди крылатых богинь Победы времен античности, Ветры Боттичелли, подобно его же Грациям, вдохновлены индивидуальностью художника, не имеющей ни предшественников, ни преемников (ил. 232). В следующем веке художников будут больше занимать изображения фигур среди облаков, и лишь однажды — в «Вакхе и Ариадне» Тинторетто — экстаз полета вновь предстает перед нами. В данном случае нагота становится инструментом в руках виртуоза; и богиня Венера, пронесшаяся над головой у Вакха, не вызывая у нас даже мимолетного беспокойства, была с самого начала провозглашена *tour de force**. Таким образом, эта великолепная выдумка служит возвышенным целям, и летящая фигура прежде всего является воплощением страсти и опасного удовольствия.

Именно в Венеции, о чем напоминает нам картина Тинторетто, нагота дионисийского экстаза вновь обрела свою изначальную теплоту; это проявилось более всего в двух

* Ловким трюком (*фр.*).



великолепных «Вакханалиях» Тициана, написанных для Альфонсо д'Эсте между 1518 и 1523 годами. Добавив телесной сочности и цветных шелков, художник помещает в картину героев античного рельефа, поменявших абстрактную среду обитания на конкретный пейзаж, такой же чувственный, как и их тела. В «Вакхе и Ариадне» (ил. 233) именно Вакху отведена роль выразителя идеи экстаза, который передается при помощи разворота тела, развевающихся драпировок и сиюминутности позы. В мадридской «Вакханалии» полулежащая после обильного возлияния менада (ил. 234), часто встречающаяся в декоре углов саркофагов, стала одним из прекраснейших воплощений наготы Высокого Возрождения, экстатическим двойником «Венеры» Джорджоне. Полная расслабленность, читающаяся в повороте головы и закинутой за голову руке, уже

встречавшаяся у Перуджино как выражение наслаждения в аллегорическом «Торжестве целомудрия», написанном им для кабинета Изабеллы д'Эсте, вновь появилась в картине «Вакх и Мидас» Пуссена. Ее крепкое бесстыдное тело, на-верное, вспоминал Гойя, когда писал «Обнаженную маху».

В конце жизни Тициан вновь и с не меньшей чувствен-ностью черпал вдохновение в сценах тиасоса, на сей раз в эротичном образе nereиды, превращенной им в Европу (ил. 235). Несмотря на явное использование античного мотива, концепция наготы совершенно неклассическая. Тициан написал полное жизни тело Европы, предстающее перед нами в откровенной позе, исключительно с натуры, без каких-либо строгих упрощений, служивших раньше облагораживанию изображений плоти. Изгибы и складки ее правой ноги далеки от строгости греческой наготы не

- < Тициан
Похищение Европы.
1559-1562.
236. Корреджо
Ио. Ок. 1530.
Фрагмент





237. Лоренцо Лотта Торжество добродетели

менее, чем любое произведение Рубенса. В то же время как эллинистический «Гермафродит» благодаря гармоничности формы лишен настоящего эротизма, так и эта фигура поднимается до высочайших вершин настоящего искусства благодаря цветовому решению и неизменно пылкому воображению Тициана, помогающему ему, с одной стороны, непосредственно участвовать, а с другой стороны — отстраняться от чувственной творческой неразберихи.

Я уже сравнивал здоровую тягу Тициана к обнаженному телу и характерное для Корреджо болезненное трепетание перед ним. Их чувственность — как солнце и луна. Именно ощущение лунатического восторга передал Корреджо в своей картине, изображающей Ио в облачных объятиях Юпитера (ил. 236). Ее силуэт — образец воплощения экстаза, сочетающий откинутую назад голову менады, обнаженный бок nereиды и очертания фигуры Психеи с эллинистического рельефа, известного во времена Ренессанса как «Letto di Policlete»*, и, глядя на нее, нам становится ясно, почему это воплощение удовлетворенного желания может наполнить пагубной завистью неуравновешенную натуру. В XVIII веке картина перешла во владение к Людовика Орлеанскому, сыну регента Франции, знаменитого развратника. Он тут же приказал уничтожить ее и, как

* «Ложe Поликлета» (ит.).



238. Джованни
Лоренцо
Бернини
Аполлон
и Дафна.
1622-1625

говорят, первый нанес картине удар ножом. Мог ли дионисийский символ иметь более дионисийский конец!

Фрагменты полотна были тайно подобраны директором картинной галереи Шарлем Куапелем и, насколько это было возможно, соединены — все, за исключением головы, которая была полностью утрачена. Картину Корреджо воскресило милосердное провидение в лице Прюдона, написавшего нынешний вариант головы.

Разница между религиозным и мирским экстазом, которая во все времена истинных религиозных страстей была достаточно явственной, в тревожные годы начала XVI века была особенно ощутимой. Корреджо, певец языче-

ской любви, и по форме, и по чувству предвосхитил искусство Контрреформации. Лоренцо Лотто, другой предтеча барокко, более склонный к идеям лютеранства, не смог принять присущее Корреджо непринужденное католическое восприятие плоти. Он не писал обнаженную натуру и избегал языческих сюжетов. Однако существует одно разоблачительное исключение — «Торжество добродетели» из коллекции Палаццо Роспильози (ил. 237). На этом полотне обнаженная Венера, изгоняемая разгневанной Добродетелью, одетой по-крестьянски, взята прямо с саркофага с nereидами. Лотто не пытался замаскировать оригинал и только слегка изменил очертания торса, несомненно, отчасти потому, что такая нагота была для него непривычна, отчасти потому, что он видел в этой nereиде совершенный символ желания. Но если средневековые скульпторы, придав морским хороводам духовный смысл, изображали nereид в виде благословенных душ на их пути в рай, то Лотто направил их по другому пути — пуританскому, который ему, признававшему, что все выражаемое посредством тела исходит от дьявола, был ближе.

Рубенс — благороднейший ниспровергатель пуританизма, и в одной из предыдущих глав я попытался объяснить, что его религиозное чувство и его языческая живопись — суть плоды одного большого дерева. Но, хотя он и сочинил так много сцен дионисийского иступления, нагие воплощения экстаза в его работах встречаются редко. Судя по каталогу, изображаемые им нимфы испуганы сатирами, но в их лицах и позах нет и тени испуга. Они спокойно остаются сидеть на месте, и только в картине из музея Прадо чувствуется охватившее их смятение. Не передают они и то чувство свободы от сил тяготения, которое, как я уже писал, характерно для наготы экстаза. Они не только не летят или плывут по воздуху, но, как любимые дети земли, даже не пытаются от нее оторваться. С другой стороны, в религиозной живописи Рубенса можно найти экстатические жесты и экспрессивность, указывающие на то, что ему не были чужды сильные эмоции. В этом он проявляет себя как истинный сын католической Реформации, которая хоть и поощряла состояние духовной подчиненности чужой воле, безусловно не лишнее чувственности, тем не менее неодобрительно относилась к языческой наготы эпохи Ренессанса. Взоры рубенсовских святых, обращенные к небесам, служат доказатель-



239. Рафаэль Триумф Галатеи. Фрагмент фрески. 1512

ством искренней веры, но своим Венерам и Дианам он (в отличие от Рафаэля) не придавал такое выражение глаз. В Италии Церковь противодействовала наготы сильнее, чем на севере Европы, поэтому святые в состоянии экстаза, игравшие столь значительную роль в скульптуре болонского и римского барокко, здесь закутаны в пышные одежды. Из пластики XVII века на память приходит лишь один пример экстатической наготы — мраморная скульптура Бернини, которую он, оттолкнувшись от «Аполлона Бельведерского» и саркофага с нереидами и добавив объединяющей жизнерадостности стиля барокко, обратил в прекрасную группу «Аполлон и Дафна» (ил. 238). Это экстаз метаморфозы. Все произведения, описанные в этой главе, так или иначе воплощают посредством тела некие изменения или преобразования души; в данном случае Бернини представил, как изменение самого тела может быть сродни великим эк-



240. Агостино Карраччи Триумф Галатеи. 1597

статическим моментам: чувству любви, состоянию полета или неожиданному подъему на гребне волны.

Во времена от Тициана до Бернини, как и всегда, экста-тические сюжеты использовались не только для того, чтобы подчеркнуть чувственность наготы, но и для декора. Может показаться странным использование слова «декор» по отношению к «Галатее» Рафаэля (ил. 239), и, без сомнения, его великолепная фреска по сравнению с блюдом из Милденхолла является произведением совершенно иного уровня, но тем не менее, если сравнить ее с «Рождением Венеры» Боттичелли, она остается лишь декоративным элементом, сознательно отвергающим отражение поэтической реальности, создаваемой воображением, а затем продолжающей жить самостоятельной жизнью. В «Галатее» Рафаэль использует персонажи саркофага с nereидами и, не слишком изменяя их занятия и рисунки, придает им новое качество; точнее было бы сказать, возвращает им прежнее качество, ибо я не могу отделаться от фантазии, что «Галатее» чудесным образом должна походить на великолепные античные произведения декоративной живописи, от которых в первую очередь произошел саркофаг с nereидами. Однако мы должны понимать, что фигуры Рафаэля написаны большей частью с натуры, в отличие от произведений ранней греческой живописи в них больше чувствуется объем, и, несомненно, творческий замысел

Рафаэля состоит в другом. Он не только сделал композицию вертикальной, но и построил ее в соответствии с канонами ренессансной геометрии. Голова Галатеи является вершиной угла треугольника, верхняя часть пространства соотносится с нижней частью по законам золотого сечения, и обе они объединены пересекающимися окружностями. Благодаря сохранившемуся подготовительному рисунку нам известно, что Рафаэль использовал подобную композицию в «Преображении». Таким образом, «Галатея» из сферы повествовательной и развлекательной, к которой обычно относят декоративное искусство, переходит в сферу философскую; и именно это придает ее декоративным качествам такую убедительность. Фреска Вазари и Жерарди в Палаццо Веккьо, где все компоненты, объединенные у Рафаэля в общую логическую систему, разбросаны по живописной поверхности, явно проигрывает в декоративности, поскольку в ней отсутствует четкая ритми-

241. Никола Пуссен Триумф Галатеи





242. ЖанБатист
Карпо.
Танец.
1867-1869

ческая структура античного рельефа, и мы видим в данном случае, как обнаженные фигуры, являющиеся, в сущности, универсальным орнаментальным мотивом, фактически зависят от их тесного взаимодействия друг с другом.

В XVII веке два прекрасных «Триумфа Галатеи», принадлежащие кисти Агостино Карраччи (ил. 240) и Никола Пуссена (ил. 241), демонстрируют нам альтернативные методы воплощения этого сюжета. Карраччи возвращается к классической, удлинённой горизонтали полотна и к почти классическому ощущению пространства. Его фигуры не заимствованы напрямую из античности, но он придал им то одновременно чувственное и отрешенное выражение, которое так хорошо вписывается в стилистику классиче-

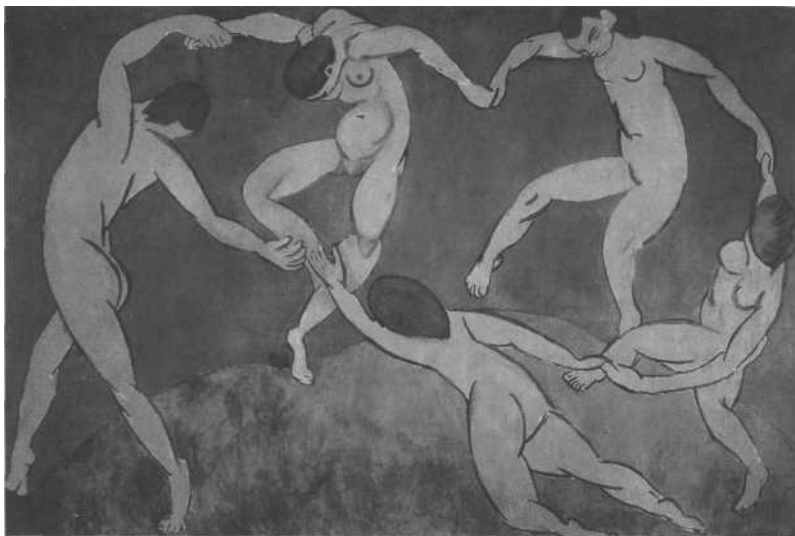
встречавшаяся у Перуджино как выражение наслаждения в аллегорическом «Торжестве целомудрия», написанном им для кабинета Изабеллы д'Эсте, вновь появилась в картине «Вакх и Мидас» Пуссена. Ее крепкое бесстыдное тело, на-верное, вспоминал Гойя, когда писал «Обнаженную маху».

В конце жизни Тициан вновь и с не меньшей чувствен-ностью черпал вдохновение в сценах тиасоса, на сей раз в эротичном образе nereиды, превращенной им в Европу (ил. 235). Несмотря на явное использование античного мотива, концепция наготы совершенно неклассическая. Тициан написал полное жизни тело Европы, предстающее перед нами в откровенной позе, исключительно с натуры, без каких-либо строгих упрощений, служивших раньше облагораживанию изображений плоти. Изгибы и складки ее правой ноги далеки от строгости греческой наготы не

< 235. Тициан.
Похищение Европы.
1559-1562.

236. Корреджо.
Ио. Ок. 1530.
Фрагмент





243. Анри Матисс. Танец. 1909

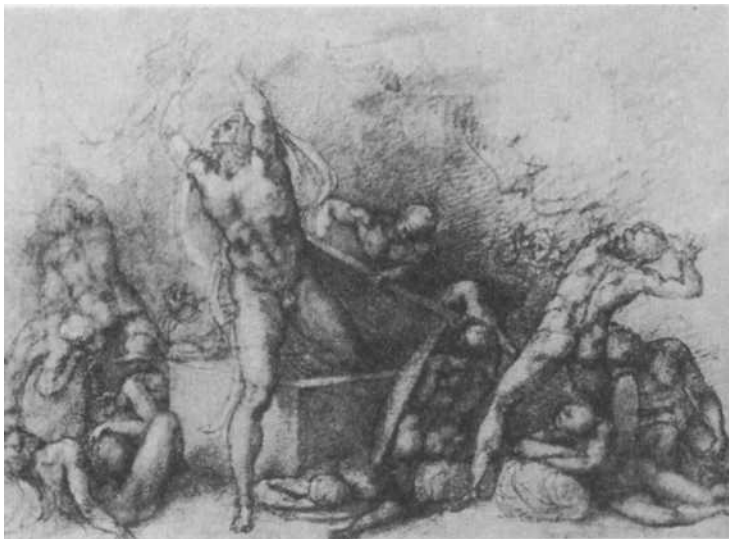
оно было проявлением не столько стиля, сколько боязни пустоты, все свободные пространства в театрах и ресторанах были заполнены пошлыми скульптурами дионисийской тематики, не имеющими ничего общего с настоящими творческими исканиями того времени. Возможно, лишь один человек смог придать оригинальность этому превратившемуся в источник дохода украшательству — скульптор Карпо; его группа «Танец» в парижской Опере (ил. 242) находится на черте, разделяющей лишенное искренности искусство постиндустриальной эпохи и предшествующее ему подлинное художественное творчество. Ее сходство с «Аполлоном и Дафной» Бернини очевидно, а женские фигуры продолжают традиции французских скульпторов XVIII века, таких как Пажу и Клодион. Фигуры Карпо, без сомнения, проигрывают в стиле и содержании, а их улыбки отдают мещанской стыдливостью времени Второй империи, но он сумел так ярко выразить в своей работе подлинное движение танца, что мы готовы опустить детали и полностью отдаться древнему экстатическому ритму.

Экстатическое искусство началось с танца, и только Богу известно, какие восхитительные картины дионисий-

ских плясок потеряны для нас безвозвратно. Некоторое представление о них мы можем получить по росписям этрусских гробниц (без сомнения, выполненных странствующими греческими художниками, принесшими с собой воспоминания об Аттике и Ионии) и по сценам ритуальных танцев, которые начиная с середины VI века можно найти на некоторых прекрасных образцах греческих ваз. Не случайно два важнейших произведения декоративной живописи наших дней подхватывают ту же тему. Это декоративные полотна Анри Матисса, одно из которых, заказанное Щукиным в 1909 году, надеюсь, до сих пор хранится в Москве*, другое, выполненное по заказу доктора Барнса в 1931 году и почти такое же недоступное, — в пригороде Филадельфии. Кольцо танцующих фигур с картины 1909 года стало одним из самых революционных явлений своего времени. Оно написано с вдохновенным неистовством, подчас охватывавшим Матисса, и ярче любого другого произведения искусства со времен Ренессанса передает ощущение дионисийского экстаза. Матисс настаивал, что этот сюжет был навеян ритмами и движениями фарандолы; возможно, какое-то влияние оказала и нарочитая страстность танца Айседоры Дункан; но художественная сторона картины говорит о том, что автор не скрывал заимствований из ранней греческой живописи, которая помогла ему возродить не только сосредоточенную строгость выразительного силуэта, но и подлинные жесты танцоров VI века до нашей эры. Не могу с уверенностью утверждать, что он был знаком с фресками Поллайоло в Torre del Gallo (ил. 231), но его увеличенный вариант греческих мотивов действительно производит очень схожее впечатление (ил. 243).

Спустя двадцать лет, когда доктор Барнс заказал Матиссу декоративное оформление в Мерионе, художник стал сомневаться в непосредственности своей ранней манеры письма. Отчасти для того, чтобы его фрески, предназначенные для украшения картинной галереи, не мешали восприятию хранящихся в ней великих произведений живописи, отчасти в связи с тем, что его стало больше занимать содержание, Матисс отказался от присущих сюжету живительных свойств. Может показаться, что эти картезианские менады несут в себе внутреннее противоречие; и

* Картины Анри Матиса «Танец» и «Музыка» (см. с. 408) хранятся в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. — *Прим. ред.*



тем не менее, несмотря на произведенные в позднем варианте радикальные упрощения, замысел Матисса сохранил основные гармонические черты дионисийского искусства. Мы узнаем (в первом ряду) фигуру, удивительно похожую на центральную танцовщицу скульптурной группы Карпо, обнаруживаем сатира с откинутой назад головой, который здесь превратился в женщину; к тому же мы чувствуем знакомое нам ощущение полета и порыва, неотделимое от экстатической наготы. Фигуры первого ряда фактически наполовину скрыты за люнетами, так что остаются видны только их ноги — к этому художник, как свидетельствуют фотографии, запечатлевшие процесс работы над фреской, пришел постепенно. Как любое произведение дионисийского искусства, фрески воспевают стремительность животворных сил, пробивающих земную кору.

Таким образом, нагота экстаза всегда является символом возрождения, даже если она кажется лишь элементом декора. На протяжении всей своей истории она всегда ассоциировалась с воскрешением: на античных саркофагах, где она участвует в обряде на празднике плодородия, или в переселении душ в небесную обитель; в сценах Страшного суда она олицетворяет благословенные души, а в эпоху раннего

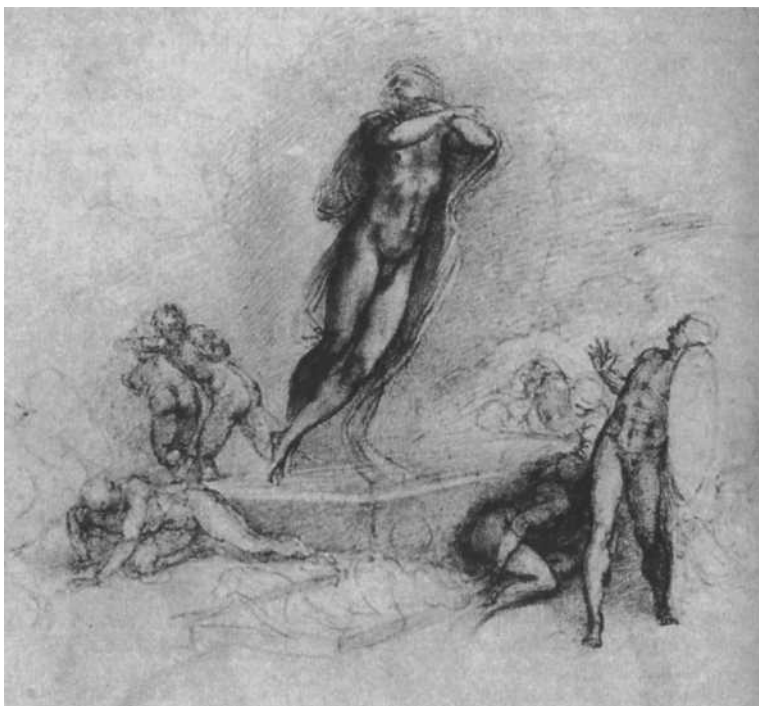
Возрождения даже предстает в облике Евы, пробуждающейся возле своего спящего супруга. А «малый Олимп» Деметры и Диониса, естественно, был населен в соответствии с древнейшими религиозными верованиями, его обитатели просыпаются вместе с растениями после похожей на смерть зимней спячки. Теперь же, отвлекшись от этой «серьезной» темы, мы от шалостей на воде и замысловатых танцев вернемся к величайшим воплощениям экзистентического движения в искусстве — рисункам Микеланджело на сюжет «Воскресение Христа».

Эта тема стала занимать художника с 1532 года, в тот период его жизни, когда он был очарован физической красотой античного мира и, казалось, был вновь возрожден к жизни Томмазо Кавальери. В то же время он не оставлял своих размышлений о христианстве, а ни один из предлага-

< 244. Микеланджело.
Воскресение.
Рисунок

245. Микеланджело.
Воскресший
Христос. Рисунок





246. Микеланджело. Воскресение. Рисунок

емых христианством сюжетов так не подходит для трактовки в языческом духе, как сюжет об убиенном Боге, встающем из могилы. Иконографическая традиция диктовала изображать Христа только что очнувшимся от состояния смерти; но Микеланджело представил его как воплощение освобожденной жизни. Тщательно проработанный рисунок из Виндзорского собрания (ил. 244) изображает дионисийскую сцену, выходящую за рамки творческих представлений античности. Солдаты слева и справа спят в позах пьяного вакхического оцепенения, отпрянувший в сторону обнаженный мужчина напоминает изумленного сатира; но фигура, встающая из гроба, могучая и неудержимая, как силы природы, отличается ритмической целеустремленностью, отсутствующей в классическом искусстве. В эпоху античности

достоверность трактовки тела была слишком важна, чтобы ставить ее в зависимость от изобразительных средств. Нельзя сказать, что Микеланджело, обратившись к этому сюжету, хотел заставить нас забыть о физической красоте Христа. Законченный эскиз фигуры Христа, также находящийся в Виндзоре (ил. 245), возможно, являет один из примеров прекраснейшей обнаженной натуры экстаза в истории искусства. Откинутая назад голова, поднятые руки, поза, фиксирующая определенный момент движения, одежды, закручивающиеся вихрем вокруг тела, — все то же, что и у хорошо знакомых нам дионисийских танцоров. Но удивительно, как, сам обуреваемый физическим желанием, Микеланджело смог достичь такой одухотворенности!

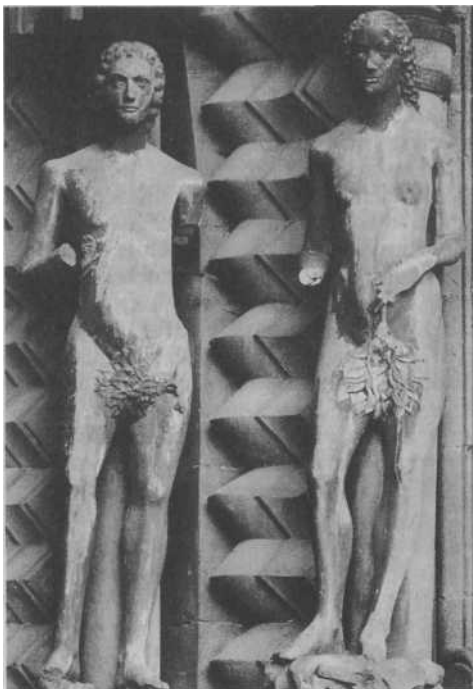
Заключает этот сюжет рисунок Микеланджело из Британского музея (ил. 246), хотя точно не известно, был ли он создан последним в этой серии; здесь воскресший Христос не вырывается из гробницы подобно вспышке света, а, как бы подчиняясь неодолимой силе, плавно возносится в небеса. Это движение более непостижимо, чем любая демонстрация энергии; оно подчеркивает фантастический характер происходящего. Стражники смотрят на Христа уже не как испуганные сатиры, а с выражением благоговейного ужаса, будто они в равной степени потрясены как его явлением из могилы, так и его божественной красотой. Пожалуй, ни одна из обнаженных фигур Микеланджело настолько не соответствует нашему современному идеалу физической красоты, как эта. Если мы сравним фигуру воскресшего Христа, представленную на рисунке, известном под названием «Сон человеческой жизни», с идеалом земной человеческой красоты в понимании Микеланджело, только начинающего пробуждаться к духовной жизни, то поймем, что художник сознательно освобождает тело от нагромождения мускулов и плоти. Тот же прием привел к досадным искажениям в «Пьете Ронданини»; но пока Микеланджело еще не потерял веру в физическое совершенство и воспринимает его просто как пропуск в небеса. «...И к сонму избранных стремится властно»* — эта строчка из одного из сонетов Микеланджело подводит итог его жизненным устремлениям, но нигде явственнее, чем в этом рисунке, в котором человеческое тело, несмотря на свою чувственную красоту, освободилось от земных пут, мы не ощущаем, что молитва художника была услышана.

* Перевод А. Б. Махова.

VIII. АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ТРАДИЦИЯ

.Корни и луковицы, выставленные на свет божий, заставляют нас на минуту почувствовать стыд. Они бледны, беззащитны, несамостоятельны. Их жизнь монотонна, они защищены и угнетены одновременно. Их медленные биологические продвижения на ощупь в темноте — в противоположность быстрым, стремительным движениям свободных созданий, птицы, рыбы или танцовщика, движениям подобным вспышке молнии в ясном небе — сделали их вялыми, чахлыми и бесформенными. Глядя на группу обнаженных фигур на готической картине или миниатюре, мы думаем о том же. Луковицеобразные женщины и корнеподобные мужчины кажутся вытасканными из земли, укрывавшей человеческое тело на протяжении тысячелетия. В связи с отмеченным мною в начале книги различием между нагим и голым возникает вопрос, на каком основании готическое тело вообще рассматривается в этой книге. Ответ заключается в том, что, поскольку христианская иконография требовала наготы в определенных религиозных сюжетах, телу необходимо было придать запоминающуюся форму, и в конце концов готические художники выработали новый идеал. Мы можем назвать его альтернативной традицией.

В первые века христианства обстоятельства сложились так, что нагота в искусстве была похоронена. Еврейский элемент в христианской мысли исключал все изображения человека как нарушение второй заповеди, а языческие идолы были особенно опасны, ибо с точки зрения ранней Церкви они являлись не только образцами мирской скульптуры, но и обиталищем демонов, коварно принимавших облик и имена прекрасных человеческих существ. Поскольку эти боги и богини были большей частью нагими, обнаженное ассоциировалось с дьявольским, и это продолжалось долгое время. Но иконоборчество и суеверия оказались в конце концов менее значимыми факторами,



247. Адам и Ева.
Германия,
ок. 1235

чем новое отношение к телу, сопровождавшее крушение язычества. До некоторой степени это был пережиток старого платоновского положения о том, что духовные сущности вырождаются, принимая телесные оболочки; это, как и многое другое из эллинской философии, сплавилось с христианской этикой. Мы все еще говорим «этика». Современные психологи могут утверждать, что лишения, предписанные основателями монашества, осуждение ими чувственных удовольствий и безоговорочное порицание женщин, были не столько этической категорией, сколько симптомами истерии или психического заболевания. Тем не менее они были и остаются действенными. Даже сегодня мы не можем перелистывать страницы Петрония или Апулея без ощущения легкого шока от абсолютной прозаичности, с какой античный мир принимал тело со всеми его животными потребностями; и, возможно, полубезум-

ная аскеза анахоретов была в конечном счете необходима, чтобы установить баланс между духом и чувствами.

Однако статус тела в результате неизбежно изменился. Оно перестало быть зеркалом божественного совершенства и сделалось объектом унижения и стыда. Все средневековое искусство является подтверждением тому, насколько полно христианское вероучение искоренило образ телесной красоты. Люди все еще, как мы понимаем, испытывали физическое желание, но даже в тех иконографических сюжетах, где вполне уместно было изобразить обнаженную натуру, средневековый художник, кажется, не проявлял никакого интереса к частям женского тела, которые мы привыкли считать неизбежно возбуждающими страсть. Умышленно ли он подавлял свои чувства? Или наше наслаждение телом, как и наше любовное пейзажем, есть частично результат воздействия искусства, зависящий, так сказать, от образа, созданного рядом особо чувствительных индивидуумов? По крайней мере, можно не сомневаться в пуританизме христианской традиции, что видно, например, по первым в средневековом искусстве отдельно стоящим полноразмерным обнаженным фигурам — статуям Адама и Евы из Бамберга. Их тела не более чувственны, чем контрфорсы готической церкви. Фигура Евы отличается от фигуры Адама только двумя маленькими далеко отстоящими друг от друга твердыми выпуклостями на ее грудной клетке. Но в то же время эти статуи обладают суровым благородством и архитектурной законченностью, которые делают их не голыми людьми, а обнаженной натурой (ил. 247).

Итак, раздетые фигуры раннего Средневековья постыдно оголены и подвергаются унижениям, мучениям или пыткам. Кроме того, именно в этом состоянии человек пережил свою главную неудачу — изгнание из рая, и именно в этот момент христианской истории он впервые осознал свое тело: «И узнали они, что наги»*. Если греческая нагота в искусстве начиналась с героического тела, гордо демонстрирующего себя в палестре, христианская обнаженная натура началась с тела, съездившегося от сознания греха.

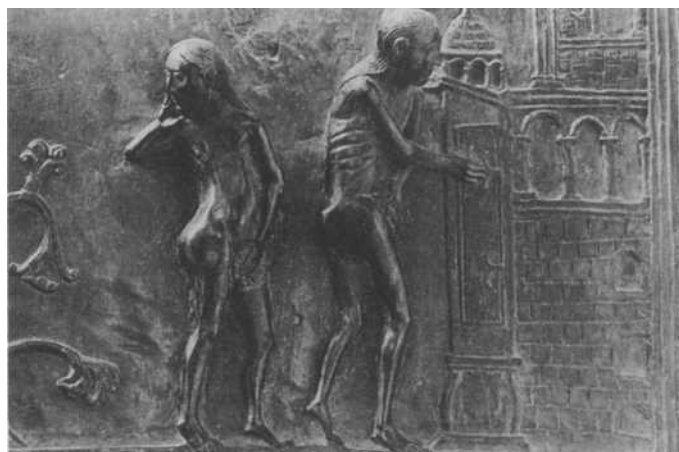
Переосмысление нагого тела в христианском искусстве произошло на Западе. Хотя обнаженные появляются среди византийских артефактов еще в IX веке и мы находим их в произведениях ремесленников, выполненных, когда свя-

* Быт. 3:7. — *Прим. пер.*

ценные сюжеты были запрещены, они не более чем диковинки в заведениях антикварного дилетантизма. В противоположность обнаженным бесятам с ларца Вероли, прыгающим и вертящимся с безответственностью анахронизмов, Адамы и Евы раннероманского искусства тяжелы и грубы. Они следуют схеме стилизации, взятой из самых примитивных изображений человеческой фигуры. Грудь Евы — висящие, плоские и бесформенные, и это единственное, что отличает строение ее тела от строения тела Адама. В начале XI века намечается некоторый прогресс. Мастер Вильгельм, высекавший рельефы для фасада собора в Модене и очень подробно рассказавший свою историю, придал Адаму и Еве (ил. 248) трогательную серьезность; но почти пятьюдесятью годами позднее, на фасаде церкви Сан Дзено в Вероне, фигуры все еще выглядят невыразительными блоками. Самые ранние произведения средневекового искусства, где нагие тела получают моделировку

248. Мастер
Вильгельм.
Адам и Ева.
Ок. 1105





249. Грехопадение. Германия, 1008-1015

250. Изгнание из рая. Германия, 1008-1015

и четкость исполнения, — это пять сцен творения и грехопадения на бронзовых дверях из Гильдесгейма, созданных для епископа Бернварда между 1008 и 1015 годами (ил. 249, 250). Они, возможно, воспроизводят иллюстрации какого-то манускрипта школы Тура и благодаря этому отдаленно связаны с античными предшественниками, но фигу-



251. Ева. Франция, XII в.

ры имеют неантичный характер не только потому, что скульптору не хватает технического мастерства, но и потому, что он в первую очередь стремится к драматической экспрессивности. В этом он преуспевает более, чем любой другой скульптор раннего Средневековья. Адам обвиняет Еву, а Ева обвиняет змея, что выражено изумительно правдивым жестом; когда же их изгоняют из сада, Адам безропотно шагает впереди, в то время как Ева оборачивается назад, и ее движение столь многозначительно и сложно, что анатомические неточности забываются. В течение двух последующих столетий скульпторы, работавшие в романском и раннеготическом стилях, передавали тело нагой Евы с какой-то доисторической брутальностью. Едва ли не единственное исключение — рельеф над дверью из собора в Отене, где Ева ползет или корчится на земле. Любопытно, что этот прекрасный рельеф напоминает раннюю индийскую скульптуру, но сходство состоит в уравниловности формы и декоративных деталей и в заполненности пространства, а не в психологической общности. В сравнении с пухлыми бедрами и пышными грудями скульптур династии Маурья фигура Евы из Отена негнушавшаяся, ровная и ребристая, как ствол дерева. Ее тело все еще остается воплощением ее несчастного человеческого удела, и, вместо того чтобы представить его как вершину зрительного опыта, его заставили ползти на четвереньках рядом с орнаментальными листьями и сказочными животными (ил. 251).

В середине XIII века, почти в то же самое время, когда готические скульпторы стали внимательно присматриваться к листьям и цветам, а иллюстраторы рукописей — к птицам, новое направление в иконографии заставило художников изучать нагое человеческое тело. Это было вызвано решением о том, что энциклопедическая история человеческой жизни, запечатленная на стенах великих соборов, должна заканчиваться не Апокалипсисом, а Страшным судом, описанным в двадцать четвертой и двадцать пятой главах Евангелия от св. Матфея. Человеческим существам предстояло занять место крылатых быков и многоглавых монстров. То была зримая победа гуманизма XII века, и в инструкциях для художников, которым обычно следовали, — в тех, что содержались в «*Speculum*»* Винсента из Бове, — сюжету давалась интерпретация, прямо заимствованная из гуманистической философии Греции. Утверждалось, что в сцене воскресения мертвых фигуры, поднимающиеся из могил, должны быть не только наги, но и все как одна совершенно прекрасны, сообразно законам своего бытия. Можно вообразить, каковы были чувства средневекового ремесленника, озадаченного темой, столь чудовищно отличающейся от всего того, для чего он постиг традиционный стилистический эквивалент. Где он искал материал для изображения данного сюжета? В XII веке, как в Отене, он брал его из манускриптов, а посему получившиеся у него фигуры — всего лишь куклы. Но с развитием натурализма в XIII веке он начал искать другие модели. Несомненно, он смотрел на классические саркофаги, как делали скульпторы Шартра и Реймса, и находил у поверженных галлов позы, которые можно было придать осужденным. Но он должен был также изучать натуру, и, возможно, ему приходилось обращаться за помощью в те заведения, что так клеймились средневековыми моралистами, — в общественные бани. На изображениях общественных бань в манускриптах XV века мы узнаем формы, уже известные нам по сценам «Страшного суда» предшествующего столетия.

Не все покровители искусства в XIII веке смогли заставить себя принять официальную иконографию сюжета «Воскресение мертвых». В соборе Парижской Богоматери, например, фигуры были представлены одетыми, а в Руане они задрапированы в саваны. Но в знаменитом «Страшном суде» в Бурже (ил. 252) скульптор смотрел на человечес-

* «Зеркале» (лат.).



252. Страшный суд. Франция, XIII в.

кое тело с интересом, не проявлявшимся со времен античности. У человека, показанного спиной к зрителю, поднимающего плиту своего надгробия, движения и мускулистая спина переданы с мастерством, достойным кватроченто. В центре этой группы стоит явно добродетельная девушка, которая впервые демонстрирует готический стиль применительно к женской наготы. Ее тело выглядит именно так, как должны были бы выглядеть тела Богородицы в готической пластике из слоновой кости, если бы по какой-то нечестивой случайности они лишились своих изысканно стилизованных драпировок. Ее формы говорят о том, что скульптор, должно быть, изучал античные фрагменты, ее поза, например, сродни Поликлетовой, где вес тела перенесен на правую ногу. Но в отличие от других средневековых скульпторов, включавших нереид, производство которых было поставлено на поток в эпоху поздней античности, в свои произведения как законченные ритмические сущности, мастер из Бурже свел классический образец



253. Лоренцо Майтани. Страшный суд. Ок. 1330

к более свободному от стилистических наслоений готическому видению. Опорное бедро не уподоблено чувственной арке, а сразу же после тазовой кости становится плоским. Грудная клетка и живот образуют единый блок, и маленькие груди помещены на нем высоко и далеко друг от друга. Это была совершенная готическая формула женской наготы, и если скульпторы не сразу ее переняли, то только оттого, что не у многих был такой же интерес к телу и умение его изображать, как у мастера из Бурже.

Другую большую серию обнаженных эпохи высокого Средневековья можно найти на фасаде собора в Орвьето, она датируется началом XIV века. Скульптор Лоренцо Майтани лично глубоко интересовался сюжетом и намеренно выбрал те сцены из священной иконографии (Сотворение человека, Грехопадение и Страшный суд), в которых должны присутствовать обнаженные. В предыду-

щей главе я указал, что Ева, поднимающаяся над Адамом (ил. 227), была вдохновлена саркофагом с nereидами, тогда уже известным сиенским скульпторам. Ее маленькие груди и большая голова имеют готические пропорции, и в сценах, где она показана стоящей у дерева и слушающей увещания Всемогущего, она едва ли отличается от средневекового шаблона. Но в то же время она изящна и женственна, и мы чувствуем, что чуть ли не впервые христианский художник увидел в теле способность иметь душу и отражать ее. То же самое относится и к спящему Адаму. Его члены плавно переходят один в другой, так мог извлекать их только художник, любящий человеческое тело; и все же, как и у Рафаэля, тело, кажется, служит воплощением духовной красоты. В «Страшном суде» (ил. 253) Майтани возвращается к традиции северных соборов. Мелодичные интервалы его Эдема сменились плотной, равномерно заполненной композицией, заимствованной скульпторами семейства Пизано из античных саркофагов с батальными сценами. Некоторые из фигур вдохновлены умирающими галлами, другие совершенно готические, беспорядочно двигающиеся, напоминающие скульптуры собора в Бурже. Вплоть до времен Микеланджело «Страшный суд» сохра-

254. *Рогир ван дер Вейден. Страшный суд. Ок. 1450. Фрагмент*





255. Братья Лимбург. Грехопадение и изгнание из рая. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского». Ок. 1410

нял этот характер адской мусорной кучи, что мы и видим на алтаре Мемлинга из Данцига*, где разбитые и вырытые из земли люди объединены друг с другом единственно неразберихой торопливости. В великом полиптихе Рогира ван дер Вейдена из Бона, послужившем, без сомнения, источником вдохновения для Мемлинга, фигуры сохраняют самостоятельность, но их движения все еще резки, будто взмахи ножниц, как в готическом «Страшном суде» (ил. 254). Они — среди самых великолепно исполненных обнаженных воплощений ужаса, открытый, обезумевший крик, противостоящий внутреннему, скрытому страданию в «Изгнании из рая» Мазаччо.

* В настоящее время — Гданьск — *Прим. ред.*

В своей законченной форме, просуществовавшей более столетия, альтернативная традиция развивалась, мне кажется, в рамках стили так называемой интернациональной готики. Впервые она появилась во Франции, Бургундии и Нидерландах около 1400 года, и наиболее ранний из датированных примеров — рукопись, известная под названием «Роскошный часослов герцога Беррийского», созданная около 1410 года братьями Лимбург. Одна из миниатюр изображает искушение и грехопадение (ил. 255). В саду Эдема, вписанном в круг (так тогда представляли мир), мы видим Еву, голую, как креветка, пребывающую, как поначалу кажется, в полном неведении относительно своего состояния. Но по мере того, как ее увещевает Всемогущий, она начинает чувствовать стыд, и, когда ее изгоняют — через ажурный портик парадиза, — она принимает позу Венеры Pudica, но с большим фиговым листом спереди. Братья были знакомы с классическими образцами, ибо их коленопреклоненный Адам взят с античной статуи побежденного перса или галла, вроде тех, что входят в скульптурные группы Атталы из Неаполя. Здесь, как и повсюду, мы находим подтверждение тому, что Лимбурги ценили классический идеал физической красоты и могли, если хотели, воспроизводить его. Но в обнаженной Еве они этого не захотели и намеренно создали или переняли новые формы женского обнаженного тела, которым было суждено удовлетворять северный вкус в течение следующих двух столетий. У их Евы удлинённый торс, какой мы впервые увидели в «Трёх Грациях» из Помпей. Но в сущности, структура ее тела, хотя оно и ориентализировано, весьма отличается от структуры, принятой в эллинистическом искусстве. Ее таз шире, грудная клетка уже, а талия выше, но, прежде всего, ее живот стал выпуклым. Это то, что характеризует готический идеал женского тела: если в античной наготе доминирующий ритм — изгиб бедра, то в альтернативной традиции — кривая живота. Это изменение доказывает существование фундаментального различия в отношении к телу. Кривая бедра стремится вверх. Ниже — кости и мускулы, принимающие на себя вес тела. Какой бы ни была эта кривая, чувственной или геометрической, в конце концов она выражает энергию и сдержанность. Кривая живота создается притяжением и расслабленностью. Это тяжелая, плавная кривая, мягкая и медленная, но все же с оттенком растительного упрямства. Она принимает свою форму не по



256. Ян ван Эйк. Ева. Фрагмент Гентского алтаря.
1426-1432

257. Гуго ван дер Гус. Адам и Ева. XV в.

воле, но по течению бессознательного биологического процесса, который формирует все невидимые организмы.

Возможно, именно это имеют в виду историки, говоря, что готическая нагота реалистична, поскольку слова «реалистический» и «органический» часто путают друг с другом. Если под первым подразумевают «подражающий гипотетическому среднему уровню», то это неправильно, ибо относительно мало молодых женщин выглядят как готическая

Ева. Но верно то, что два живописца, неуклонных приверженца истины, изобразили Еву согласно данной традиции. Первым был ван Эйк, и его Ева из Гентского алтаря — подтверждение того, каким дотошно «реалистическим» может быть великий художник в передаче деталей и в то же время как он может подчинить целое идеальной форме. Перед нами величайший пример луковичеобразного тела. Нога, несущая его тяжесть, скрыта, оно задумано так, что с одной его стороны — длинная кривая живота, с другой — спускающийся вниз изгиб бедра, не прерываемый ни единым сочленением костей или мышц. Над этим расслабленным овалом две сферы груди также ощущают на себе силу тяготения, и даже голова тяжело давит на шею (ил. 256).

Другая незабываемая Ева в нидерландской живописи XV века — на небольшой картине «Грехопадение» Гуго ван дер Гуса, ныне находящейся в Вене (ил. 257). Она была написана художником следующего после ван Эйка поколения, но во многих отношениях менее «современна», трогательная маленькая Ева, написанная с любовью и стара-

258. Школа
Ханса Мемлинга.
Vanitas





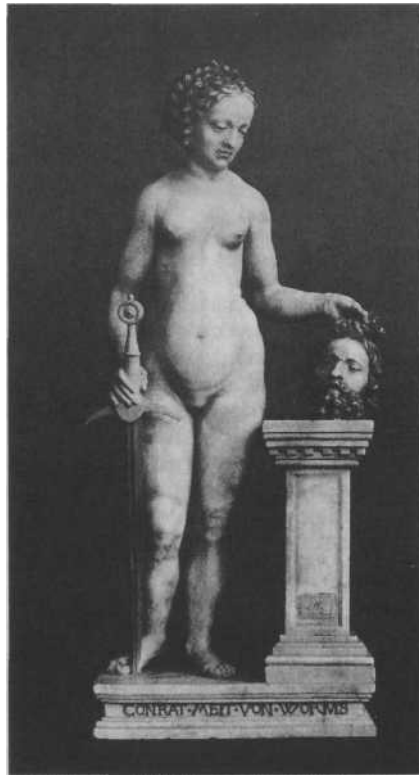
259. Джованни Беллини.
Vanitas. 1490-1495

тельностью, все еще иллюстрирует то плачевное состояние, до которого было низведено женское тело в средневековом сознании. Мы с полным правом можем считать ее наследницей Евы с гильдесгеймских дверей, пропорции их весьма похожи, хотя, конечно, ван дер Гус более точно владел такими анатомическими деталями, как расположение грудной железы. Покорная праматерь, ведущая хозяйство, вынашивающая детей, страдающая плоскостопием, вызванным тяжелым трудом, редко изображалась с таким нежеланием смягчить обыкновенную полезность ее тела. Но можем ли мы быть уверены, что эти неатлетические пропорции, столь далекие от нашего представления о грации и желанной красоте, вызывали те же самые чувства у человека XV века? Некоторые примеры подсказывают, что нет.

Такой же характер имеет картина школы Мемлинга, хранящаяся в Страсбурге и написанная всего лишь де-

сятью (или около того) годами позднее; она символизирует женскую суетность (ил. 258) и, вероятно, должна была воплощать чувственное очарование, бесстыдное и неотразимое. Особенности строения тела в картине «Vanitas» те же, что и у готической Евы: тот же большой отвислый живот, те же маленькие груди, те же короткие ноги, которые едва ли смогут доставить свою госпожу в церковь или на рынок. Даже в Италии обнаженная «Vanitas» Джованни Беллини имеет похожие очертания (ил. 259). И если вы думаете, что в приведенных примерах живописец имел намерение придать фигуре какие-то сатирические черты, взгляните на алебастровую «Юдифь» Конрада Мейта (ил. 260) из Мюнхенского музея. Она следует той же самой те-

260. Конрад Мейт.
Юдифь. Ок. 1520



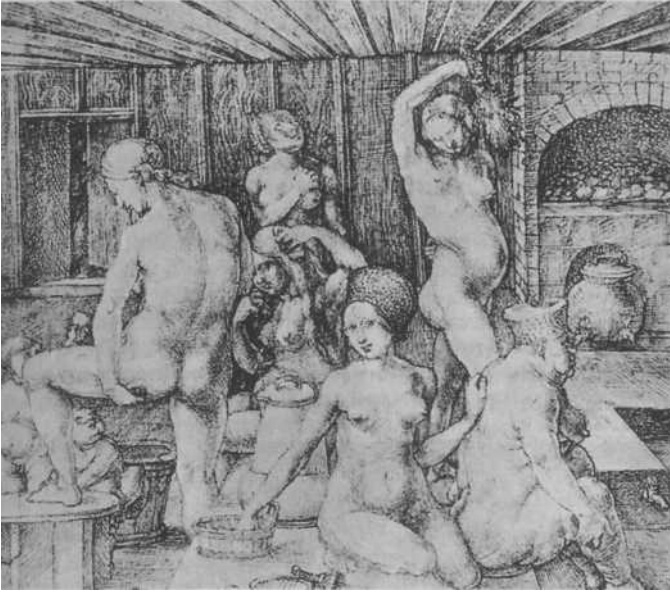


261. Альбрехт Дюрер.
Домохозяйка. Рисунок. 1493

262. Альбрехт Дюрер.
Женская баня. Рисунок. 1496 ►

лесной схеме, что и «Vanitas» Мемлинга, но нет никакого сомнения в том, что скульптор задумывал ее физически желанной; и после того, как у человека, глаз которого воспитан на классических пропорциях, проходит первый шок, я полагаю, надо признать: скульптор в этом преуспел.

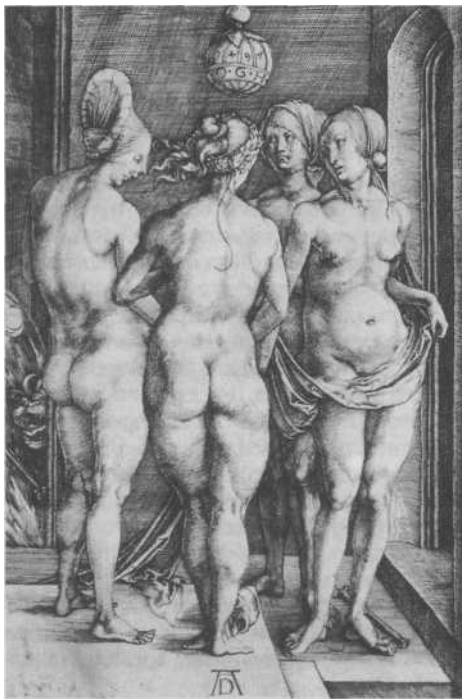
В это время, спустя столетие после своего создания, альтернативная традиция приобретает иной характер. Из воплощения смирения и стыда она превращается в средство эротического возбуждения. Учитывая природу готической наготы, это, вероятно, было неизбежно. В народной образной системе Средних веков нагая женщина имела то же самое значение, какое она сохранила там поныне. Деградация, которую пережило тело под влиянием христианской морали, послужила обострению его эротического воздействия. Формула классического идеала защищала лучше любой драпировки, тогда как готическая форма тела, предполагавшая, что оно скрыто под одеждой, придавала ему оттенок неприличной таинственности. Когда к концу XV века северные художники узнали, что тридцать лет назад в итальянском искусстве вновь произошло



освобождение тела, их чувства были подобны чувствам школьников. Они были шокированы, заинтригованы и поражены. Мы можем проследить развитие их эмоций по работам самогомышленого из школяров, Альбрехта Дюрера. Еще будучи подмастерьем, он должен был узнать, что нагая женщина стала предметом искусства, и в 1493 году выполнил рисунок нюрнбергской «Hausfrau»*, женщины средних лет, в котором преобладает ужас вперемежку с любопытством (ил. 261). Через год Дюрер начал учиться по гравюрам и рисункам итальянских мастеров наготы Поллайоло и Мантеньи, и к тому времени, как он добрался до Венеции, он был готов к тому, чтобы поразиться. Здесь он сделал первую попытку постичь итальянскую обнаженную натуру, которую использовал затем в различных рисунках и гравюрах в течение многих лет, особенно в работе «Сон», где женская фигура, беспокоящая дремлющего ученого, заставляет вспомнить языческих богинь. Такая классическая полнота формы, однако, достигалась усилием воли. Другие обнаженные Дюрера того же времени пока-

* Домохозяйки (нем.).

зывают, насколько охотнее его глаз, со свойственной ему жадной случайностей, стремился к специфическим особенностям тела. В рисунке «Женская баня», датированном 1496 годом (ил. 262), все еще превалируют готическое любопытство и ужас, смешанные с воспоминаниями об Италии. Фигура слева почти микеланджеловская, женщина, расчесывающая волосы, в центре напоминает «Венеру Анадиомену», а стоящая на коленях женщина на первом плане — чисто немецкая. Жирное чудовище справа поддерживает ощущение непристойности всей ситуации и, возможно, нарисовано с натуры, хотя, если бы Дюреру не была знакома гравюра с «Вакханалии» Мантеньи, где, на самом деле, толстая вакханка взята с антика, он мог бы и не подумать о том, чтобы ввести ее в композицию. Гравюра с обнаженными женщинами, известная как «Четыре ведьмы» и датированная 1497 годом (ил. 263), ясно демонстрирует



263. Альбрехт
Дюрер.
Четыре
ведьмы.
Гравюра. 1497

противоречивую смесь любопытства и уважения к классицизму. Он видел и восхищался рельефом с тремя Грациями и мог иметь намерение создать свою версию сюжета. Но уже в центральной фигуре он увлекся массивной неправильностью плоти, а женщина слева, внушительная немецкая матрона, у которой отобрали одежду, но оставили на месте головной убор, окончательно разрушает классическую схему. Так три Грации становятся адскими кумушками, с черепом под ногами и чертом, выглядывающим из-за угла. «Четыре ведьмы» интересуют нас также своей связью с гравюрой венецианского художника Якопо де Барбари, представляющей двух обнаженных женщин. Сколько заимствовал Дюрер у Барбари, всегда будет загадкой, потому что гравюры Якопо невозможно датировать точно; но он был, вероятно, лет на двадцать старше Дюрера и достиг положения придворного художника императора Максимилиана в 1500 году. Более того, по собственным словам Дюрера, Якопо показывал ему две фигуры, мужчину и женщину, сконструированные по геометрическим принципам, когда Дюрер был «еще молодым человеком и не слышал о таких вещах», следовательно, это произошло во время его поездки в Венецию в 1494 году. Якопо был в некотором роде слабым, но упорным рисовальщиком обнаженной натуры, его удлиненные женщины напоминали оплывшие сальные свечи, и показательно, что Дюрер не мог отыскать более подлинных классических образцов. Но примеры Риццо и Беллини говорят о том, что в Венеции 1490-х годов готическая концепция женской наготы была все еще в моде; и, возможно, скрытый готицизм томных фигур Якопо сделал их восприятие для Дюрера более доступным по сравнению с остатками античности, которым спустя десять лет суждено будет вдохновлять Джорджоне. Дюрер рассказывает, что Якопо отказался объяснить, как построены его фигуры, и тем самым поселил в Дюрере убеждение, что классическая обнаженная натура построена по секретной формуле, что-то вроде масонской тайны, охраняемой итальянскими художниками, дабы превосходить своих северных коллег. С твердым намерением раскрыть этот секрет Дюрер начал (и продолжал всю свою жизнь) тщательный геометрический анализ человеческой фигуры, о чем я упоминал в первой главе. Но вдруг он почувствовал, что тайна ускользает от него, и уже в 1521 году, через несколько лет после смерти Якопо, попросил регента Ма-



264. Никлаус Мануэль
Дойч.
Флейтистка
в маске. 1520-1530

лина подарить ему книгу мастера Якопо. Как и другим северным художникам, ему трудно было поверить в то, что гармония классической наготы основывается не на наборе правил, а на состоянии духа. В 1504 году, когда он работал над гравюрой «Адам и Ева», он пребывал именно в таком состоянии и создал две фигуры не менее близкие к классическому идеалу, чем то, что делалось в современной Италии. Но это состояние прошло, и, даже несмотря на самый тщательный анализ пропорций, его картина «Ева», ныне находящаяся в Прадо, остается, в сущности, северной. С тех пор его вымеренные фигуры предназначались не для того, чтобы демонстрировать идеал красоты, но чтобы изучать различные законы роста; и, поскольку его цель была более не эстетической, а научной, его, так сказать, вкус свободно возвращался к луковичеобразным пропорциям ранних рисунков.

Типы обнаженного тела, порожденные Дюрером в попытке примирить идеалы Нюрнберга и Рима, служили от-

правной точкой для творчества целой группы швейцарских и немецких художников, которые, опираясь на его плечи, могли трактовать наготу, минуя все его усилия и тревоги. Урс Граф и Никлаус Мануэль Дойч то обстоятельство, что художнику требуется рисовать нагих женщин, считали скорее забавным везением, принимавшимся с неприкрытым энтузиазмом. На их рисунках, датирующихся периодом с 1520 по 1530 год, представлена широкобедрая, полногрудая Венера Высокого Возрождения, переведенная на язык альтернативной традиции без утраты чувственности. Пример тому — «Флейтистка в маске» Никлауса Мануэля Дойча: постановка фигуры здесь абсолютно классическая и могла быть заимствована из гравюры Маркантонио, но тело повернуто так, что его правая сторона очерчена линией огромного живота, восходящей к груди стрелчатой кривой (ил. 264). В результате требование Дюрера, что «все вещи должны рифмоваться между собой», выполнено здесь лучше, чем во многих его собственных изображениях наготы. У Урса Графа это готическое чванство часто вырождается в неимоверную грубость. Его «Ландскнехты» — это люди, разгромившие Рим и положившие конец возрожденной власти Аполлона. Его обнаженные — незамаскированные Венеры *Vulgaris*, даже если они окружены атрибутами, характерными для Ренессанса. Но его витальность неодолима. На рисунке из Базеля, где показана закаляющаяся себя женщина, отвратительная, ужасная и нелепая, художник все же ухитряется представить обнаженную натуру как одну из тех органических сил, которые управляют ростом корней и сучковатых стволов, и включить ее в вихрь позднеготического орнамента (ил. 265).

Нет сомнений в том, каков был масштаб и характер удовлетворения, получаемого от обнаженной натуры покровителями искусства в Германии в первой половине XVI века. Она стала столь ценной частью декора, что в 1519 году нагие женщины с невероятным нахальством появляются на титульном листе Нового Завета Эразма Роттердамского. Сотни лубков и самшитовых фигурок говорят об их популярности, а живопись Лукаса Кранаха, посвятившего женской наготы целый ряд своих работ, восхищала самых разборчивых знатоков того времени.

Кранах создал столь личную и столь неизменно соблазнительную версию северной обнаженной, что его творчество следует рассмотреть более обстоятельно. Относи-

тельно рано, в 1509 году, он написал картину «Венера и Амур», ныне находящуюся в Эрмитаже (ил. 266), с фигурами в натуральную величину, которые, очевидно, происходят из средиземноморского источника. Про Кранаха обычно говорят, что он вдохновлялся антиком или рисунком с антика, но то, как он изображает фигуру на гладком черном фоне, подсказывает, что он видел одну из картин, идущих от «Венеры» Боттичелли, которые были в моде в Италии в последние годы кватроченто. Те, что написаны Лоренцо Костой (ил. 267), ближе всех к оригиналу из сохранившихся, но Коста мог знать и подлинные работы Боттичелли и создать свою собственную неуклюжую интерпретацию. Очевидно, покровители, для которых Кранах работал при дворе провинциальной Саксонии, были слишком далеки от коммерческой моды, чтобы наслаждаться обнаженной натурой, или его заказчик, Фридрих Мудрый, не одобрял этого. Поэтому, несмотря на свою природную склон-



265. Урс Граф.
Закалывающая
себя женщина.
1520-1530



266. Лукас Кранах.
Венера и Амур. 1509
267. Лоренцо Коста. Венера



ность к данному сюжету, Кранах редко обращался к нему вновь до конца 1520-х годов, и неожиданная серия обнаженных красавиц, составившая его славу, датируется временем после 1530 года, когда ему было за шестьдесят. Вкус и нравы изменились. Постреформационная жажда возбуждающей наготы, уже отмеченная мною, распространилась по всем протестантским государствам Германии, а Иоганн Фридрих, третий покровитель Кранаха из саксонского дома, должно быть, питал личную симпатию к

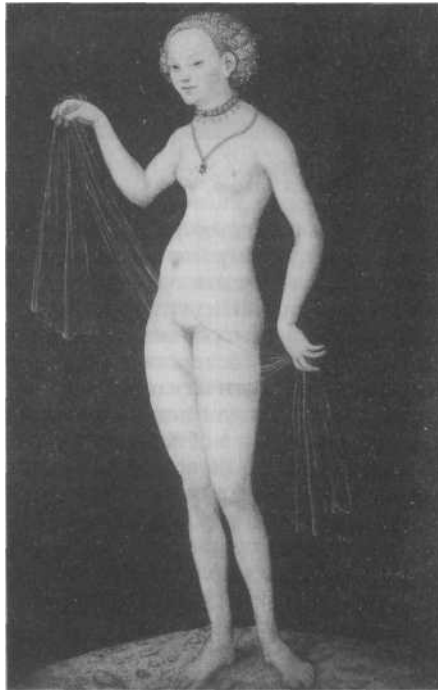
этим желанным безделушкам. Типичная для Кранаха обнаженная, следовательно, возникла гораздо позднее экспериментов Дюрера и не имеет никакого отношения к первым попыткам северного художника овладеть итальянским идеалом. К этому времени итальянская обнаженная натура тоже трансформировалась, и мы с удивлением вспоминаем, что S-образные Лукреции Кранаха — современницы удлинённых фигур Понтормо. В них действительно очень искусно переплетены и завуалированы элементы маньеризма и возрожденного готицизма.

Насколько успешно Кранах придал новый стиль готическому телу, можно понять, сравнив его картины с полотнами его современника Яна Госсарта Мабюзе, который прилагал большие усилия к написанию наготы. Госсарт был в Риме в 1508 году и возвратился во Фландрию преисполненный амбиций превзойти всех в итальянской манере. В 1509 году он, кажется, вступил в какие-то партнерские отношения с Якопо де Барбаро и именно у Якопо позаимствовал образец для нескольких слишком гладких картин, изображающих обнаженную натуру, к примеру «Нептун и Амфитрита» из Берлинского музея. В других произведениях, вроде «Адама и Евы» из того же собрания, итальянские позы переданы с кропотливым нидерландским реализмом. Эта противоречивая смесь традиций придает обнаженным Госсарта курьезно-непристойный вид. Они словно двигаются вперед до тех пор, пока не оказываются на смущающем нас близком расстоянии, и мы начинаем осознавать, насколько необходимо для наготы тела иметь «одежду» в виде последовательного стиля. Это как раз то, чего достиг Кранах. Одаренный чувством шика, благодаря которому он мог бы стать святым покровителем всех дизайнеров моды, он выработал декоративную манеру для изображения наготы, подобную той, что существовала в Индии X века. Она, конечно, развивала традицию оживленных Ев с манускриптов XV века — и делала это сознательно, ибо Кранах был изобретательным архаизатором и действительно копировал картины XV века — но его мастерство комбинирования изогнутых линий с поверхностностью моделировки не имеет аналогов на Севере и заставляет вспомнить египетские рельефы. Этому чувству стиля соответствует сильная увлеченность, позволяющая ему убедить нас в том, что его личный вкус к телесной красоте — это наш собственный вкус. Он берет готическое туловище с узкими плечами и выступающим животом и снаб-

жает его длинными тонкими ногами, тонкой талией и мягко изгибающимся контуром. В итоге его нагие чаровницы нам сегодня нравятся так же, как они были по вкусу Иоганну Фридриху Великодушному (ил. 268).

Кранах — один из тех немногих художников, кто дополнил наш репертуар образов телесной красоты. Ожерелья и пояса, огромные шляпы и тонкие, как паутинка, драпировки его богинь не оставляют нам ни малейшего сомнения в том, что все это входило в его эротический замысел; и любопытно, как часто в творчестве Кранаха обнаруживаются приемы, использовавшиеся для создания такого же эффекта художниками, творившими до и после него. В некоторых его картинах, представляющих суд Париса (ил. 269), соперничающие дамы принимают в точности те же обольстительные позы, что мы находим в индийской живописи VIII века (ил. 270) или в иллюстрациях Людвига Кирхнера. Воз-

268. Лукас Кранах.
Венера. 1532





269. Лукас Кранах. Суд Париса. Ок. 1530



270. Танцовщица. Индия, VIII в.

буждающее искусство редко имеет успех в Европе. Кранах преуспевает потому, что он не эксплуатирует преимущества своего привлекательного для всех сюжета в ущерб точному и тонкому стилю. Несмотря на косые взгляды его сирен, они не перестают быть *objets d'art**, которыми наслаждаются так же бесстрастно, как хрусталем или эмалями.

С Кранахом готическая нагота, в узком смысле слова, исчерпывает себя и угасает, но антиклассические пропорции все еще ощутимы в обнаженных фигурах северного искусства вплоть до XIX века; и эта удлиненная элегантность продолжает свое физическое воздействие, даже когда она крайне искажена и ненатуральна. Подлинным наследником Кранаха был антверпенский художник Бартоломеус Спрангер, который, будучи на службе у Рудольфа II, снабжал двор презентабельной эротикой, основанной на навыках, полученных им на занятиях с братьями Цуккарро в Риме, но северной по своему неугомонному демонизму. Сама манье-

* Предметами искусства (*фр.*).

ристическая формула, уже описанная мною, подверглась влиянию готической крайности и на Севере воспринималась легче, чем евклидовы пропорции Рафаэля. Россо и Приматиччо, работавшие в Фонтенбло, не смущаясь, делали своих обнаженных до нелепости неклассическими, хотя в то же самое время вывозили из Италии бронзовые отливки классической скульптуры, передававшие дух античного искусства едва ли не более убедительно, чем оригиналы.

Мы должны признать, однако, что более всего нарушало классические пропорции то удлинение обнаженных фигур, которое было допущено флорентийцем и во Флоренции. Оно обнаруживается в рисунках Понтормо, где, будто сознательно бросая вызов античным размерам, художник изобразил, или превратил в карикатуру, самый гармоничный из всех классических сюжетов — три Грации. Их длинные, тонкие туловища не толще их ног, руки с подчеркнутыми суставами изгибаются то внутрь, то наружу, как ветви деревьев. Они напоминают нам какую-то ненасытную рептилию, плющ или старую виноградную лозу, в каковых нам часто мерещится непристойная похожесть на человеческое тело, изначально утвержденная в рисунках Понтормо. В некоторой степени это странное искажение обусловлено личным вкусом Понтормо, в чем-то оно навеяно картонами к «Страшному суду» Микеланджело, которые всецело поглотили и преследовали, словно навязчивая идея, римских и флорентийских художников 1530-х годов, как произведения Пикассо завладели мировой живописью в наши дни, и с тем же разрушительным эффектом. «Нимфа Фонтенбло» Челлини, созданная в то же десятилетие, что и «Грации» Понтормо, демонстрирует аналогичные почти неправдоподобные искажения.

«Нимфа Фонтенбло» производит впечатление неудобства, возможно, не столько из-за своих пропорций, сколько оттого, что Челлини, воспитанный в традиции *disegno*, не мог совсем отказаться от своей творческой манеры в угоду банальной моде. В «Диане из Анэ», обычно приписываемой Гужону (ил. 271), неклассические пропорции приемлемы, ибо неизвестный ваятель создавал декоративное произведение, сверхмодную картинку, где особенности рисунка можно оставить без внимания. Вместо четких и логически соотнесенных частей тела каждая форма плавно переходит в другую, а груди, являвшие модуль античной геометрии торса, практически исчезли. Все это уже знакомо



271. Жан Гужон. Диана из Анэ. Ок. 1554

по готической наготы, но «Диана» не готическая. Ее тело — это не то тело, что мы привыкли видеть одетым. Она так же непринужденна в своей наготы, как и обнаженные женщины Джорджоне, и эта уравновешенность, олицетворявшая баланс между северным и средиземноморским духом, сделала ее чуть ли не символом французского Возрождения. Интересно убедиться в том, что две другие женские обнаженные фигуры, выполнявшие, кажется, во французском искусстве ту же символическую роль, но в другие эпохи, остаются в своей основе неклассическими: «Диана» Гудона, чьи члены и торс все еще стремятся к удлинённым готическим овалам, и «Одалиска» Энгра. Ее длинное, изогнутое тело и неправильно скрещенные ноги ближе к Фонтенбло Приматиччо, чем к Риму Рафаэля. Несмотря на упрямую ортодоксальность, интуиция вдохновляла Энгра следовать альтернативной традиции, и посему «Одалиска» более аутентична и волнующа, чем «Источник».

После эротических фантазий Спрангера и Гольциуса и роскошного животного изобилия Рубенса кажется, что скромное тело, от которого произошла северная нагота, никогда вновь

не станет объектом искусства. Но около 1631 года появились два офорта с изображениями обнаженных женщин, где жалкая несообразность плоти запечатлена более решительно, чем в любом другом произведении до или после. Это были произведения юного голландца, тогда известного в основном своими рисунками нищих и выразительных голов, Рембрандта ван Рейна. Что было у него на уме, когда он ощутил желание запечатлеть эти болезненные видения человеческой наготы? Прежде всего, несомненно, нечто вроде вызывающей честности. Хотя Рембрандт с готовностью усваивал любой прием, который мог бы привнести что-то в развитие его мастерства, он не был способен принять формулу, ставившую под угрозу правдивость его видения; такой преимущественно была та искусственная форма, которую его современники, даже его земляки, согласились применить к обнаженному телу. В знак протеста он свернул с этого пути, чтобы отыскать самое несуразное тело, какое только можно себе представить, и подчеркнуть его самые непривлекательные черты. У немногих молодых женщин Амстердама (а судя по лицу женщине, сидящей на холме, нет и тридцати) мог быть такой большой и бесформенный живот. Мы с трудом заставляем себя задержать на ней взгляд; и именно это, как я себе представляю, входило в замысел Рембрандта. Во втором офорте фигура менее чудовищна, но вызов классицизму более явный, поскольку жирное, обрюзгшее создание наделено атрибутами Дианы (ил. 272). Рисунок к офорту из Британского музея раскрывает замысел Рембрандта, демонстрируя молодую голландку с обычной внешностью и физическими данными. В офорте зафиксирована каждая мешковатая форма, каждая оскорбительная складка — все то, что при изображении наготы обычно сглаживается; но, по мнению Рембрандта, мы должны это видеть. Протест, подразумевавшийся в этих двух офортах, не остался незамеченным. Поэт Андрис Пеле в своей поэме «Польза и вред театра» описывает эти офорты во всех подробностях и сетует на то, что Рембрандту пришлось неправильно распорядиться своим большим дарованием:

Отвислые груди,
Искривленные ревматизмом руки и даже
Следы от корсажной шнуровки на животе
И от подвязок на ляжках. И если мы это видим,
Значит, Природе надлежит получить по заслугам,
Его Природе, не ведающей законов и правил,
Пренебрегающей пропорциями человеческого тела*.

* Перевод В. Мещей.

Пеле выражает не только мнение своих современников, но, вероятно, и собственное оправдание Рембрандта, это обращение к природе против правил, — вечно повторяемый боевой клич всех великих революционеров в искусстве.

Но есть и то, что критики, естественно, не разглядели, ибо это стало ясно только в последние годы жизни Рембрандта, то, в чем художник не мог себе признаться, есть другой импульс, помимо вызывающей правдивости, побудивший его сделать эти офорты, — жалость. Возможно, какая-то доля любопытства заставляла его исследовать эти складки жира, но чувства, которые они в нем вызывали, отличались от холодного отвращения, какое вызвала у Дюрера женская купальня. Еще более отличаются они от многих изображений несчастного тела — толстяков, калек, пьяных старух и т. п., — которые дошли до нас со времен античности. Иногда, как в «Старом рыбаке», так сильно потрясшем Винкельмана, этот эллинистический реализм достигает благородного стоицизма. Но в них нет и намека на жалость. Большинство этих произведений, я полагаю, считались смешными и были популярны, потому что льстили чувству превосходства зрителя. Они — среди многих элементов античной культуры, которые даже неверующего заставляют быть благодарным христианству. Для



272. Рембрандт.
Диана. Офорт.
Ок. 1631



273. Рембрандт. Клеопатра.
Рисунок



274. Рембрандт. Старая женщина
моющая ноги. Офорт. 1658

Рембрандта, верховного толкователя библейского христианства, безобразие, бедность и другие несчастья нашей физической жизни были не абсурдными, но неизбежными (вероятно, он мог бы сказать — естественными) и способными к излучению духа, так как освобождали от всякой гордости.

Любопытно, как этот средневековый взгляд на наше телесное имущество заставил художника увидеть наготу, облаченную в ту же самую форму, в какой ее видел художник Средних веков. Все его наброски с натуры связаны с готической традицией, даже когда, как на прекрасном рисунке «Клеопатра» (ил. 273), они изображают героиню античнос-

ти, а его обнаженные мужчины худы и плоски, как Адамы ван дер Гуса или ван дер Вейдена. Точно так же, как он мог найти в Амстердаме множество девушек с плотными юными телами, там должны были быть и юноши с хорошо развитой мускулатурой. Но, как правило, мужчины-натурщики Рембрандта столь же ужасающе тонки, сколь неприлично толсты его женщины. Парадоксально, но академический поиск совершенства формы через изучение обнаженной натуры стал средством показа унижительного несовершенства, к которому обычно приговаривается наш род.

Это чувство присущей телу жалкости имело и другое странное следствие: самые значительные обнаженные периоды зрелости Рембрандта, три офорта, датированные 1658 годом (ил. 274), изображают старых женщин. Двадцать семь лет прошло с момента создания «Дианы», оскорбившей Пелса, и жестокость Рембрандта утихла. Он более не желает нас шокировать, и все же идея классической элегантности еще настолько волнует его, что он предпочитает готическую нескладность старого тела привлекательным пропорциям юного. Офорт с пожилой женщиной, моющей ноги в ручье, в действительности самое благородное произведение телесной архитектуры, упрямая, словно старая лодка, несокрушимая форма, рассмотренная без оттенка сентиментальности или желания оправдать. Мы пытаемся представить себе, где еще в искусстве был создан такой величественный портрет старого тела, и вспоминаем лишь Адама Пьеро делла Франческа и некоторых отшельников Карпаччо.

Тем не менее самая великая картина Рембрандта, представляющая обнаженную натуру, изображает молодую женщину, очевидно задуманную физически привлекательной. Это «Вирсавия» из Лувра (ил. 275), одно из тех произведений искусства высокого класса, которые не могут быть никак классифицированы. Композиция объединяет в себе воспоминания о двух античных рельефах, знакомых Рембрандту по гравюрам, но его концепция наготы совершенно неклассична и на самом деле представляет его любимую Хендрикке. Сейчас, когда догматичная настойчивость ранних офортов отвергнута, мы чувствуем ценность скромной и скрупулезной честности Рембрандта, ибо этот большой живот, эти тяжелые, трудовые руки и ноги обладают гораздо большим благородством, нежели идеальная форма, скажем, «Венеры Урбинской» Тициана. Более того,



275. Рембрандт. Вирсавия. 1654

христианское приятие несчастного тела давало христианскую привилегию душе. Традиционные обнаженные, основанные на классических оригиналах, были не способны выдерживать груз мысли или внутренней жизни без ущерба для их формальной целостности. Рембрандт же мог придать своей «Вирсавии» мечтательное выражение лица, выражение такое сложное, что мы уходим вслед за ее мыслями далеко за пределы запечатленного момента, и в то же время эти мысли суть неотторжимая часть ее тела, говорящая с нами на своем собственном языке так же правдиво, как Чосер или Берне.

Чудо «Вирсавии» Рембрандта, нагого тела, которому позволена мысль, больше никогда не повторилось. Но конец XIX века произвел одну или двух запоминающихся обнаженных жалости, и самая жалостливая из них — фигура с



276. Огюст Роден.
«Прекрасная Омьер».
Ок. 1885

картины «Скорбь» Ван Гога, образ столь ужасный, что мы с трудом заставляем себя остановить на нем взгляд; самая же выразительная — «Прекрасная Омьер» Родена (ил. 276). Она идет дальше, чем офорт Рембрандта. Тело старухи Рембрандта, хоть оно и лишено грации, все еще сильное и дееспособное. Старуха Родена — образ законченной дряхлости, *memento mori**, — своим замыслом напоминает нам некоторые готические статуи. При сравнении с «Марией Магдалиной» Донателло из Флоренции обнаруживается некая схожесть в их технике исполнения: оба, Роден и Донателло, моделируют морщинистую плоть сильными нервными движениями пальцев, создавая таким способом живую фактуру. Но по чувству эти две статуи абсолютно разные. Магдалина Донателло — женщина-факир, чьи маленькие запавшие глаза, глядя в пустыню, узрели видение Господа. Тело ее больше не интересует, тогда как Омьер Родена, хотя она и находится в более мрачном настроении, чем куртизанка из стихотворения Вийона, все еще неотделима от своего тела и размышляет о его недостатках. И тем не менее она далека от тех безжалостных фигур по-

* Помни о смерти (лат.).

зднеэллинистического искусства, где изношенное тело представлено в презренном или смехотворном виде, ибо Роден увидел в ее дряблых членах готическую величественную конструкцию.

Немецкие художники последних семидесяти лет, и реалисты, и экспрессионисты, создали ряд обнаженных фигур, которые могут быть отнесены к альтернативной традиции: они все еще соотносятся с пропорциями готической наготы, с ее короткими ногами, длинным туловищем и доминирующей провисающей кривой линией живота. Спорно, однако, можем ли мы применить слово «традиция» к неразберихе соревнующихся друг с другом манер, каждая из которых якобы замешана на правде и которые заняли место стиля в начале этого века. Возможно, «готический» характер наготы в живописи Германии последних лет доказывает попросту, как достоверны были подлинные готические обнаженные. Любой европейский художник, неспособный творчески принять отвлеченный характер классической наготы, кажется, видит нагое тело именно так. Примером является Сезанн, наименее германский из художников, единственный этюд обнаженной натуры которого (ил. 277) обладает готическим характером просто потому, что стремится к правде. Он пугающе серьезен и доказывает, что Курбе, несмотря на все его вызывающие заявления, продолжал видеть женское тело через призму воспоминаний об античности. Но кроме простого реализма есть еще одна причина изображать обнаженное тело лишенным одежды античной гармонии, и эту причину, насколько мне позволит мой скудный язык, я должен сейчас исследовать, ибо она представляет последний крутой поворот в истории наготы.

Мы видели немного более ужасающих образов, нежели нагие проститутки с картины Руо, созданной в 1903—1904 годах (ил. 278). Что заставило кроткого ученика Гюстава Моро перейти от библейских сцен и пейзажей в духе Рембрандта к этим грубым развратным монстрам? В основном, несомненно, неокатолическая доктрина его друга Леона Блуа, согласно которой в равнодушном материалистическом обществе 1900 года абсолютная деградация ближе подошла к искуплению, чем мирской компромисс. Но, что удивительно, будто специально для предмета нашего исследования, Руо решил выразить это убеждение посредством обнаженной натуры. Он сделал это именно потому,

что нагота приносит самое большое страдание. Она ранила его, и он, как дикарь, был убежден, что она будет ранить нас. Все те нежные чувства, которые сплавляются в нашей радости при виде идеализированного человеческого тела, Венеры, скажем, Боттичелли или Джорджоне, разрушены и осквернены. Сублимация желания замещена стыдом в самой его сути, наша мечта о совершенном человечестве разбита этим жестоким напоминанием о том, что на самом деле человек умудрился сделать из грубого материала, данного ему в колыбели; и с точки зрения формы все, что было понято в обнаженной натуре при ее создании, — ощущение здорового строения, ясные геометрические очертания и их гармоническое расположение — было отвергнуто в пользу свалки материи, распухшей и вялой.

И все же Руо убеждает нас в том, что этот отвратительный образ необходим. Эта полная противоположность «Афродите Книдской», появившаяся довольно поздно, более чем через две тысячи лет, не менее неизбежна. Все

277. Поль Сезанн.
Обнаженная





278. Жорж Руо.
Проститутки.
1903-1904

идеалы подвержены разрушению, и к 1903 году греческий идеал физической красоты уже пережил столетие невероятного разрушения. Убедительное утверждение добавочной истины началось, возможно, в рисунках Дега, сделанных в борделях; тем самым допускалось, что формальная фальшь академической обнаженной натуры была также в чем-то моральной фальшью, ибо любители, превозносившие обнаженных Кабанеля и Бугеро, видели реальность в *Maison Tellier*. Проститутки Дега — живые существа, подобные непристойным насекомым, изваянным египетским скульптором, а пастели Тулуз-Лотрека на тот же самый сюжет передают характер эпохи и общества. Фигура Руо принадлежит другому миру. Подобно «Афродите Книдской», она — *objet de culte**, хотя ее религия ближе к Мексике, чем к Книду. Она — чудовищный идол, поселяющий в нас скорее страх, нежели жалость. В этом плане Руо также совершенно непохож на Рембрандта, которым он так сильно восхищался и который являлся его самым бесстрашным предшественником в постижении телесного безобразия. Подход Рембрандта был моральным, подход Руо — религиозным. Именно это придает его угрожающей проститутке важность в наших глазах. Ее отвратительное тело идеально, потому что задумано в духе благоговейного трепета.

* Предмет культа (*фр.*).

IX. НАГОТА КАК САМОЦЕЛЬ

13 ЭТОЙ книге я пытался показать, как нагому телу придавали запоминающиеся формы, чтобы сообщить нам определенные идеи или чувства. Я считаю, что это главная, но не единственная причина существования обнаженной натуры. Во все эпохи, когда тело было предметом искусства, художники чувствовали, что его можно облечь в форму, которая хороша сама по себе. Многие шли еще дальше, полагая, что в наготы можно найти оптимальный общий фактор значимой формы (significant form). В глубине души они лелеяли представление, похожее на то, что вселяло в теоретиков Ренессанса мистическую веру в «человека Витрувия» или заставляло Гёте столь же безнадежно искать Urpflanze*. Конечно, они отвергали фантазию Платона, будто богоподобный человек должен соответствовать математически совершенным фигурам — кругу и квадрату, но они развивали обратную теорему и утверждали, что наше восхищение абстрактной формой, горшком или лепниной отчасти аналогично удовлетворению от человеческих пропорций. Я и сам на предыдущих страницах не раз намекал на то, что разделяю это мнение, особенно там, где иносказательно сравниваю спину одного из атлетов Микеланджело и рисунок декоративного элемента для библиотеки Лауренциана, созданного им же. Сейчас я должен более тщательно рассмотреть это представление об обнаженной натуре как о самоцели и как об источнике независимой пластической конструкции.

Две полулежачие фигуры с фронтонов Парфенона, так называемые «Илисс» (ил. 279) и «Дионис», не выражают какую-либо определенной идею, и их нельзя классифицировать соответственно заголовку одной из предыдущих глав. И все же они, безусловно, являются двумя из величайших скульптур на свете и представляют собой формаль-

* Прарастения (нем.).

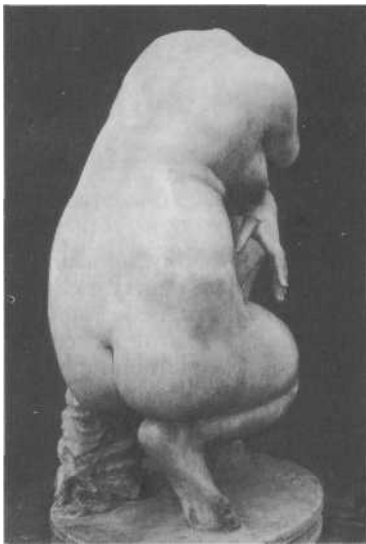


279. Иллис. Греция, ок. 438 г. до н. э.

280. Микеланджело. Речной бог. 1524-1527

ные открытия столь же ценные, как и формулировки философских истин. На протяжении эпохи Ренессанса они оставались совершенно неизвестными. Они не могли быть известны Рафаэлю или Микеланджело. Тем не менее оба эти художника открыли одни и те же сочетания форм и применили их в некоторых из наиболее запоминающихся своих изобретений. Взаимоотношение распростертых ног и изгибающегося туловища, столь волнующее нас в «Иллисе», вызывает такое же чувство, какое мы испытываем, когда обнаруживаем этот мотив в позах умирающего Анании на картоне Рафаэля или поверженного Павла на воз-

вышенной фреске Микеланджело. В «Дионисе» (ил. 45), величественно приемлющем землю, от которой пытается освободиться «Илисс», есть то же убедительное соотношение ног и торса, и оно также было заново открыто Микеланджело в «Речном боге» (ил. 280) из Флорентийской Академии. В обоих случаях взаимодействие осей, баланс напряжений и ритмическая последовательность вздутий и впадин выражают важную истину, хотя эта истина и не может быть соотнесена с повседневными нуждами или поступками в нашей жизни. Или возьмем в качестве примера женской наготы «Купающуюся Венеру» (ил. 281), фигурирующую в каталогах и учебниках как работа Дедалса, но, конечно, датирующуюся началом IV века до нашей эры. Пластическая цельность ее грушевидного туловища восхищала все восходящие светила искусства — Тициана, Рубенса, Ренуара — вплоть до сего дня, и причину тому найти не трудно: она являет собой совершенный символ плодovitости, чувства земного притяжения, она подобна зрелому плоду, который не может скрыть за своей формой весну чувственной энергии. Но, глядя на обнаженные женские фигуры в других позах, нам почти невозможно объяснить рождающееся в нас ощущение завершенности. Такова,



281. Дедалс (?).
Купающаяся Венера.
Начало IV в. до н. э.

например, столь очаровывавшая людей эпохи Ренессанса фигура Психеи на эллинистическом рельефе, ныне утраченном, известном как «Ложе Поликлета». Однажды «открытая» народная песня, что поют на ярмарках, служит темой для произведений многих поколений композиторов, точно так же мы находим ту самую фигуру в шедеврах Рафаэля, Микеланджело, Тициана и Пуссена и чувствуем, что именно благодаря ей обнаженная натура обрела самостоятельность, как и песня, переставшая зависеть от ее первоначальных слов.

Наряду с позами, получившими, по-видимому, статус почти что идеограмм, в европейском искусстве есть тысячи обнаженных, не выражающих никакой идеи, ничего, кроме стремления живописца к совершенству формы. Важность этого аспекта наготы возросла в течение последнего столетия, в то время как значение сюжета, повествовательной составляющей живописи снизилось. «Одалиска» Энгра, хоть и является, с одной стороны, исключительно «чистой» живописной конструкцией, все еще воплощает идеи, сопутствующие слову «Венера»; «Голубая обнаженная» Матисса (ил. 286) — нет. Чтобы понять, как это произошло, мы должны, я полагаю, вернуться к тому моменту в истории европейского искусства, когда обнаженная натура оказалась в центре внимания академического образования.

В Средние века художники считались ремесленниками и живописец, скульптор или гончар-глазировавший обучался азам своего мастерства так же, как и любой другой работник ручного труда. Когда от прежней науки растирания красок, заготовления досок и копирования одобренных образцов отказались (а этот процесс, конечно, был постепенным), какая новая наука пришла на ее место? Рисование обнаженной модели, рисование антиков и перспективы. Этот новый подход странным образом ассоциировали со словами «научный» и «натуралистический». В действительности он находится на противоположном полюсе. В отличие от позднеготического натурализма, основанного на опыте, он предлагает идеальную форму и идеальное пространство, две интеллектуальные абстракции. Искусство, как и человек, характеризуется способностью формировать идеи; и обнаженная натура впервые появляется в теории искусства в тот самый момент, когда живописцы стали утверждать, что их искусство — интеллектуальная, а не механическая сфера деятельности.

Доктрина этого нового академизма ясно изложена в первом трактате об искусстве живописи, в «*Delia Pittura*» Леона Баттиста Альберти. Трактат был закончен в августе 1435 года и посвящен другу Альберти — Брунеллески, которого мы продолжаем считать изобретателем математической перспективы. В посвящении Альберти упоминает в качестве тех, кто восстановил древнюю славу искусства, своих друзей Донателло, Гиберти, Мазаччо и Луку делла Роббиа; и вследствие этого мы можем предположить, что на протяжении всей книги он основывает свои теории на их практике. Так вот, Альберти полагает, что основа академического метода — штудирование обнаженной натуры. Он идет далее и рекомендует анатомические штудии такого рода, какой ассоциируется у нас со следующим столетием. «Изображая голое тело, говорит он, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью так, чтобы нетрудно было распознать, где под ней помещается каждая мышца». И добавляет: «Однако здесь найдутся такие, которые возразят мне..., что живописцу нет дела до того, чего он не видит <_> ... Однако ведь прежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже облакаем в одежды...»*. Перед нами описание академической практики, продолжающейся до наших дней. Правда, едва ли какие-нибудь свидетельства ее использования в начале XV века дошли до нас, но это вызвано лишь тем, что очень мало рисунков XV века сохранилось до нашего времени. Мы не имеем рисунков Донателло, Мазаччо или Луки делла Роббиа — друзей, упомянутых Альберти. Но у нас есть несколько обрывков и копий рисунков из мастерской Уччелло и один или два превосходных оригинала Пизанелло, чтобы показать, что в начале XV века рисовали с натуры; кроме того, мы располагаем по крайней мере одним рисунком обнаженных фигур, использовавшихся для создания академической композиции. На нем дюжина обнаженных юношей расставлена вокруг многоугольного сооружения, так что две дисциплины ренессансного академизма — перспектива и обнаженная натура — объединены; и хотя сама по себе это работа неумелого подмастерья, она демонстрирует характер штудий, предшествовавших рельефам с изображением Иосифа в Египте Гиберти или рельефам с чудесами св. Антония Донателло.

* Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1966. В 7 т. Т. 2 / Пер. А. Г. Габричевского. С. 38. — *Прим. ред.*

282. АНТОНИО
Поллайоло.
Фрагмент
картины
«Мученичество
св. Себастьяна»
1475



Вторая половина XV века изобилует доказательствами того, что рисование с нагих моделей было частью программы обучения. Множество этюдов серебряным карандашом сохранилось из мастерских Филиппино Липпи и семейства Гирландайо, и многие копии в не меньшей степени, чем свидетельство Вазари, показывают, что такие упражнения были одним из основных занятий в студии братьев Поллайоло. Именно в произведении Антонио Поллайоло мы находим один из первых примеров обнаженной натуры, включенной в картину просто для того, чтобы восхитить нас: человек, заряжающий свой арбалет, на переднем плане «Мученичества св. Себастьяна» из лондонской Национальной галереи (ил. 282). Хотя он и превосходит и вызывал восторг всех знатоков со времен Вазари, он в гораздо меньшей степени выражает энергию, чем одетый арбалетчик позади него.

Таков аспект академизма, сопряженный с интересом к анатомии. В одной из предыдущих глав я показал, как флорентийская страсть к анатомии, позволявшая более живо и точно изображать движения тела, была связана с идеей энергии. Но, в добавок к этой способности усиливать ощущение жизни, флорентийцы, без сомнения, ценили демон-



283. Рафаэль. Рисунок для фрески «Диспута». Ок. 1509

страцию знания анатомии только потому, что это было *знание*, и в таком качестве оно было выше обычного *восприятия*. Более того, это знание влекло за собой открытие определенных причинно-следственных связей, так что любитель XVI века, должно быть, отмечал точное местоположение каждого мускула и сухожилия с тем же восхищением, с каким мы в XX веке разглядываем мотор «роллс-ройса». Это объясняет несколько не оправданное сюжетом появление «анатомических» обнаженных моделей в столь многих композициях того времени. Они — нечто вроде сертификатов профессиональной компетентности. Действительно, эти фигуры наиболее часто появляются в произведениях маньеристов, для которых показ анатомических навыков был частью обыкновенного следования моде. Статуэтка экорше, все еще сохраняющаяся как забытый реквизит в художественных школах, обычно восходит к модели Чиголи и, помимо своего практического назначения, знакомит с маньеристическим ритмом и жестикуляцией. Но, хотя стремление к передаче деталей мускулатуры было отчасти этапом в развитии стиля, представление о теле как о комплексе давлений и напряжений, согласованность которых друг с другом — одна из главных задач пластических искусств, остается вечной истиной. Нам вновь напоминают о *dipendenza* между наготой и ар-

хитектурой, и вспомните — говоря об архитектурной истине, мы имеем в виду, что в великих зданиях взаимодействие колонны и свода или стены и контрфорса может быть воспринято интуитивно как гармонический баланс сил.

Ощущение того, что более глубокую истину можно найти в знании структуры, а не внешнего облика, объясняет также рекомендованный Альберти прием, согласно которому при компоновке группы все фигуры вначале следует изобразить обнаженными. Один из самых ранних и лучших примеров подобной практики — рисунок Рафаэля, ныне находящийся во Франкфурте, где группа обнаженных, атлетически сложенных юношей занимает места, которые будут отданы отцам Церкви и теологам в левой части «Диспуты» (ил. 283). Зрительно такие фигуры могли быть мало связаны с законченной картиной, где поток обильных драпировок, локальный цвет и контраст света и тени неизбежно создавали иную композицию; но для Рафаэля сознание того, что на месте задрапированных фигур некогда стояли обнаженные, являлось гарантией их достоверности и уверенности в том, что композиция в целом «будет работать».

Рисунок Рафаэля напоминает нам еще об одном, помимо знания, элементе, необходимом для создания академической обнаженной натуры, — о качестве, известном итальянским знатокам как *gran gusto**. У арбалетчика Поллайоло сильное тело труженика, а в застенчивых юнцах, что позировали в мастерской Гирландайо, легко узнаются одноклассники-подмастерья. Но в определенный момент, примерно около 1505 года, был выработан такой способ видения тела, который сглаживал резкие переходы, сообщал плавность каждому движению и благородство каждому жесту. Вне сомнения, эта радикальная идеализация основывалась на более тщательном изучении античной скульптуры, нежели то, с чего начинал юный Микеланджело, поступивший в академию Бертольдо на *via Larga*. Но, хотя «Битва при Кашине» лежит у истоков вкуса Высокого Возрождения, Микеланджело всегда предпочитал флорентийское энергичное движение классическому покою, и именно в произведениях Рафаэля академическая версия античного искусства приняла свою неизменную форму. Фактически мы можем рассматривать две из гравюр Маркантонио по композициям Рафаэля, «Избиение младенцев» (ил. 284) и «Суд Париса» (ил. 285), как примеры, содержащие почти

* Большой вкус (*um.*).



284. Маркантонио. Избиение младенцев. Гравюра по композиции Рафаэля. 1511-1512

все характерные черты и многие из подлинных достоинств, которые будут цениться и использоваться в художественных школах до сего века. Рисунок к «Избиению младенцев» датируется первыми годами пребывания Рафаэля в Риме, и воспоминание о батальном картоне Микеланджело все еще свежо в его памяти. Но здесь есть два значимых отличия. Во-первых, многие солдаты Микеланджело заменены женщинами, и, во-вторых, мужские фигуры представлены обнаженными без какой-либо причины, обусловленной конкретным содержанием. Микеланджело потруился выбрать для своей композиции эпизод, когда солдаты в действительности были обнажены, но вряд ли можно предположить, что палачи Ирода сбросили свою одежду. Их приняли, так же как принимали обнаженных греческих воинов в сцене битвы с амазонками, просто потому, что их тела могли продемонстрировать грацию движения и знание анатомии, а их прекрасные позы имеют не больше отношения к их жестоким намерениям, чем если бы они были балетными танцовщиками. Это произвольное использование наготы в «исторической живописи» оказалось, на самом деле, слишком греческим для художников сеицента. К нему никогда не прибегал Пуссен, и даже в зените классицизма Давид



285. Маркантонио. Суд Париса. Гравюра по композиции Рафаэля.
Ок. 1510

включил обнаженных воинов в «Сабинянок» как запоздалый ответ на наущения Катрмера де Кенси, этого непримиримого пророка идеала.

В «Избиении младенцев» Рафаэль, следуя античной традиции, оставил женщин задрапированными. Мы знаем по подготовительным рисункам, с какой радостью Рафаэль изобразил бы их тела, но он чувствовал, и классицисты последующих времен согласились с ним, что это возможно только в сюжетах, заимствованных из греческой мифологии. И он создал образец использования наготы в своем «Суде Париса». Это — кристаллизация академической идеи. Мы можем вспомнить одни лишь мифологические картины Пуссена — дрезденское «Царство Флоры» или «Венеру и Энея» из Южного Кенсингтона, — чтобы осознать, до какой степени композиция Рафаэля предвосхищает употребление обнаженной натуры в «ученой» живописи. Его обнаженные богини собрались здесь с единственной целью показать себя как наборы совершенных форм, и действительно, мы узнаем в положениях речного божества справа и сидящей у его ног наяды две из тех вечно доставляющих удовольствие поз, о которых шла речь в начале главы. Использование этих поз в «Завтраке на тра-

ве» Мане было воспринято как нечто вроде шутки в адрес академизма, в действительности же это было разумным признанием его ценности. Неразумное признание можно найти в такой удостоенной премии композиции, как «Посещение Эскулапа» Пойнтера, но даже здесь отдаленное воспоминание о гравюре Маркантонио спасло художника от более эффектных банальностей Салона.

Преобладание женской наготы над мужской, чему «Суд Париса» Рафаэля является первым примером, будет усиливаться в течение следующих двух столетий, пока к XIX веку не сделается абсолютным. Мужская обнаженная натура сохраняла свое место в учебном плане художественных школ из благоговения перед классическим идеалом, но ее рисовали и писали со все меньшим энтузиазмом, и, когда мы говорим об эподе обнаженной натуры или *académie* того времени, мы предполагаем, что предметом окажется женщина. Без сомнения, это связано с упадком интереса к анатомии (поскольку фигура эхоше всегда мужская) и, таким образом, является составляющей того затянувшегося процесса в истории искусства, в ходе которого интеллектуальный анализ частей постепенно отступал перед чувственным восприятием целого. В этом смысле, как и во многих других, «Сельский концерт» Джорджоне подобен первому расцвету чувства, и примечательно, что здесь классическая практика пересмотрена: мужчины одеты, а женщины обнажены. Пастораль Джорджоне уже рассматривалась как один из самых ранних триумфов Венеры *Naturalis*, и, несомненно, в окончательном утверждении женской обнаженной натуры должен был иметь место порыв обыкновенной чувственности. К тому же спорно, является ли женское тело пластически более благодарным материалом для того, что на первый взгляд имеет сугубо абстрактную основу. После Микеланджело немногие художники разделяли флорентийскую страсть к плечам, коленям и другим мелким выпуклым формам. Им было проще гармонично компоновать большие участки женского торса; они были благодарны женскому телу за его более плавные переходы, и, прежде всего, в нем они находили подобия привычных геометрических фигур: овала, эллипсоида, шара. Но разве этот довод не нарушает порядок причины и следствия? В конце концов, разве некоторые квазигеометрические формы доставляют удовольствие по какой-нибудь другой причине, кроме той, что они суть упрощенная констатация приятных нам форм женско-

го тела? Периодические поиски «линии красоты» в трудах теоретиков искусства — Ломаццо, Хогарта, Винкельмана — заканчиваются, и не без оснований, знаком вопроса; и тот, кто возвращается к этим поискам вновь, вскоре впадает в бесплодные заблуждения по одной причине. Форма, как и слово, вызывает в памяти бесчисленные ассоциации, и любая попытка объяснить ее с помощью одной аналогии так же поверхностна, как перевод стихотворения. Но тот факт, что мы в любом случае можем основывать свои доводы на этом неожиданном соединении секса и геометрии, доказывает, насколько глубоко концепция обнаженной натуры связана с нашими самыми элементарными представлениями об ордере и композиции.

Мы уже *стали* принимать это за закон природы, но средневековое и дальневосточное искусство показывает, что мы ошибаемся. Это в слишком большой степени искусственное создание, обязанное появлением системе обучения, возникшей в момент перехода от средневекового искусства к искусству Нового времени. От зала слепков к классу живой натуры — такая последовательность, принятая в мастерских ренессансных Рима и Флоренции, дожила до сего дня, и западные художники неосознанно унаследовали от нее чувство соразмерности, систему пропорций и репертуар форм. Возвращение к основам рисунка всегда означало для них возвращение к обнаженной натуре, и даже для художника-творца обнаженная натура была большим компромиссом в силу своей подчиненности формулам академического обучения. Эта дилемма встала перед великими революционерами нынешнего века.

Две картины, написанные в 1907 году, могут быть условно приняты за отправную точку искусства XX века. Это «Голубая обнаженная» Матисса (ил. 286) и «Авиньонские девицы» Пикассо (ил. 289); на обеих главных революционных картинах представлена обнаженная натура. Причина в том, что живописцы XX века восстали не против академизма, в этом преуспели импрессионисты. Они восстали против доктрины, с которой импрессионисты негласно соглашались, — против того, что художник должен быть не более чем чувствительным и «умным» фотоаппаратом. И те самые элементы символизма и абстракции, которые сделали наготу неподходящим предметом для импрессионистов, прельстили в ней их преемников. Когда искусство вновь увлеклось идеями более, нежели



286. Анри Матисс. Голубая обнаженная. 1907

ощущениями, обнаженная натура оказалась первой идеей, пришедшей на ум. Но в 1907 году она оказалась идеей со многими отвратительными ассоциациями. Нам трудно осознать, как могло официальное образованное общество 1900 года самодовольно принимать нормы выродившегося эллинизма, особенно во Франции. В Англии чувствовалось влияние Рёскина и прерафаэлитов; Америка уже признала в импрессионизме живопись демократии. Но во Франции великая официальная система *beaux-arts** казалась неколебимой, и представление о *le beau*** на котором она покоилась, недалеко ушло от представления, которым руководствовался Людовик XIV, когда помещал античную скульптуру в *Galerie des Glaces****. Мы можем вглядываться в прошлое с ностальгией по такой неизменности вкуса, но бдительному художнику-интеллектуалу приходилось отвергать его; и два живописца, которые без каких-либо оговорок могут считаться яркими представителями своей

* Изящных искусств (*фр.*).

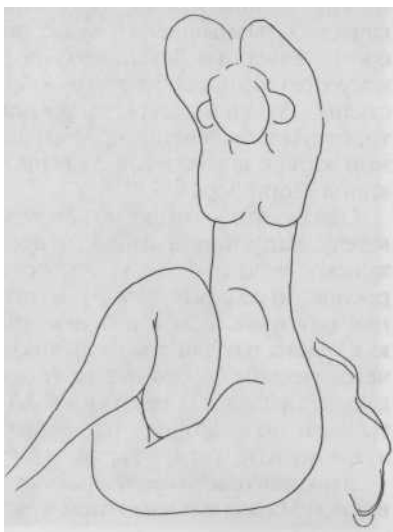
** Прекрасном (*фр.*).

*** Зеркальную галерею Версальского дворца. — *Прим. ред.*

эпохи, неизбежно трактовали обнаженную натуру с большими нарушениями.

Матисс и Пикассо, конечно, художники почти противоположного склада, и их восприятие наготы было совершенно различным. Матисс был традиционалист, производитель картин, и его рисунки с натуры можно принять за рисунки Дега. Подобно Дега или Энгру, он превращал обнаженную натуру в определенные живописные построения, удовлетворявшие его чувству формы и преследовавшие его, как навязчивая идея, на протяжении большей части жизни. «Голубая обнаженная» демонстрирует такое построение. Оно было важной частью его самого, и он не только воспроизводил ту же позу в скульптуре, но и вводил ее во множество других композиций. Это типичное обращение к обнаженной натуре как к самоцели, или, если термин будет уместен, как к средству создания значимой формы (significant form). Революционный характер картины Матисса заключается не только в цели, но и в средствах. Наслаждение непрерывными поверхностями, плавными переходами и утонченной моделировкой, казавшееся неотъемлемым фактором в живописи обнаженной натуры, принесено в жертву грубому чередованию плоскостей и подчеркнутым упрощениям. Эта проблема упро-

287. Анри Матисс.
Обнаженная.
Иллюстрация к поэзии
Стефана Малларме.
Офорт. 1932



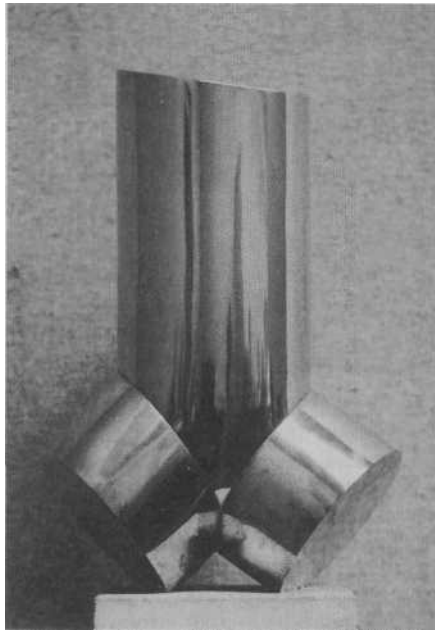
щения женского образа должна была преследовать Матисса и всех самых интеллектуальных живописцев его времени. Классическая система являла слишком трудное решение проблемы, и, когда она стала неприемлемой, следовало найти другое решение. Матисс искал его в более ранней греческой традиции и создал «Танец» и «Музыку», ныне находящиеся в Москве. Он искал его и в японской гравюре, и на исламской выставке 1910 года. Что важнее всего, он пытался прийти к нему с помощью того логического метода, который, по его собственным словам, использовал Поль Валери, сочиняя стихи. Иногда этот поиск оказывается успешным, особенно в офортах к поэзии Малларме, где графическая техника позволяет сохранить иллюзию спонтанности (ил. 287). Но иногда Матисса, кажется, изнуряет преследование добычи, которую, как единорога, можно покорить только любовью. Таково наше впечатление от серии из восемнадцати фотографий, зафиксировавших стадии конструирования картины, известной под названием «Розовая обнаженная». Почти тридцать лет прошло со времени создания «Голубой обнаженной», но первая стадия удивительно похожа на нее позой. Художник все еще с той же одержимостью копирует прежнюю композицию. Однако трактовка более вялая, и мы можем понять, почему упрощений нужно было добиваться посредством логических размышлений, а не интуиции. Видимо, только соотечественник Декарта может верить, что произведения искусства возникают таким образом, и, хотя последняя стадия «Розовой обнаженной» достигает монументальности, отсутствовавшей в предыдущих восемнадцати, она, на мой взгляд, так же величественно-плоскостна, как и любая копия «Дорифора».

Однако это вызвано не тем, что Матисс утратил интерес к телу. Напротив, в то самое время, когда он использовал женское тело как основу для «чистого» живописного построения, он создавал серию рисунков нагих женщин, проникнутую безумной страстью, невиданной в искусстве. В рисунках Родена натурщицы сворачиваются и потягиваются с нечеловеческим бесстыдством, но даже в этих работах Роден дальше от своих моделей и от нас. Матисс дышит нам в затылок и подводит нас так близко к растянувшемуся обнаженному телу, что я, по крайней мере, отступаю в смущении.

Этот контраст между просчитанным формализмом живописи Матисса и животной чувственностью его рисунков

подтверждает одно из наших основных заключений, касающихся обнаженной натуры: античная схема подразумевала столь полное слияние чувственного и геометрического, что создала своего рода доспех; и выражение «*cuirasse esthetique*», использовавшееся французскими критиками для обозначения формализованного торса, проникло в суть глубже, чем предполагалось изначально. Когда же этот доспех становился непригодным для носки, либо обнаженная натура делалась мертвой абстракцией, либо сексуальный компонент чрезмерно бросался в глаза. В действительности, если сексуальному компоненту вообще позволено быть ощутимым, абстракция и искажение усилят его воздействие. Трудно представить себе более упрощенную версию женского торса, чем у Бранкузи (ил. 288), и все же в ней больше волнующей телесности и она, можно сказать, менее пристойна, чем «Афродита Книдская». Это происходит частично оттого, что глаз инстинктивно ищет подобия и утрирует их, так что лицо, померещившееся

288. Константин
Бранкузи.
Обнаженная. 1917





289. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. 1907

в рисунке обоев, может оказаться более живым, чем фотография, а отчасти потому, что обучение в художественных школах дало всем искусным рисовальщикам врожденное чувство строения женского тела, делающее его пропорции различимыми под едва ли не любой маской. Наиболее полную иллюстрацию этого можно найти в творчестве Пикассо.

В отличие от неизменных, традиционных поисков нескольких мотивов у Матисса, отношение Пикассо к наготе было непримиримой борьбой между любовью и ненавистью. «Авиньонские девицы» (ил. 289) — триумф ненависти. Начавшись с бордельной темы, чем-то обязанной, кажется, сезанновским группам купальщиц, картина превратилась в неистовый протест против всего, что входит в общепринятое представление о красоте. Это значило не просто изобразить некрасивых женщин, что сделал Тулуз-Лотрек, но найти такие формулы трактовки тела, которые ничем не были бы связаны с классической традицией. И, как я пытался показать, это чрезвычайно трудно. Даже Ева из Гильдесгейма и поклоняющиеся из Амаравати отдаленно связаны с Грецией. Однако так случилось, что появление «Авиньонских девиц» совпало по времени с первым серьезным исследованием негритянской скульптуры; и в ней наконец обнаружилась совершенно незллинская стилизация тела, которое в силу его инстинктивной геометрии можно классифицировать как обнаженную натуру. С какого времени и в какой мере Пикассо был обязан Конго — предмет дебатов, и, возможно, только головы двух девиц справа демонстрируют прямое заимствование; но общее чувство формы с ее заостренными контурами и слегка вогнутыми гранями обозначает момент начала сознательного восприятия африканской резьбы; кубизм был на подходе.

С кубизмом пришло первое расчленение обнаженной натуры, произведенное Пикассо. Если сравнить его с последующими, то оно было сравнительно мягким. Члены не смещены чудовищным образом, они просто подчинены общему закону преломления, и то обстоятельство, что Пикассо добровольно подчинился этому закону, сообщает его кубистическим картинам спокойствие, совсем не свойственное остальным его произведениям. Любовь-ненависть Пикассо к обнаженной натуре была временно забыта, поскольку классический стиль отошел на достаточно безопасное расстояние. Но в 1917 году Жан Кокто убедил его присоединиться к Дягилеву в Риме, и они вместе посетили Неаполь и Помпеи. Здесь впервые Пикассо осознал, что классическое искусство некогда было живо. В Париже он думал о нем как о пустой машине, которую враги используют в битве с бунтующей молодежью. Но ни один человек с творческим воображением не может пройти по земле Кампаньи, не почувствовав близость язычества и



290. Пабло Пикассо.
Женщина
в кресле. 1929

вечную свежесть его искусства; и через год Пикассо сделал рисунок (ил. 3), который я сравнил с оборотной стороной греческого зеркала, но который также напоминает «белофигурные» вазы. На самом деле это переживание античности оставалось под спудом следующие два года, и когда возникло вновь, послужило подтверждением ценности классического искусства, что затронуло всю творческую жизнь начала 1920-х годов. Из-за легкого оттенка модности в этом развитии некоторые из классических обнаженных Пикассо кажутся чем-то вроде ответа на требование момента. Обнаженными мило заполнены иллюстрации Пикассо к Овидию и Аристофану, но когда он доводит их до состояния больших рисунков или картин, то умышленное отрицание витальности в них производит довольно гнетущее впечатление. Пикассо, прежде всего, художник-аниматор, но его дарованию, столь завораживающему,



291. Пабло Пикассо. Две обнаженные женщины.
Четыре из восемнадцати литографий. 1945-1946

когда оно проступает сквозь упрямо-безжизненный материал кубизма, не было позволено нарушать нудную беспристрастность его классических обнаженных. Когда витальность вновь заявила о своих правах, она сделала это с помощью новых и более жестоких искажений. Несомненно, в том, каким оскорблениям подверглось тело, был элемент провокации, допущенной то ли шаловливым ребенком, то ли разгневанным Богом. В приступе ярости Пикассо нападал теперь не на классическую обнаженную, с ее исчерпанными ассоциациями с beaux-arts, а на общепринятую обнаженную современной живописи. В картине 1929 года, изображающей женщину в кресле (ил. 290), все отношения фигуры к стулу и стула к обоям и раме картины напоминают одну из «Одалисок» Матисса, написанную тремя или четырьмя годами раньше. Делать вид, будто эти дикие искажения были задуманы единственно в интересах

живописной композиции, — значит смотреть на картину в полубессознательном состоянии. Напротив, рука, обвившая голову, — мотив, часто использовавшийся Матиссом для достижения приятной формы, — здесь приобретает значение античного символа боли, и все смещения членов усиливают ту же экспрессию агонии. Замечательно, что мы все-таки распознаем эти члены. Некоторые из «Купальщиц», созданные в последующие пять или шесть лет, демонстрируют еще более страстное желание смещать и деформировать, хотя в них зачастую чувствуется ненависть, сопровождаемая определенным удовольствием от метафизической изобретательности, что еще раз заставляет вспомнить про шаловливого ребенка. «Посмотри, мамочка, что я нарисовал: это — человек Ну да, это — человек».

Однако, в конце концов, Пикассо подобен Богу в своем главном побуждении: создать по собственному образу и подобию что-то, что как рисунок будет существовать независимо. Параллелью к восемнадцати стадиям «Розовой обнаженной» Матисса служат восемнадцать литографий с изображением двух обнаженных женщин, созданные зимой 1945-1946 годов (ил. 291).

Сюжет — первая спит, в то время как вторая сидит и смотрит, — один из немногих, к которым Пикассо возвращался часто и который был для него тем же, чем «Купальщица» и «Одалиска» были для Энгра. В сущности, это мотив Психеи и Купидона, и в годы, непосредственно предшествовавшие созданию названной литографии, Пикассо сделал серию больших рисунков на этот сюжет; они показались мне, когда я увидел их в мастерской Пикассо в 1944 году, самыми прекрасными произведениями современного искусства. На них спящим был юноша, а смотрящей — девушка; на литографии же оба персонажа — женщины, и мы сразу чувствуем, что сюжет утратил для художника часть своей символической значимости и стал скорее чисто живописной проблемой. Очевидно также, что наблюдающая настолько более стилизована, нежели спящая (которая в сравнении с первой академична), что она в конечном счете будет главенствовать. Так и происходит в десятом состоянии, когда она поворачивается прямо к нам, удивительным образом оставив свои ноги спящей. Понятно, что это никуда не годится, и уже в следующем состоянии спящая трансформируется, становясь, в свою очередь, более абстрактной, чем наблюдающая. Затем между ними начинается

своего рода соревнование: тело наблюдающей растягивается и сжимается, тогда как спящая остается без изменений, пока наконец обе не обретают самостоятельность. Но, как любая независимость, она приводит к дальнейшему разрушению. Эстетические сущности никогда не бывают совершенно «чистыми», и если должны случаться катастрофы, то привычная катастрофа нашей телесной оболочки, возможно, предпочтительнее, чем пример столь произвольный и необидительный.

Смерть античной системы, расколовшая осмысление обнаженной натуры у Матисса надвое, породила тот же дуализм в сознании Пикассо. Но его отклик на сложившуюся ситуацию был в гораздо меньшей степени узкоэстетическим. Прежде всего он сохранял и даже эксплуатировал эротические образы в своих абстрактных работах. Кроме того, он видел не менее ясно, чем любой церковный староста, что трещиной в почтенном здании академической обнаженной натуры было отношение между живописцем и моделью. Несомненно, художник способен достичь большей степени отчужденности, чем может предположить непосвященный. Но разве это не влечет за собой некоторую бессердечность или притупленность реакции? Рассматривать обнаженную девушку так, как если бы она была буханкой хлеба или грубым кувшином, — значит исключить одну из человеческих эмоций, из которых составлено произведение искусства; и, как говорит история, викторианские моралисты, утверждавшие, что писание обнаженной натуры обычно заканчивается прелюбодеянием, были не так уж далеки от истины. В ином отношении природа всегда может восторжествовать над искусством.

Рисунки Пикассо, изображающие живописца и его модель, восходят к иллюстрациям, выполненным художником в 1927 году к изданию «Неведомого шедевра» Бальзака. В них натурщица бесстрастна и идеальна; в борьбе искусства и природы они демонстрируют победу искусства. Как того требует бальзаковское повествование, влияние натурщицы неощутимо на холсте живописца, но ее классические очертания говорят нам, что на пике своего сюрреалистического периода Пикассо никоим образом не утратил веру в физическую красоту. Несколькоми годами позднее он все еще размышляет о взаимоотношении природы и искусства в серии офортов, датированной 1933 годом. На них художник и его модель, оба обнаженные, показаны созер-

дающими различные статуи, среди которых и та, что самому Пикассо предстояло изваять в бронзе. Озадаченный Пигмалион, скульптор, кажется, не уверен, действительно ли независимая форма его собственного создания превосходит живую девушку, присевшую рядом с ним.

Наконец, в течение зимы 1953—1954 годов в серии из ста восьмидесяти рисунков Пикассо объясняет свое понимание отношения между живописцем и моделью с иронической простотой. Серию сравнивали с «Моим обнаженным сердцем» Бодлера, и некоторые из поклонников художника подняли излишнюю шумиху вокруг этих искрометных листов. Но какое бы отношение к жизни Пикассо ни имела эта серия, она также является вдумчивым комментарием ко всей практике изображения обнаженной натуры как общепринятой части академической системы. На этот раз модель выходит как нельзя лучше, а живописец, за редкими исключениями, создает жалкую фигуру. Она — насытившееся животное, произведение природы, более грациозное и живое, чем то, что он в состоянии произвести при помощи своего искусства. Он беспокоится, близоруко вглядывается в нее, надеясь вычислить точную кривую ее спины. Неудивительно, что она предпочитает компанию черного котенка или даже бабуина. Самая восхитительная из всех натурщиц позирует для решительной леди, та затем показывает свой холст, огромный и непостижимый, группе благодушных льстецов. Никто из них и не подумал взглянуть на натурщицу, которая в сластолюбиво-расслабленной позе являет собой зрелище для богов.

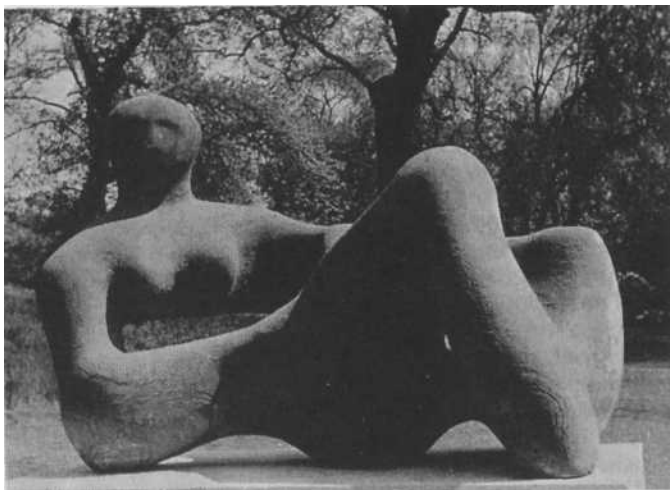
На более поздних листах своего «дневника» Пикассо представляет того же близорукого художника, вглядывавшегося столь старательно в восхитительное тело, смотрящим с равной серьезностью на достойное сожаления тело женщины средних лет. Не остается ни малейшего сомнения в нетерпимости Пикассо по отношению к профессиональной слепоте его коллег и, на самом деле, ко всей концепции рисования с натуры в том виде, какой она приняла в XIX веке. Создатели обнаженной натуры согласились бы с ним. Греки желали увековечить человеческое тело потому, что оно было прекрасно. Их атлеты были прекрасны прежде всего в жизни, а затем уж в искусстве. Физическое совершенство Фрины считалось столь же важным, как и художественное дарование Праксителя. Рисование уродливой модели показалось бы им малопонятным и отворачи-

тельным, и бессердечное презрение, с каким Пикассо изображал таких натурщиц, весьма отличное от рембрандтовского сострадания и дюреровского любопытства, является поистине средиземноморским. Даже когда греческий художник добивался самостоятельных пластических конструкций столь же строгих, как атлеты Поликлета, он опирался на свое горячее восхищение телесной красотой. Абстрагирование от модели некоторого числа пластических составляющих безотносительно к совокупному чувственному впечатлению, как это практиковалось в неоклассической системе обучения в не меньшей степени, чем в радикальных упрощениях и перегруппировках последних тридцати лет, — в основе своей негреческое.

Это не означает, что попытка создать независимую форму на фундаменте человеческого тела — безнадежное дело; это говорит только о том, что старый подход, благодаря которому из школьной обнаженной натуры взбит, так сказать, омет нового живописного языка, влечет за собой слишком большую жертву — основные человеческие реакции. Такая метаморфоза, до тех пор пока она кажется неизбежной в отношении наших личных потребностей, должна происходить независимо от нашего сознания и не может быть достигнута путем испытаний или исключений. Я могу привести в качестве примера творчество Генри Мура.

Практически единственный из поколения, следующего за Пикассо, он не почувствовал себя затопленным или сокрушенным безжалостным потоком изобретений. Правда, конечно, он нашел некоторые из этих изобретений освобождающими и направляющими. Любой, кто знаком с рисунком Пикассо 1933 года, известным под названием «Анатомия», посчитает, что он предвосхищает не только отдельные эксперименты Мура в последующие годы, но и способ их показа рядами или группами по трое. Но на этом сходство заканчивается. Там, где Пикассо изменчив, Мур настойчив; Пикассо атакует внезапно, Мур делает подкоп. Колебания между любовью и ненавистью, элегантным классицизмом и яростными искажениями совершенно чужды его целеустремленному характеру. Мур — замечательный рисовальщик наготы, но на практике ни один из его рисунков с натуры не связан напрямую с его скульптурой, ни на одном, к примеру, фигура не изображена полужающейся, в позе, которая долго была его любимым

Нагота в искусстве



292. Генри Мур. Лежащая фигура. 1938

293. Генри Мур. Полулежащая фигура. 1946

мотивом. Его великие скульптурные идеи изначально появлялись в альбомах для зарисовок точно такими, какими они будут изваяны из дерева или камня. Они, так сказать, изначально абстрактны; метаморфоза была интуитивной, она была результатом некоей глубокой внутренней подавленности. И все же это явно произведения человека, в ком обнаженное тело возбуждало сильные эмоции.

Две из наиболее убедительных работ Генри Мура — это каменная «Лежащая фигура» 1938 года (ил. 292) и деревянная «Полулежащая фигура» 1946 года (ил. 293). Много различных ассоциаций сходится в этих изваяниях: в первой чувствуется что-то от менгира, память о скалах, обточенных морем; в последней есть пульсация деревянного сердца, похожего на голову крестоносца, которое спрятано в полой груди. Но в обеих скульптурах эти противоборствующие воспоминания примиряются, подчиняясь человеческому телу, и, в сущности, развивают две основные идеи обнаженной натуры, впервые воплощенные в «Дионисе» и «Илиссе» Парфенона: каменная фигура с согнутыми в коленях ногами, поднимающимися от земли, подобно холму, и деревянная фигура с искривленным туловищем и распростертыми ногами, пробивающимися из земли, как дерево, являют собой мощный намек на сексуальную готовность.

Таким образом, современное искусство показывает даже более ясно, чем искусство прошлого, что обнаженная натура не просто изображает тело, но по аналогии соотносит его со всеми структурами, ставшими частью нашего образного опыта. Греки соотносили его со своей геометрией. Человек XX века, с его чрезвычайно расширившимся опытом в отношении физической жизни и более разработанными примерами математических символов, должен держать в подсознании аналогии гораздо большей сложности. Но он не оставил попыток выразить их визуально как часть себя самого. Греки совершенствовали обнаженную натуру, чтобы человек мог почувствовать себя подобным Богу, и в некотором смысле это все еще ее функция, поскольку, хоть мы более и не считаем, что Бог подобен прекрасному человеку, мы все еще чувствуем свою близость к божеству в тех проблесках самопознания, когда через наши собственные тела мы, кажется, осознаем порядок Вселенной.

ПРИМЕЧАНИЯ

С. 10

Веласкес и обнаженная натура. Мы располагаем сведениями по крайней мере о пяти картинах Веласкеса с изображением обнаженно-го тела. Помимо картины из Национальной галереи, принадлежавшей в 1651 г. Дону Гаспару де Харо Гусману, существовали также «Купидон и Психея» и «Венера и Адонис», являвшиеся собственностью Филиппа IV, «Обнаженная», принадлежавшая в 1651 г. Доминго Гуэрра Коронелло, и «Лежащая Венера», находившаяся во владении самого художника к моменту его смерти в 1660 г. Есть основания предполагать, что картина из собрания Национальной галереи была написана в Италии, поскольку Веласкес вернулся в Испанию только летом 1651 г., а данное полотно едва ли было создано до отъезда художника в Италию в 1649 г. См.: MacLaren N. The Spanish School. London, 1952. P. 76.

Принято считать, что позу «Лежащей Венеры» Веласкес позаимствовал у лежащей негрityнки с гравюры Рембрандта (*Munz L Rembrandt's Etchings. London, 1952. Pl. 142*), но, поскольку последняя датируется 1658 г., сходство двух поз представляется случайным. В конечном счете обе они восходят к «Гермафродиту» из собрания Боргезе (ныне хранящемуся в Лувре), который пользовался большой известностью во время пребывания Веласкеса в Риме и был отреставрирован Бернини. Веласкес заказал копию скульптуры для Испанской королевской коллекции. См. ниже прим. к с. 176.

С. 16

Alexanders. Beauty and Other Forms of Value. London, 1933. E 127. Отдавая должное профессору Эликсандеру, следует сказать, что на протяжении многих лет одним из общих мест эстетической философии и одним из положений общепринятой теории являлось утверждение, что наши реакции на предметы и ситуации, воспроизведенные в искусстве, в корне отличаются от наших реакций на те же предметы и ситуации в реальной жизни. На основании опыта можно утверждать, что между первыми и вторыми существует известное различие, но не принципиальное.

С. 17

Об обнаженной натуре в японской гравюре см.: *Stratz C. H. Die Korperformen in Kunst und Leben der Japaner. Stuttgart, 1919.* В этой книге при помощи фотографий показано, насколько натуралистично японские художники изображали нагое тело. Здесь представлены прекрасные обнаженные фигуры, выполненные Утамаро, — например, хранящаяся в музее Гиме гравюра с изображением вступающей в ванну женщины (воспроизводится в кн.: *Lhote A Theory of Figure Painting.*

London, 1953- Р. 92), которая, по всей видимости, была известна Матису. Но интересно, что в так называемых постельных книгах Утамаро, представляющих собой иллюстрированные пособия по сексу, обнаженное тело нигде не показано полностью. То обстоятельство, что западный человек, даже в самом диком своем состоянии, никогда не сосредоточивался на половой сфере жизни, в известной мере является следствием веры древних греков в совершенную гармонию обнаженного человеческого тела.

С. 18

Изображения человеческих фигур с большими животами на стенах этрусских гробниц археологи называют *obesi**, вероятно в память о шаблонном эпитете, использовавшемся римскими поэтами августовской эпохи: *pingues et obesi Etrusci***. Существовало предположение, что выступающие животы имеют символическое значение и указывают на благосостояние или общественное положение покойного. Но на самом деле они скорее всего просто являются еще одним примером натурализма, присущего этрускому искусству. Почти все люди среднего возраста, полулежащие в аналогичной позе, выглядят примерно так же.

Профессиональные атлеты. Самые уродливые из них представлены на мозаиках терм Каракаллы, ныне хранящихся в Латеранском музее. Они являют выродившийся тип гладиаторов, который у нас ассоциируется с имперским Римом. Но профессионализм и узкая специализация начали сказываться на внешнем облике атлетов еще в Греции в V в. до н. э. Сократ в «Симпозиуме» Ксенофонта (II, 17) сетует на то, что тела атлетов развиваются негармонично: у бегунов чрезмерно развиты ноги, у кулачных бойцов несоразмерно широкая грудь и плечи и т. д. Ср.: *Gardiner E. N. Athletics of the Ancient World.* Oxford, 1930. Ch. VII (выборочно).

Пластина из слоновой кости с изображением Аполлона и Дафны, хранящаяся в Равенне, обычно датируется концом V в. до н. э. и относится к многочисленной группе коптских костяных пластин. Из *objets de luxe* наиболее типичными являются серебряные блюда, которые, очевидно, в VI в. изготавливались по всему восточному Средиземноморью и часто украшались фигурами языческих божеств, — например, блюдо с изображением Венеры и Адониса из парижского Кабинета медалей (представленное в кн.: *Peirce H, Tyler R. L'Art byzantin.* Paris, 1932-1934. Pl. 74). О столовом серебре, украшенном фигурами нереид, читайте на с. 327.

Ларец Вероли, хранящийся в музее Виктории и Альберта, является одной из группы шкатулок слоновой кости, из которых сорок шесть дошло до нас в целости и столько же в виде разрозненных пластинок. Все они украшены изображениями псевдоантичных сюжетов, взятых с серебряной посуды или из древних манускриптов, но сведенных воедино без какого-либо понимания их первоначального смысла. Принято считать, что шкатулки были изготовлены в Константинополе в эпоху иконоборчества, то есть в VIII—IX вв.; см.: *Longhurst M. H. Catalogue of Carvings in Ivory.* Victoria and Albert Museum. London, 1927-1929. P 34.

* Обжорами (лат.).

** Жирные и прожорливые этруски (лат.).

С. 19

История *Афродиты Книдской* в Средние века прослеживается в кн.: *Blinkenberg Ch. S. Knidia*. Copenhagen, 1933. P. 32-33. Пикар высказывает предположение, что в 1203 г. статуя все еще находилась в Константинополе, ссылаясь на хронику Робера де Клари {*Picard Ch. Manuel d'archeologie grecque. La Sculpture*. Paris, 1935-1954. Vol. III. P. 562-563}. Но статуя, описанная Робером, была «медной» (бронзовой). По словам автора, она имела «добрых двадцать футов в высоту», и, хотя в своих рассказах, во всех прочих отношениях достоверных, он обнаруживает склонность преувеличивать размеры, судя по всему, статуя действительно намного превосходила своими размерами человека. Однако из описания Клари становится ясно, что она представляла собой Венеру *Pudica* и, следовательно, являлась копией или вариацией Афродиты Книдской. См.: *Robert de Clari. The Conquest of Constantinople*. New York, 1936.

Альбом Виллара де Оннекура, содержащий рисунки произведений скульптуры и архитектурных сооружений, которые произвели на него особенно сильное впечатление, был составлен во второй половине XIII в. В настоящее время он хранится в Национальной библиотеке в Париже, F. F. 19093. Две античные фигуры на листе № 22 срисованы с изображений Диониса и Гермеса — вероятно, бронзовых скульптур галло-римской эпохи. Перечень аналогичных фигур см. в кн.: *Hahnloser H. R. Villard de Honnecourt*. Vienna, 1935. P. 131. Еще одна обнаженная фигура, тоже чрезвычайно уродливая, изображена на листе №11. Возможно, она скопирована с позднеантичной мозаики, фрески или книжной иллюстрации.

С. 25

Человек Витрувия — в узком смысле слова человеческая фигура, иллюстрирующая учение Витрувия о пропорциях, — впервые появился в трактате Франческо ди Джорджо об архитектуре из библиотеки Лауренциана, Флоренция, который принадлежал Леонардо и был снабжен его комментариями. Но образ человека как микрокосма Вселенной незримо присутствует во всей средневековой мысли и восходит к Плотину; см.: *Wittkower R. Architectural Principles in the Age of Humanism*. London, 1949. P. 15, note. Существует множество средневековых рисунков, представляющих человека как микрокосм, в виде заключенной в круг фигуры с расставленными ногами и разведенными в стороны руками, поразительно похожих на «человека Витрувия» в исполнении Чезариано (ил. 10), — например, аллегорическое изображение Гармонии Сфер из Реймского манускрипта 1170 г., приведенное в кн.: *Swarzenski H. Monuments of Romanesque Art*. Chicago, 1954. P. 210.

С. 28

Дюрер никогда не был в Риме, поэтому явное сходство с Аполлоном Бельведерским, которое прослеживается в эскизах и достигает своей кульминации в изображении Адама, по-видимому, идет от позимствованных или приобретенных рисунков недавно найденной статуи. Мы знаем, что Дюрер запасся материалами такого рода во время пребывания в Италии, — см. его копии с рисунков Леонардо да Винчи и Поллайоло. Если рисунок Дюрера с надписью «*Apolo*», ныне хранящийся в Британском музее, действительно датируется примерно

1501 г., то он приобрел изображение статуи во время своего первого визита в Италию в 1494-1495 гг. Но эта дата представляется мне сомнительной (см. прим. к с. 73), я полагаю, что знакомство Дюрера с изображениями Аполлона состоялось незадолго до второго визита в Венецию, около 1504 г., и вдохновило художника на создание гравиюры «Грехопадение человека». Схематичный рисунок обнаженного мужчины (ил. 12) послужил эскизом к фигуре Адама.

Высказывавшееся Дюрером мнение, что прекрасной может быть только либо полная, либо худощавая фигура, встречается также у Альберти (*Alberti L. B. Delia Architettura*. Bologna, 1782. Bk. IX. Ch. V. В оригинальном латинском издании 1485 г. — Я. 164b). Давно принято считать, что Дюрер был знаком с «*Delia Pittura*» Альберти; представляется вероятным, что он знал и трактат «*De re aedificatoria*»*.

С. 37

Нагота и инквизиция. Инквизитор, давший такой ответ Паоло Веронезе, был чрезвычайно просвещенным священнослужителем. Как правило, после постановлений Тридентского собора (1563) изображение обнаженных фигур в картинах на сюжеты из священной истории было запрещено, а некоторые особо рьяные священники предлагали уничтожить или записать «Страшный суд» Микеланджело. На самом деле Павел IV приказал Даниэле де Вольтерра написать драпировки на тех частях тела, которые (по словам Альберти) «*rogono raso gratia*»**, и художник сделал это с таким тактом, что они совершенно не повредили композиции. Только настойчивые призывы Академии Св. Луки заставили Клементя VIII отказаться от намерения полностью уничтожить фреску. Тем не менее нагота в изобразительном искусстве пережила Контрреформацию в значительной мере благодаря непрекращаемому авторитету Микеланджело. Даже такой ревностный толкователь Тридентских догм, как Джиллио да Фабриано, отзывался о «Страшном суде» с восхищением; см.: *Blunt A. Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford, 1940. P. 118-124.

С. 40

Аполлон. В данной главе я рассматриваю понятие мужской красоты, основанное на гармонии, чистоте и спокойной силе. Суть означенного понятия коротко передается словом «Аполлон», но читатель увидит, что далеко не все упомянутые здесь статуи являются изображениями Аполлона. Мужская красота олимпийского бога предполагала некоторые вариации пропорций даже в античности, хотя это объяснялось скорее вкусом, господствовавшим в ту или иную эпоху, или личными предпочтениями художника, нежели какими-либо общепринятыми типологическими требованиями. Однако в эпоху позднего Ренессанса пропорции и характерные черты олимпийских богов подверглись схематизации — например, тип Аполлона имел девять лиц, тип Юпитера десять и т. д.; см.: *Lomazzo G. P. Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*. Rome, 1844. Т. II. P. 77. Подобного рода искусственные классификации никоим образом не противоречат основным положениям данной книги.

* «О зодчестве» (лат.).

** «Выступают бесстыдным образом» (ит.).

С.43

Kouroi. См.: Richter G. M. *A Kouroi*. New Vbrk, 1942. В этой книге, однако, пристрастие автора к эстетике ограниченного натурализма порой уводит далеко в сторону от истины.

«Эфеб Крития» обязан своим названием предполагаемому сходству лица и тела с Гармодием и Аристокитоном, которых Павсаний приписывает Критию и Несиоту (I, 8, 5). Недостоверность данного свидетельства становится очевидной, если принять во внимание следующее: во-первых, голова неапольского Гармодия представляет собой невыразительную копию; во-вторых, есть серьезные основания сомневаться, что голова акропольского юноши принадлежала статуе изначально, хотя она датируется примерно тем же временем (см.: Payne H, Young G. M. *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*. London, 1936. P. 44); в-третьих, провести полное сравнение между статичным телом и телом в движении сейчас невозможно, и, даже если бы сходство прослеживалось, все равно принято считать, что статуи убийц тирана датируются более поздним временем. Тем не менее название можно оставить для удобства.

С.46

Рисунок школы Уччелло (Berenson B. *The Drawings of the Florentine Painters*. Vol. III. Chicago, 1938. Fig. 27790). К данной школе принадлежит также рисунок из Стокгольмского музея (Berenson B. Op. cit. Fig. 2779k), на котором изображена группа обнаженных мужчин, стоящих на многоугольнике, и, таким образом, представлены сразу два истока академизма эпохи Возрождения. Самым ранним дошедшим до нас изображением обнаженной модели, выполненным с натуры, вероятно, является рисунок Пизанелло из музея Бойманс—ван Бойнинген в Роттердаме (Degenhart B. Antonio Pisanello. Vienna, [1941]). Эскизы с натуры из флорентийских мастерских, созданные около 1450 г., не являются редкостью (см.: Berenson B. Op. cit. Fig. 545a); приписываемый Беноццо Гоццолли «Юноша, опирающийся на посох» уже запечатлен в позе античной статуи, и потому в рисунке чувствуется некоторая искусственность, от которой «академики» так и не избавились.

С.49

Бронзовые и мраморные статуи. Как много теряет греческая скульптура при изготовлении мраморных копий с бронзовых оригиналов, видно на примере одной статуи, сохранившейся и в бронзе, и в мраморной копии; речь идет о бронзовом эфесском атлете из Художественно-исторического музея в Вене и мраморном эфесском атлете, хранящемся в галерее Уффици. Хотя бронзовая статуя в свое время разбилась на двести тридцать четыре фрагмента, а мраморная копия находится в отличном состоянии, первая остается выразительным, исполненным жизни произведением искусства, а вторая мертвым камнем.

С 50

Cuirasse esthetique. В ранний период символическое значение классификации доспехов привело к появлению разновидности кирасы, известной под названием *cuirasse musclee**. Она получила распространение только в IV в. до н. э., хотя отдельные образцы такой кирасы находят и в гробницах V в. Впервые она появилась в Греции и, по-ви-

* Мускулистая кираса (*фр.*).

димому, изготавливалась из металла или кожи, покрытой металлическими пластинами. В III и II вв. кираса обычно изготавливалась из жесткой, специально обработанной кожи и еще плотнее облегалась торс (см.: *Reinach S. Repertoire de reliefs grecs et romains*. Paris, 1909-1912. Vol. III. № 442H, 446ii). На протяжении всего времени она предназначалась для представителей знати, а наиболее изысканные металлические образцы для — полководцев. В первые века христианской эры такую кирасу стали носить центурионы, а впоследствии и простые солдаты (*Reinach S. Op. cit. Vol. I. P. 264-267*). Поскольку она часто встречалась в римских рельефах — например, в рельефах на колонне Траяна, — в эпоху Ренессанса она получила название «доспехи *alla romana*» и в XVI в. стала *de rigueur** всех академических и маньеристических произведений изобразительного искусства.

С. 52

«Идолино». Найден при раскопках в Пизаро в 1530 г. и долго считался единственным дошедшим до нас образцом бронзовой скульптуры эпохи Поликлета, выполненным в стиле последнего. Хотя в настоящее время археологи единодушно атрибутируют его как произведение древнеримской архаики, он не имеет ничего общего с бронзовыми статуями из Геркуланума, которые выполнены в стиле V в., и могут быть эклектическими произведениями начала IV в. до н. э. Существуют многочисленные свидетельства (например, бронзовые статуи из парижского Кабинета медалей и нью-йоркского музея Метрополитен), указывающие на то, что скульптуры в стиле Поликлета все еще создавались в то время.

С. 54

«Аполлон из Касселя», возможно, не является той самой статуей, письменным описанием которой мы располагаем, но безусловно, восходит к оригиналу Фидия. Голова означенной статуи ныне находится в Палаццо Веккьо, Флоренция; см.: *Picard Ch. Op. cit. Vol. II. P. 314, fig. 133*.

С. 57

«Гермес» *Праксителя*. Найден при раскопках в 1877 г. и сразу же идентифицирован как статуя, упомянутая Павсанием (V, 17, 3). Рассмотрев две недавние гипотезы, касающиеся этой скульптуры. Согласно первой «Гермес» относится к римской эпохе. Доводы, изложенные Каттлом (*Cuttle W. L. Problems of the Hermes of Olympia // Antiquity*. 1934. Vol. VIII. № 30), сводятся к следующему: во-первых, спина Гермеса обработана плоским резцом, который не использовался греками для обработки тела статуи; во-вторых, волосы выполнены сверлом; в-третьих, драпировка, по всей видимости, создана в более поздний период. Эту гипотезу впервые выдвинул Блюмель, который в своей последней работе, «Гермес Праксителя», опровергает ее на основании стилистических соображений и высказывает предположение, что Павсаний говорил о другой статуе эллинистической эпохи, выполненной в манере Праксителя (см.: *Blumel C. Der Hermes eines Praxiteles*. Baden-Baden, [1948]). Другая гипотеза высказывается Антонсоном (*Antonsson O. A Praxiteles' Marble Group in Olympia*. Stockholm, 1937), который утверждает, что упомянутая скульптура изначально изображала Пана (остатки рогов в волосах; единственная сохранившаяся копия представляет сатира) и в римскую эпоху была переделана в Гермеса, что

* Необходимым элементом (*фр.*).

объясняет следы римских плоских резцов на статуе. Ни одна из двух упомянутых гипотез не получила широкого признания.

С. 62

Лисипп. Из всех работ, приписываемых скульптору на основании сходства со статуей атлета, счищающего с себя скребком грязь (Апоксиомена), наиболее вероятными представляются Гермес, завязывающий сандалию, из Копенгагена, и Эрот с луком из Капитолийского музея. Существуют также свидетельства, что «Геркулес Фарнезский» и остальные статуи подобного типа являются творениями Лисиппа. Все прочие атрибуции остаются лишь предположениями, а поскольку, по слухам, Лисипп создал полторы тысячи скульптурных произведений, перед исследователями открывается широкое поле для построения гипотез.

С. 63

Антиной. Главными дошедшими до нас образцами являются два рельефа, хранящиеся на вилле Альбани и в музее Терм, и две статуи, известные как «Мандрагон» и «Браски», находящиеся в Лувре и Ватиканском музее соответственно. Новый идеал красоты появился, по-видимому, между 130-м (год смерти Антиной) и 138 г. (год смерти Адриана), но, если учесть интерес Адриана к раннему греческому искусству, можно предположить, что данный тип красоты сформировался под влиянием «Афины» Фидия; см.: *Picard СБ. La sculpture antique des origines a Phidias. Paris, 1923. P 427-429.*

С. 65

«Аполлон Бельведерский». Когда именно была найдена статуя, неизвестно, но изображение «Аполлона» впервые появляется в альбоме памятников античного искусства, составленном в период *кватроченто* и известном как «Codex Escorialensis» (листы № 53 и 64), следовательно, в 1480-х гг. она уже была раскопана. Статую нашли в саду Сан Пьетро ин Винколи, где кардиналом был Джулиано делла Ровере, который, став Папой Юлием II, забрал ее в Ватикан, — там она и находится по сей день. Рисунки из «Codex Escorialensis» и гравюра Маркантио (см.: *Bartsch A von. Le Peintre graveur. Leipzig, 1854-1870. Bd XLV. № 331*) представляют статую в лучшем состоянии по сравнению с нынешним. (Между прочим, на рисунке на листе № 53 «Аполлон» изображен точно в таком же ракурсе, как на гравюре Маркантио, которая, возможно, создавалась с оригинала, хотя и примерно тридцатью годами позже.) На правой руке не хватало только пальцев. Перед реставрацией рука отломилась по локоть, а современная рука, отведенная чуть в сторону в патетическом жесте, была добавлена Монторсоли в 1532 г. (см.: *Vasari G. Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori. Florence, 1878-1885. T. VI. P. 633*). Аналогичное раскрытие замкнутой композиции наблюдается в «Лаокооне», отреставрированном Монторсоли. В эпоху Ренессанса «Аполлон» изображался на рисунках и гравюрах множество раз, начиная от причудливой реконструкции Николетто да Модена, 1500 г. (см.: *Hind A M. Catalogue of Early Italian Engravings Preserved in the Department of Prints and Drawings [of the British Museum]. London, 1909-1910. Vol. V. E 121. № 34*) и ранней гравюры Маркантио (*Bartsch A von. Op. cit. № 5*), где он представлен в образе Давида. Современные авторы так плохо отзываются об «Аполлоне» («произведение искусства почти отвратительное»: *Dickens G.*

Hellenistic Sculpture. Oxford, 1920. P. 70; «Сегодня, при сравнении Аполлона с многочисленными статуями, имеющими гораздо больше достоинств, восторги критиков прошлого кажутся смехотворными»: Lawrence A W. Classical Sculpture. London, 1929. P. 337), что не предпринимают серьезных попыток установить происхождение статуи. Представляется очевидным, что это копия с бронзовой скульптуры эллинистической эпохи, изготовленная для римского рынка, но время создания и происхождение оригинала точно неизвестны. Бытовавшее в прошлом мнение, что «Аполлон» является творением Леохара, остается всего лишь предположением. Безусловно, статуя была создана после эпохи Александра, вероятно, в Сирии, поскольку голова и волосы у нее явно негреческие. «Диана» из Версальского музея представляется мне копией работы того же автора; она настолько напоминает «Аполлона» по стилю и духу, что, вполне возможно, бронзовые оригиналы являлись парными. Высота «Аполлона» 224 см, а высота «Дианы» 211 см.

С. 70

«Мальчик, вынимающий занозу» является одной из немногих античных бронзовых статуй, не переплавленных в Средние века. Попа мальчика (но в одетом виде) впервые появляется в пробном бронзовом рельефе Брунеллески, изготовленном для дверей Флорентийского баптистерия. В то время статуя, вероятно, находилась в Латеранском монастыре, и Донателло имел к ней доступ во время своей поездки в Рим. В «Давиде» Донателло прибегает именно к такому псевдоархаическому упрощению форм, вызванному спецификой техники литья из бронзы. Постановлением от 1471 г. Сикст IV передал статую в дар недавно построенному Палаццо деи Консерватори, где она и остается с тех пор. К концу кватроченто она стала одной из самых известных античных статуй и часто воспроизводилась в маленьких бронзовых копиях — три из них хранятся в Лувре, четыре в Венском музее (см.: Bode W. von. Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, 1922. № 81). В настоящее время археологи склонны считать «Мальчика, вынимающего занозу» скульптурой римской архаики; но доказательства, основанные на технических особенностях, звучат неубедительно, и по сравнению с аналогичными бронзовыми статуями из Неаполитанского музея (например, с Музами) она кажется настолько выразительной и полной жизни, что мы с уверенностью считаем ее оригиналом V в. до н. э.

С. 73

Рисунок Дюрера с изображением Аполлона вызывает ряд вопросов. То, что на создание рисунка художника вдохновила гравюра Якопо де Барбари «Аполлон и Диана» (Bartsch A von. Op. cit. Bd VII. № 523, 16), доказывает сидящая женская фигура справа. Вероятно, именно нерешенная поза этой фигуры заставила Дюрера отказаться от намерения (о котором говорит зеркально отраженная надпись) делать гравюру непосредственно с рисунка. Он не отказался от мысли противопоставить мужскую и женскую обнаженные фигуры, но, не имея для последней такого канонического образца, каким является «Аполлон Бельведерский», сделал ряд эскизов с натуры (Winkler F. Die Zeichnungen Albrecht Durers. Berlin, 1936-1939. Bd II. № 411-418). Он также сделал еще один эскиз Аполлона (Winkler F. Op. cit. № 44), где изменил позу фигуры, повернув голову в сторону ноги, на которую опирается тело.

Именно эта поза использована в гравюре «Грехопадение человека» (Bartsch A von. Op. cit. № 30), хотя голова там возвращена в прежнее положение. Гравюра датируется 1504 г., как и рисунок к ней, ныне хранящийся в библиотеке Морган (Winkler F. Op. cit. № 333). Принято считать, что рисунок Аполлона был сделан несколькими годами ранее, но для такого предположения нет оснований, а сходство данного рисунка с рисунками Микеланджело, датируемыми примерно 1501 г., практически исключает возможность отнести его к более раннему времени. Ноги являются почти точной копией ног Диониса с гравюры Мантеньи «Вакханалия» (Bartsch A. von. Op. cit. Bd XIII. № 240, 19), но в верхней своей части фигура очень похожа на «Аполлона Бельведерского», и правая рука изображена именно в том положении, в каком находилась до реставрации Монтарсоли.

С. 75

Микеланджело и Кавальеры. Выдержки из писем Микеланджело к Кавальери приводятся в кн.: Tolnay Ch. de. Michelangelo. Princeton, 1943-1954. Vol. III. P. 24. Те же страстные чувства получили более философское выражение в стихах Микеланджело. В совершенном теле Кавальери он видит образ идеальной красоты. Фигура Кавальери является *forma universale* * (Frey K. Die Dichtungen des Michelangelo. Berlin, 1897. № LXXIX). Он земное воплощение божественного замысла, и, созерцая его прекрасные черты, Микеланджело сам как бы восходит к Богу (Frey K. Op. cit. № LXIV, LXXIX).

С. 77

Рисунки Микеланджело с изображением юношей, подобных Аполлону. Самыми значительными из них являются: 1) рисунок стоящего юноши из Лувра (Berenson B. Op. cit. Fig. 1590), вероятно сделанный с натуры под впечатлением от античных статуй и обычно датирующийся примерно 1501 г., но возможно, созданный и раньше, поскольку именно такого рода рисунком вдохновлялся Дюрер при создании своего Аполлона (см. прим. к с. 73); 2) рисунок, тоже хранящийся в Лувре и датирующийся примерно 1501 г., на котором изображена мужская фигура в головном уборе Меркурия и с арфой Аполлона, пририсованной позднее, — вероятно, под впечатлением от статуи Меркурия в садах дворца Фарнезе, с которого писал Меркурия и Рафаэль в своей фреске «Совет богов» на вилле Фарнезина; 3) рисунок бегущего юноши с вытянутой левой рукой, хранящийся в Британском музее (Wilde J. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Vol. I: Michelangelo and His Studio. № 4. London, 1953; Berenson B. Op. cit. Fig. 1481); фигура навеяна «Аполлоном Бельведерским», но изображена в движении и использована позднее в этюде для «Купальщиков», а потому рисунок датируется примерно 1504 г.; 4) рисунок, известный нам только по копии из Лувра (Berenson B. Op. cit. Fig. 1730); на нем изображена в двух разных ракурсах античная статуя с отломанной левой рукой — очевидно, Гермес, который, впрочем, изображен Микеланджело вполне в манере XVI в.

Утопление торса, возможно, считалось необходимым для придания статуе сверхчеловеческого величия, ибо те же самые пропорции мы видим в статуях обожествленных правителей поздней античности — например, в колоссальной бронзовой статуе императора Требониана Галла, 251-253 гг., хранящейся в нью-йоркском музее Метрополитен (ил. 294).

* Универсальной формой (*um.*).



294. Император
Требониан Галл.
Древний Рим

С. 90

Обнаженная Афродита: восточные культы. Нагота месопотамской богини Лилит носила характер агрессивный и символический, а не просто нейтральный, свойственный ранним египетским статуэткам рабынь; см.: Frankfort H. The Art and Architecture of the Ancient Orient. Harmondsworth; Baltimore, 1954. Pl. 56. К обнаженному телу богини добавлялись совиные крылья и львиные лапы. Образ волшебницы и гарпии видится одинаково ужасным в контексте как греческой, так и древнееврейской культуры. В английском переводе Библии о ней говорится как о «зловеще ухающей сове» или «ночном чудовище»; в Bishops' Bible* 1568 года имя Лилит переводится как «ночное привидение» (Ис. 34:14).

С. 91

Спартанские девушки. Сведения о том, что они раздевались донага и боролись друг с другом, содержатся в сочинении Ксенофонта «Государственное устройство Спарты», I, 4. Бытующее мнение, что они боролись с юношами, по всей видимости, пошло от «Андромахи» Еврипида, 569 и далее.

«Победительница в беге» из Ватиканского музея является позднейшей мраморной копией бронзовой вотивной статуи V в. до н. э. Полу-

* Епископской библии (англ.).

читать представление о подлинном характере скульптуры можно только в том случае, если убрать руки, восстановленные в процессе реставрации.

С. 93

Венера Эсквилинская. Археологи давно сомневаются, является ли она близкой к подлиннику копией статуи V в. до н. э. или архаизирующей имитацией; многие дошли до предположения, что верхняя часть статуи воспроизводит оригинал, а ноги выполнены в более позднем стиле. Однако органическое единство фигуры отвергает эту гипотезу, а обнаружение почти идентичного луврского торса заставляет предположить, что обе статуи являлись копиями с одного известного оригинала — возможно, бронзовой скульптуры Регийской школы. Поскольку опора и прочие атрибуты были к копии добавлены, по ним нельзя судить о первоначальном замысле скульптора, но оригинальная статуя вряд ли изображала Венеру. Амелунг (*Amelung W. The Museums and Ruins of Rome. London, 1906. Vol. I. P. 207*), вероятно, был прав, идентифицируя эсквилинскую копию как «Жрицу Изиды», но сам оригинал не мог изображать жрицу.

С. 96

Памятник nereид. Так принято называть монументальную гробницу, или пегооп, найденную в Ксанфе, Ликия, в 1838 г. и ныне хранящуюся в Британском музее. В парящих женских фигурах обильно используется облегающая тело драпировка, но это не служит убедительным доказательством малоазийского происхождения композиции, поскольку nereиды имеют слишком хрупкое телосложение, и, вероятно, она является подражанием стилю, распространенному несколько западнее. На основании особенностей стиля датой создания гробницы принято считать 430 г. до н. э., но более поздняя дата представляется мне вероятнее.

Венера-Родоначальница. Прекрасная статуя, дошедшая до нас в нескольких копиях (Лувр; Бостон; Консерватори в Риме; коллекция Эсте в Вене), ныне считается работой Каллимаха. Она приписывалась также Алкамену на основании сходства с «Никой», завязывающей сандалию, из Акрополя. Но атрибуция «Ники» никоим образом не является точной. Неуместное название, закрепившееся за статуей, появилось случайно, когда она была вычеканена на монете эпохи императрицы Сабины с надписью «*Veneri Genetrice*». Луврская копия была найдена в городе Фрежу в 1650 г. Копия, известная в эпоху Ренессанса, находилась в Каза Сасси. Венеру-Родоначальницу рисовали Амиго Аспертини и Мартен ван Хемскерк и гравировал, изобразив с причудливой головой, Марчелло Фоголино (см.: *Hind AM. Op. cit. Vol. VIII. Bd 803*).

С. 99

Мюнхенская бронзовая девушка. См.: *Sieveking J. Griechische Bronzestatuetten eines nackten Madchens im Munchner Antiquarium // Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1910. Bd V. S. 1*. На основании прически и черт лица она обычно датируется 450 г. до н. э., но, по всей видимости, была создана позднее. Как и в случае с «Идолино», мы можем задаться вопросом, не придавали ли порой мастера своим работам архаический характер в годы неопределенности в самом конце V в.

С. 100

Афродита Книдская. Все сведения о ней, в том числе выдержки из псевдо-Лукиана, содержатся в кн.: *Blinkenberg Ch. S. Knidia*. Copenhagen, 1933. Главные факты, не упомянутые мной в данной работе, сводятся к следующему: 1) представление о позе «Афродиты Книдской» мы можем составить по изображению последней на книдских монетах; 2) раскраску, во многом способствовавшую успеху статуи, производил знаменитый художник Никий; 3) вольная копия оригинала, очевидно, была отлита в бронзе, а с нее была сделана еще одна копия, на сей раз мраморная — «Венера Бельведерская» из Ватиканского музея. В XVI в. Пьер Бонтам опять отлил мраморную Венеру в бронзе, и эта бронзовая копия из Лувра является, очевидно, самым точным дошедшим до нас изображением Афродиты Книдской, позволяющим составить представление об оригинале.

С. 103

Венера Медичи является копией постпраксителевского оригинала, вероятно бронзовой скульптуры, обычно датирующейся 200 г. до н. э. Опора в виде дельфина говорит о том, что статуя была создана в эпоху Августа; см.: *Muthmann F. Statuenstutzen und decoratives Beiwerk*. Heidelberg, 1951. S. 28, 91ff. Выразительно поднятая к груди правая рука добавлена в ходе реставрации, отколовшаяся голова установлена под неправильным углом. О первоначальном положении головы можно судить по копии из собрания нью-йоркского музея Метрополитен, которая очень близка к оригиналу. Однако она чуть более тщательно вылеплена и, возможно, относится к более раннему времени. С головой, установленной в правильном положении, статуя больше похожа на произведение греческой скульптуры; см.: *Alexander Ch. A Statue of Aphrodite* // *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. 1953. Vol. XI. P. 9.

С. 106

Байрон, «Чайльд Гарольд», песнь IV, строфа 49. Но в письме к Джону Мюррею от 26 апреля 1817 г. он говорит, что «Венера внушает скорее восхищение, нежели любовь»; а в «Дон Жуане» (II, 118), где он чувствует себя вправе высказаться откровенно, он пишет (о скульпторах):

А впрочем, присягну: искусство лжет,
Что идеалы мраморные краше,
Чем юные живые девы наши!*

С. 107

Афродита из Арля. История статуи проливает некоторый свет на концепцию идеального искусства, бытовавшую в XVII в. Она была найдена в Арле в 1651 г., на месте раскопок древнего театра; у нее не хватало только рук. Под руководством художника по имени Жан Сотеро статуя была отреставрирована и помещена в стенной шкаф в здании городского муниципалитета. К несчастью, жители Арля очень гордились своим сокровищем, и в 1684 г. решили снискать благосклонность короля, подарив статую последнему. Несмотря на многочисленные протесты, ее доставили водным путем в Париж и в апреле 1685 г. поместили в Зеркальную галерею Версальского дворца. Король нашел торс Венеры слишком крупным и приказал Жирардону уменьшить его, а также приделать ей руки; в одной руке она держит яблоко, а в дру-

* Перевод Т. Гнедич.

гой зеркало — таким образом было положено начало спорам, изображает ли скульптура Венеру или Диану. Прежде чем она покинула Арль, с нее был сделан ряд бронзовых копий — одна Жаном Перу и по меньшей мере семь других — итальянскими мастерами. Только одна из них пережила революцию, но и она, похоже, пострадала от рук санкилотов; груди были восстановлены впоследствии. Эта бронзовая копия была вновь найдена в 1911 г. и ныне находится в музее в Арле. При сравнении с оригиналом из Лувра видно, до какой степени пришлось сгладить характерные черты, выдающие ее античное происхождение, чтобы статуя получила доступ в Зеркальную галерею.

С. 109

Венера Милосская. В своем знаменитом пересмотре датировок Фуртвенглер (*Furtwängler A Meisterwerke der griechischen Plastik*. Leipzig: Berlin, 1893.S. 601) предложил отнести статую к периоду между 150 и 50 гг. до н. э. Из многих попыток установить более точную дату создания наиболее убедительной представляется попытка Шарбонно (*Charbonneau J. La Venus de Milo et Mithridate le Grand // Le Revue des arts*. 1951. Vol. 1. P. 8), который указывает на сходство данного произведения со статуей из собрания Лувра, известной под названием «Ипорос», которая на самом деле является идеализированным скульптурным портретом Митридата Великого. Таким образом, Венера датируется примерно 110-88 гг. до н. э.

С. 111

Эллинистические Афродиты. Примерами основных типов являются следующие:

Афродита Анадиомена с ниспадающим на ноги покрывалом (мрамор, Национальный музей в Сиракузах).

Афродита Анадиомена, выжимающая волосы (мрамор, Ватикан; Палаццо Колонна, Рим).

Афродита, надевающая ожерелье (бронза, Британский музей).

Афродита, развязывающая сандалию (бронза, Британский музей; терракота, музей Метрополитен в Нью-Йорке).

Афродита, надевающая меч Ареса (мрамор, галерея Уффици; но возможно, это изображение эпохи Ренессанса, появившееся во время реставрации антика).

Кроме того, существуют несколько прекрасных оригинальных торсов, по которым невозможно установить принадлежность статуи к тому или иному типу, — например, торсы из коллекции Национальной библиотеки в Париже. Более пышные формы последних позволяют предположить, что статуи были созданы в эпоху Александра.

С. 112

Три Грации. Помимо скульптурной группы из Сиены, художникам Ренессанса была известна реплика из Ватикана, воспроизведенная на гравюре Маркантонио Раймонди на фоне причудливых пальм (*Bartsch A von. Op. cit. № 340*). Самый ранний рисунок с изображением сиенской группы и надписью «in Roma anche»* сделан, вероятно, Франческо ди Джордже или, как предполагает Салис (*Salts A von. Antike und Renaissance*. Erlénbach, [1947]. S. 153), Федериги. В Кампо Санто хранился также грубо выполненный, но очаровательный фрагмент композиции, который, безусловно, относится к поздней античности, хотя Папини

* «Такая же есть и в Риме» (*ut.*).

(Papini R. Le CoUezione di sculture del Campo Santo di Pisa // Bollettino d'arte. 1915. Т. IX) называет его пизанским подражанием XIV в. Несмотря на целомудренный вид, который придавали Грациям художники Ренессанса, есть основания считать, что образ трех Граций зачастую использовался для обозначения публичного дома. Таково, вероятно, назначение барельефа с надписью «Ad Sorores III»*, ныне хранящегося в Берлинском музее; см.: *Salts A von*. Op. cit. E 161.

С. 119

Распространенное представление о Венере Naturalis-. примером является расписной поднос из Лувра (ил. 75). Среди гравюр см. «Virgil the Sorcerer»**: *Hind A M*. Op. cit. Pl. 46.

С. 121

Грации Боттичелли. О литературных источниках вдохновения см. восхитительную статью Гомбриха (*Gombrich E. H. Botticelli's Mythologies // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1945. Vol. VIII). В числе других античных примеров прозрачной драпировки Боттичелли вполне могла быть известна реплика одной из статуй Венеры-Родоначальницы (см. прим. к с. 96). Уже в трактате «О живописи» (1435) Альберти рекомендовал художникам писать драпировки так, словно они развеваются на ветру, чтобы, с одной стороны, открывалось обнаженное тело, а с другой — ткань трепетала в воздухе, образуя изящную линию складок (*Alberti L. B. De la Pittura*. Vienna, 1877. P. 131). Очевидно, художник вдохновлялся античными статуями менад, которые считаются главным прообразом боттичеллиевских Граций. Многочисленные примеры удлиненных пропорций он мог видеть в римских stucchi***, образцы которых, найденные при раскопках в Фарнезине, хранятся в музее Терм.

С. 124

Рёскин и «Венера» Боттичелли. В приложении к «Ариадне Флорентийской» (*Ruskin J. Works*. London, 1903-1912. Vol. XXII. P. 483) он помещает в качестве «правдоподобного предположения» заметку мистера Тирвитта, утверждающего, что в образе Венеры, по всей видимости, запечатлена Симонетта, и добавляет следующее: «Теперь мне думается, что, поддавшись на уговоры, она позволила Сандро написать Венеру со своего более или менее обнаженного тела; и, вероятно, он так и сделал... не погрешив ни делом, ни словом, ни отчетливой мыслью, но порой переживая приступы страсти, о которой ничего не говорил и которая, кажется, милостью Божьей почти или полностью сошла на нет, когда он привык смотреть с целомудренным почтением на столь прекрасное творение. Во-первых, фигура Венеры имеет утонченные готические очертания; едва ли хоть одна античная статуя являет столь тонкое и стройное женское тело. Во-вторых, у нее печальные, чувственные, изящного рисунка губы ломбардского типа. В третьих, ее ноги стыдливо сведены, и она производит впечатление неопытной натурщицы, которой не совсем «нравится все это».

С. 127

Истина в «Клевете Апеллеса» Боттичелли. Ее удивительная чистота и непорочность соответствует разным описаниям Истины, которые

* «У трех сестер» (лат.).

** «Вергилий-чародей» (англ.).

*** Копиях (ит.).

Нагота в искусстве

ми, по-видимому, вдохновлялся Боттичелли, — например, описанию из трактата «О живописи» Альберти, где она называется *rudica et verecunda**, или образу из поэмы Бернандо Ручеллаи, который говорит:

La tarda Penitenza in negro ammantò
Sguardo la Verità, che'e nuda e pura**.

С. 129

Единственным исключением в творчестве Синьорелли, прямым заимствованием из античности в манере Гирландайо, является сидящая фигура обнаженного юноши на заднем плане фрески «Завет Моисея» в Сикстинской капелле. Судя по складкам драпировки, повторяющим линию руки, фигура взята с античного рельефа или камеи. Возможно, тот же самый рельеф повлиял на ignudi Микеланджело и более явно на позу Эрифрейской сивиллы, которая на фреске расположена над юношей Синьорелли. Вероятно, следует добавить, что фигура юноши на заднем плане тондо Синьорелли «Мадонна с младенцем» из Берлинского музея изображена в позе «Мальчика, вынимающего занозу».

С. 133

*Антонио Федериги. Сиенский архитектор и скульптор, родился около 1420 г., умер в 1490 г. Немногочисленные письменные свидетельства о нем не проясняют, почему его произведения имеют такой необычный классический характер. По-видимому, «Адам и Ева» относится к числу поздних работ Федериги. Символическое противопоставление мужского и женского тела, как кажется, не встречается в античности, хотя является обычным в индийском искусстве, — например, рельеф I в. в Карли, Бомбей (*Kramrisch S. The Art of India. London, 1954. PL 26*). Первым знаменитым примером такого противопоставления в европейском искусстве служит гравюра Дюрера «Грехопадение человека» 1504 г. (см. выше, прим. к с. 73), которая, возможно, побудила Рафаэля к созданию рисунка для гравюры Маркантонио.*

С. 135

*Ванная комната кардинала Библиены. Бембо в своем письме к кардиналу Библиене от 19 апреля 1516 г. сообщает, что Рафаэль работает над оформлением ванной комнаты и изучает детали сюжетов. На самом деле означенными сюжетами являются «История Венеры и Купидона» и «Триумф Любви». Эта комната, как и вся вилла Мадама, представляет собой наиболее близкое подражание античности, созданное в эпоху Ренессанса. Похоже, к некоторым фрескам Рафаэль сам приложил руку. Мы не располагаем фотографиями ванной, и получить в нее доступ трудно, но фрески известны по копиям, имеющимся в Эрмитаже (прежде находившимся в вилле Миллс на Палатинском холме), и по гравюрам Маркантонио (*BartschA von. Op. cit. № 321, 325*).*

С. 137

Гравюры Маркантонио с изображениями античных статуй. См.: Thode H. Die Antiken in den Stichen Marcantons. Leipzig, 1881. Из знаменитых обнаженных фигур, получивших известность благодаря гравю-

* Целомудренной и стыдливой (*лат.*).

** Позднее раскаяние, хотя и скрытое,

Подобно истине, нагой и непорочной (*ит.*).

рам, можно упомянуть следующие: «Аполлон Бельведерский» (*Bartsch A von. Op. cit. № 328, 331*); «Купающаяся Венера» (*Bartsch A von. Op. cit. № 313*); «Три Грации» (*Bartsch A von. Op. cit. № 340*); «Ариадна» из Ватиканского музея (*Bartsch A von. Op. cit. № 199*); «Фавны, несущие ребенка» (*Bartsch A von. Op. cit. № 230*); все они обычно приписываются Маркантонио. Гравюра Марко Денте да Равенна «Лаокоон»; *Bartsch A von. Op. cit. № 353*. Гравюры Джованни Антонио да Брешиа: «Афродита Бельведерская» с надписью «Rome noviter repertum»* (*Hind A. M. Op. cit. Pl. 536*) и «Торс Геракла» с надписью «In monte cavallo»** (*Hind A. M. Op. cit. Pl. 539*).

С. 138

О «Еве» Риччо и влиянии обнаженных фигур ван Эйка см. ниже, прим. к с. 375.

Все женские обнаженные фигуры Мантеньи относятся к последним десятилетиям жизни художника и к периоду работы по заказам Изабеллы д'Эсте. Почти все они являются воспроизведениями античных изваяний — например, Венера в так называемом «Парнасе» из Лувра. Но любопытный вопрос возникает в связи с прекрасным рисунком из коллекции Британского музея, изображающим Марса с Дианой и Венерой (?), на котором Венера имеет близкое сходство с Грацией из «Весны» Боттичелли, изображенной справа. Положение ног у первой и второй одинаково, а удлинённые пропорции Венеры ничем не напоминают характерные для Мантеньи классические фигуры. Этот рисунок принято считать поздней работой художника (*Tietze H, Conrat E. Mantegna: Paintings, Drawings, Engravings. London, 1955. P. 206*), поэтому предположение о влиянии Мантеньи на Боттичелли не имеет оснований. С другой стороны, Мантенья посещал Флоренцию в 1466 г., а «Весна» была создана только в 1477 г. Возможно, сходство объясняется тем, что оба художника вдохновлялись одним и тем же античным образцом — например, фигурами аретинских керамических изделий или саркофага из Санто Кампо (*Lasinio G. P. Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Campo Santo di Pisa. Pisa, 1814. № IC*); или же Мантенья видел эскиз Боттичелли к Грациям; или же, вполне возможно, впоследствии он посетил Флоренцию еще раз.

Джорджоне и классическая обнаженная натура венецианской школы. Помимо влияний, упомянутых в данной книге, можно сказать несколько слов и о влиянии Якопо де Барбары, который, хотя и был посредственным художником, безусловно, являлся основоположником традиции изображения наготы; см. об интересе Дюрера к его эскизам человеческой фигуры (прим. к с. 73 и 375). Некоторые из его рисунков и гравюр с изображением наготы, по-видимому, датируются временем, предшествующим времени создания огромной гравюры на дереве, представляющей Венеру (1500), и объясняют появление обнаженной натуры, выполненной в классическом венецианском стиле, на рисунке Дюрера (*WinklerF. Op. cit. № 85*), датирующемся 1495 г. (однако дата и подпись могут вызывать сомнения). Принято считать, что свою гравюру «Четыре ведьмы» (*Bartsch A von. Op. cit. Vol. VII. № 89, 75*), относящуюся к 1497 г., Дюрер создавал под влиянием гравюры Якопо «Победа и Слава». Якопо был тесно связан с Fondaco dei Tedeschi, и именно здесь в 1507-1508 гг.

* «Недавняя римская находка» (лат.).

** Букв. — «На лошадиной горе» (ит.). Возможно, торс находился на Монте Кавалло в саду синьора Корсатальо (*Leonardo. Trattato. № 37*) — Прим. ред.

Джорджоне создал серию фресок с обнаженными фигурами, ставших главным элементом убранства. Они известны нам только по гравюрам Дзанетти (*Zanetti A Varie Pitture a fresco de' principali maestri «Veneziani»*. Venice, 1760) и свидетельствуют о том, что Джорджоне видел свои обнаженные фигуры изолированными, наподобие античных статуй, стоящих в нишах. Их сопоставление с «Юдифью» из собрания Эрмитажа наводит на мысль, что гравюра Маркантонио с изображением поливающей цветок женщины (*Bartsch A von. Op. cit. № 383*) выполнена по композиции Джорджоне. Микиель упоминает об имеющейся в коллекции Пьетро Бембо копии Джулио Кампаньолы, сделанной с оригинала Джорджоне, с изображением обнаженной женщины, лежащей спиной к зрителю, и еще одной копии, на которой представлена обнаженная женщина, поливающая дерево (*Michiel M. The Anonimo. London, 1903. E 24*). Вполне возможно, последняя воспроизведена на гравюре Джулио (*Hind A Op. cit. E 781*). Я склонен согласиться с предположением Уайлда, что картина Джироламо да Тревисо из венского Художественно-исторического музея, на которой изображена обнаженная женщина, стоящая рядом с античным торсом, является копией с полотна Джорджоне. Ее поза повторяется в фигуре Христа в картине «Noli me Tangere»* из лондонской Национальной галереи, принадлежащей, по-видимому, кисти Джорджоне и законченной Тицианом, и воспроизводится на гравюре Маркантонио «Венера и Купидон» (*Bartsch A von. Op. cit. № 311*).

С. 142

«Ледя» Леонардо. Он сделал по меньшей мере два эскиза со стоящей фигурой и один с коленопреклоненной. Самый ранний был создан, по-видимому, до 1505 г, поскольку он был известен Рафаэлю, который исполнил с него рисунок (Библиотека Виндзорского замка, 12759). Возможно, Леонардо сделал эскиз и раньше — то есть в Милане, — но едва ли до 1497 г. Второй эскиз создавался значительно позже, и по положению младенцев мы можем заключить, что именно он послужил основой для живописи. Безусловно, в целом поза стоящей фигуры повторяет позу античной статуи, но отличается от позы обычной Афродиты Анадиомены тем, что руки отведены в сторону от ноги, на которую опирается модель. В коленопреклоненной фигуре прослеживается сходство с коленопреклоненной Афродитой в морской раковине, изображавшейся на саркофагах (*Robert C, Rodenwaldt G. Die antiken Sarcophagreliefs. Berlin, 1897-1952. Bd V. № 69*).

С. 145

Эссе Патера о шкале Джорджоне было написано в 1877 г. и впервые опубликовано в сборнике «Ренессанс», появившемся в 1873 г. (*Pater W. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. London, 1919*). В некотором смысле данное эссе являлось комментарием к книге Кроу и Кавальказелле «История живописи Северной Италии» (*Crowe J. A, Cavalcaselle G. B. A History of Painting in North Italy. London, 1871*), в которой традиционное представление о творчестве Джорджоне радикально и, как мы теперь понимаем, совершенно неправильно пересматривалось.

С. 146

«Суд Париса» Рафаэля создавался под влиянием рельефа на саркофаге с виллы Медичи (см.: *Cagiano de Azevedo M. L'Antichita di Villa Medici. Rome, 1951. P 68. Pl. XXVIII*). Данная композиция относится к

* «Не прикасайся ко мне» (*um.*).

распространенному типу и считается эскизом к утраченной картине; безусловно, она совершенно лишена пластики и выигрывает при воспроизведении графическим способом. Рафаэль почти в точности воссоздал сюжет, но мало где повторил рисунок оригинала. Принято считать, что художник вдохновился также рельефом с виллы Памфили, но я не нашел ни одного рельефа, имеющего хотя бы отдаленное сходство с гравюрой.

С. 147

Себастьяна дель Пьомбо и женская обнаженная натура. Она впервые появляется в замечательной картине «Смерть Адониса», созданной около 1501 г. (галерея Уффици, 916), которая практически во всех отношениях превосходит классический академизм XVII в. Если серия рисунков пером из галереи Уффици, которые представляют античные статуи и обычно приписываются Себастьяно дель Пьомбо (см.: *PaUncchini R. Sebastiano Viniziano. Milan, 1944. Pl. 86-89*), действительно принадлежит ему, то можно предположить, что несколько гравюр с изображениями обнаженных женщин созданы по этим рисункам. Упомянутые эскизы с натуры сделаны для картины «Мученичество св. Агаты», датирующейся 1520 г. (см.: *Pouncey Ph. A Study by Sebastiano del Piombo for «The Martyrdom of St. Agatha» // The Burlington Magazine. 1952. Vol. XCV. P 161*).

С. 148

«Любовь земная и небесная» Тициана. О традиционном трактовании сюжета см.: *Panojsky E. Studies in Iconology. New York, 1939. P. 150f.* Автор утверждает, что на картине Тициана, представляющей двух Венер, Венера Земная одета. Возможно, в исходном иконографическом материале сюжет именно так и интерпретировался, но у Тициана он получает практически противоположную трактовку.

С. 150

«Венера» из коллекции Эльсмера. Установить дату создания картины практически невозможно в силу многочисленных переписываний и других переделок, произведенных самим Тицианом, которые видны в рентгеновских лучах (см.: *North S. K. Titian's Venus at Bridgewater House // The Burlington Magazine. 1932. Vol. LX. P. 158*). Идея изолировать фигуру подсказана фресками Джорджоне в Fondaco dei Tedeschi. Очевидно, в одной из венецианских или падуанских коллекций в начале XVI в. была античная статуя Венеры, выжимающей волосы, поскольку эта поза несколько раз встречается в работах мастеров венецианской школы. Вероятно, она же представлена в ранней гравюре Маркантонио (*Bartsch A.von. Op. cit. № 312*).

С. 154

«Даная» Тициана создавалась под влиянием «Ночи» Микеланджело, а не его же «Леды», как можно предположить; то есть тело развернуто в сторону зрителя, а не от него, будто навстречу лебедю. Положение правой руки, впрочем, аналогично положению правой руки Леды и, возможно, взято с некоего античного рельефа с изображением Леды, который был известен Микеланджело (см. след. прим.).

С. 160

Микеланджело преобразовал Ночь в Леду, и это, по-видимому, объясняется тем обстоятельством, что сама фигура Ночи навесана фи-

гурой Леды с античного рельефа. Эскизы Ночи из Оксфорда (*Frey K. Op. cit. № 217*) датируются примерно 1525 г. Рисунки Леды, сделанные с натурщика-мужчины (Каза Буонарроти, *Tolnay Ch. de. Op. cit. № 98*; Британский музей, *Wilde J. Op. cit. № 48 y*), относятся к 1530 г. По ним видно, что Микеланджело пересмотрел позу, внес в нее существенные изменения. Тело было сильнее развернуто в глубину картины, а согнутая правая нога находилась под левой — так, что ноги обнимали лебедя. Картина Микеланджело «Леда» утрачена. Очаровательную и трогательную историю о том, как Микеланджело отдал картину и рисунок в качестве приданого своему *garzone** Антонио Мини, отправлявшемуся во Францию, и как сборщик налогов в Лионе обманом выманил их у Мини, рассказана Доре (*Dorez L. Nouvelles Recherches sur Michel-Ange et son entourage // Bibliotheque de l'Ecole des Chartes. 1916, 1917. Vol. LXXVII, LXXVIII*).

С. 161

Творчество флорентийских скульпторов конца XVI в., создавших идеал удлиненного изящного тела, который обычно ассоциируется с Джамболоньей, еще недостаточно исследовано в плане хронологии, и трудно сказать, кому в первую очередь принадлежит этот идеал; атрибуции также остаются сомнительными — например, нет никаких оснований утверждать, что бронзовая статуя на ил. 102 является произведением Амманати. Мы можем, по крайней мере, сказать, что фонтан на площади Синьории во Флоренции (ок. 1570) создавался под его руководством и что изящные условные скульптуры обнаженных женщин, окружающие фонтан, являются вариациями Амманати на тему «Вечера» Микеланджело, хотя некоторые из них, согласно предположению Вентури, могли быть созданы Андреа Каламеккой. Возможно, формированию данного идеала способствовал также Челлини, хотя его Венера на постаменте «Персея» (ок. 1550) имеет не такие удлиненные пропорции и более натуралистична. Вероятно, самым полным воплощением этого идеала является мраморная Венера работы Джамболоньи (1583), находящаяся в фонтане в садах Боболи, которая, судя по всему, с самого начала задумывалась как эквивалент Афродиты Книдской, выполненный в стиле XVI в.

С. 172

Рабы академизма. Здесь нельзя не упомянуть о величайшем мастере академизма Никола Пуссене. Обнаженные женские фигуры часто встречаются в ранних работах художника и свидетельствуют о глубоком изучении последних работ Рафаэля (по гравюрам Маркантонио), Тициана и произведений античного искусства. Но, как всегда, ученость Пуссена согрета благородной чувственностью, а порой — например, в «Спящей Венере» из Дрезденской галереи — он позволяет себе изображать наготу более реалистично, чем было принято в итальянском искусстве XVI в. Насколько хорошо он понимал истинное значение наготы, видно из его письма к Шантелу, цитата из которого приводится в прим. к с. 185. Тем не менее вряд ли Пуссен внес что-то новое в историю изображения обнаженного тела.

С. 176

Она изображается спиной к зрителю. В конце XVII и в течение XVIII в. этот мотив был распространен, вероятно, благодаря популярности античной статуи Гермафродита, наиболее известный образец которой

* Ученику (*um.*).



295. Гермафродит. Римская копия с греческого оригинала

из галереи Боргезе был восстановлен Бернини. Эта статуя, найденная в начале XVII в. близ терм Диоклегиана, ныне находится в Лувре. Из многих других реплик лучшей является статуя, ныне находящаяся в музее Терм (ил. 295). Воспроизводят или нет эти скульптуры знаменитого бронзового «Гермафродита», о котором Плиний упоминал как о творении Поликлета (*Historia naturalis**, XXXIV, 80; см.: *Jex-Blake K. The Elder Pliny's Chapters in the History of Art*. London, 1896), установить едва ли возможно. В искусстве Ренессанса самым ранним примером изображения лежащей обнаженной женской фигуры, повернутой спиной к зрителю, является гравюра Джулио Кампаньолы (*Galichon E. Ecole de Venise. Giulio Campagnola, peintre-graveur du XVI siecle // Gazette des Beaux Arts*. 1862. Vol. XIII. Oct. P. 344, 13), сделанная, по-видимому, по композиции Джорджоне, о миниатюрной копии которой работы Джулио Кампаньолы упоминает Микиель (см. третье прим. к с. 138).

С. 179

Un chinois egare. Этим заслуженно получившим известность выражением завершает злое эссе о творчестве Энгра Теофиль Сильвестр (*Silvestre Th. Histoire des artistes vivants frangais et etrangers*. Paris, 1856. P. 33). Он имел слабое представление о китайской живописи, но судил о ее качестве по рисункам на фарфоре, обоях и пр.

С. 180

Концепции наготы Энгра. К четырем примерам, упомянутым в данной работе, можно добавить пятый — прекрасную фигуру Анжелики (Андромеды), которая своими основными очертаниями повторяет фигуру вакханки на саркофаге из музея Терм, но ее голова запрокинута в усталом, чисто рафаэлевском отчаянии. Первым датированным образцом является картина из Лувра (1819), написанный маслом эскиз к которой, тоже хранящийся в Лувре (см.: *Wildenstein G. Ingres*. London, 1954. № 127), скопировал Сера. Энгр явно остался доволен этой фигурой, ибо несколько раз повторил ее — например, в картине из лондонской Национальной галереи (№ 3292), прежде приписывавшейся Дега; в картине из Монтобана, датирующейся 1841 г.; и в картине, которая приводится в книге Вильденштейна (см.: *Wildenstein G. Op. cit.* № 287), датирующейся 1859 г., но, говорят, написанной ранее. Нет никаких оснований утверждать, что Энгр задумал эту фигуру до 1819 г., а потому она остается последней обнаженной, соответствующей его изначальным представлениям. Вслед за «Одалиской» она свидетель-

* Естественная история» (лат.).

ствует о постепенном отходе от классической полноты к пропорциям по-юношески тонкого и стройного тела.

С. 182

«Венера Анадиомена» и «Источник» Энгра. У этих картин долгая и запутанная история, которая начинается в 1807 г. с двух контурных рисунков Венеры, ныне находящихся в Монтобане; на одном она изображается в позе Венеры Pudica, на другом — с поднятыми к груди руками. Расположение амуров у ног Венеры почти в точности воспроизводится в окончательном варианте картины. По-видимому, в следующем году Энгр продолжил работу над композицией, поскольку на картине, находящейся в Шантийи, написано: «J. Ingres faciebat 1808 et 1848»*, но мы не знаем, использовал ли он тогда крайне важный мотив поднятой правой руки, согнутой над головой, так как рисунок, где этот жест появляется (Dessins des maitres francais. Vol. V: Ingres. Pl. 44, 45), явно относится к более позднему времени. По моему мнению, художник позаимствовал его у нимфы со знаменитого рельефа на Фонтане Невинных Гужона, изображенном на рисунке Энгра из коллекции Гая Ноулеса (Лондон). Фактом этого заимствования объясняется то обстоятельство, что в начале 1820-х гг. Энгр начал работать над вторым вариантом фигуры, где мотив выжимания волос был заменен кувшином, из которого льется вода, использованным в «Источнике». Говорят, что в 1821-м, а затем в 1823 г. Энгр обещал закончить «Венеру Анадиомену» для нескольких разных покупателей. Похоже, работу над «Источником» он возобновил только в 1856 г., когда, по слухам, писать картину ему помогали два ученика, Поль Балз и Александр Дегофф. В литературе, посвященной творчеству Энгра, часто встречается рассказ о том, что Энгр вдохновлялся обликом дочери своей консьержки, но я не нашел никаких достоверных источников подобных сведений.

С. 183

Две версии композиции, изображающей одалиску с рабыней, находятся в музее Фогг, Кембридж, Массачусетс (1839), и в галерее Уолтерс, Балтимор (1842). Предположение, что эта одалиска повторяет одалиску с утраченной картины, купленной в 1809 г. неаполитанским королем Мюратом, основывается не только на упомянутом здесь раннем рисунке («Maruccia»), но также на ряде маленьких реплик (см.: Wildenstein G. Op. cit. № 55—57), одна из которых (из собрания музея Виктории и Альберта, коллекция Ионидеса), вероятно, является подлинником. Идея вновь использовать эту фигуру (в окружении трех служанок) в картине, изображающей гарем, появляется в наброске из Монтобана {Longa R. Ingres inconnu. Paris, 1942. Fig. 84}, на котором Энгр написал имя французской натурщицы, и это заставляет предположить, что фигура была заново нарисована с натуры после возвращения художника в Париж

С. 185

Высказывание по поводу «Золотого века» (см.: Longa R. Op. cit. P 106) гласит следующее: «Les adolescents a bord du tableau pour mettre de la beaute a droite; cette beaute qui charme et transporte. Il faut bien passer les details du corps humain, que les membres soient, pour ainsi

* «Ж. Энгр изобразил в 1808 и 1848 годах» (лат.).

dire, corame les futs de colonnes — tels les maitres des maitres»*. Интересно сравнить его с выдержкой из письма Пуссена к Шантелу от 20 марта 1642 г., о котором Энгр не мог знать: «Les belles filles, que vous aurez vues a Nimes, ne vous auront, je m'assure, pas moins delecte l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carree, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-la»**.

С. 187

«Завтрак на траве» Мане. На самом деле тот факт, что данная картина восходит к гравюре Маркантонио, был установлен почти сразу Шено (*Chesneau E. EArt et les artistes modernes en France et en Angleterre. Paris, 1864. E 190*), но это открытие оставалось незамеченным до 1908 г., когда Постав Поли сделал его снова (см.: *Pauli G. Raffael und Manet // Monatshefte fur Kunstwissenschaft. 1908. Bd I. S. 53*).

С. 188

«Пленная рабыня» Хирама Пауэрса, ныне находящаяся в галерее Коркоран (Вашингтон, округ Колумбия), похоже, не подвергалась особой критике во время Великой выставки, но когда Кристал-палас переехал в более чистый воздух Сидинхэма, в печати появились ряд протестов. Современных моралистов беспокоило использование обнаженных моделей в художественных школах — см. типичный памфлет Уильяма Перерса (*Peters W. The Statue Question. A Letter to the Chairman of the Crystal Palace Company, dated 8th July, 1854; An Appeal against the Practice of Studying from Nude Human Beings by British Artists, and in Public Schools of Design*). В подобного рода памфлетах высказывания против наготы обычно сочетаются с антипапскими и шовинистическими выступлениями и воззваниями в духе буржуазной демократии — все их легко высмеять. Но факт остается фактом: люди, которые пялят глаза на обнаженную женщину, выражаясь простым языком, представляют угрозу для общества.

С. 189

«Купальщица» Курбе, датированная 1853 г., возмутила знатоков искусства даже более просвещенных, чем Наполеон III; Мериме, например, сказал, что ее оценили бы выше в Новой Зеландии, где критерием оценки человеческого тела является количество мяса, которое можно употребить на пир у людоедов. Но огромные ягоды купальщицы не заслонили для Делакруа ее академическую сущность: «La vulgarite des formes ne ferait rien; c'est la vulgarite et l'inutilite de la pensee qui sont abominables... Elle fait une geste qui n'exprime rien». (*Journal. 1853. April 15*)***.

* «Прекрасные девицы, которых Вы увидите в Ниме, не усладят Вас, я уверен, больше, нежели вид прекрасных колонн Maison Carree, ибо последние есть не что иное, как древние копии первых» (*фр.*).

** «Подростки на картине размещены справа, дабы подчеркнуть их красоту, что чарует и возносит ввысь. Нужно было пожертвовать деталями человеческого тела, чтобы члены его воспринимались подобно стволам колонн — как у величайших мастеров» (*фр.*).

*** «Вульгарность форм была бы еще простительна; но вульгарность и ничтожество замысла — вот что действительно ужасно!.. Она делает жест, который ровно ничего не выражает» (*Дневник. 1853. Апрель 15*). Цит. по: *Дневник Делакруа / Пер. Т. М. Пахомовой. М., 1961. Т. I. С. 347. — Прим. ред.*

С. 199

Обнаженные фигуры в поздних работах Ренуара превосходят будущее (то есть Пикассо, Лоуренса), в то время как обнаженные фигуры Майоля обращены в прошлое. Тем не менее было бы несправедливо не упомянуть о Майоле, ибо немногие художники столь хорошо передавали совершенство женского торса. Его маленькие статуэтки похожи на греческие не потому, что они являются подражаниями античным скульптурам, — в действительности они гораздо более реалистичны, — но потому, что он следовал тем же самым принципам пластики, идущим от обыкновенной чувственности. Он язычник в самом буквальном смысле слова, обитатель страны, существующей вне времени; и его творчество, как и его личность, укрепило в нас веру в золотой век.

С. 200

Пещеры Ласко. На самом деле в пещерах Ласко имеется одно изображение человека с головой, похожей на птичью. Так называемая человеческая фигура в Альтамире вызывает сомнения (см.: *Windels F. The Lascaux Cave Paintings. London, 1949. P. 134. Fig. 57*).

С. 203

Танцующие фигуры Поллайоло. На их сходство с фигурами танцоров на этрусской керамике впервые указал Шэпли (*Shapley J. Recent Contributions to Art History // The Art Bulletin. 1919. Vol. II. Dec. P. 78*), но он, похоже, оставил без внимания тот факт, что все силуэтные изображения движущихся фигур Поллайоло восходят к тому же источнику.

Эгинский храм. См.: *Furtwängler A Aegina das Heiligtum der Aphaia. Munich, 1906.* Украшавшие фронтон храма скульптуры, найденные в состоянии, которое в наши дни можно было бы признать весьма хорошим, перевезены в Рим и восстановлены под руководством Торвальдсена, в то время находившегося на вершине славы. Он без всякого сожаления пополнил фигуры недостающими деталями; на самом деле, если учесть, что они считались «сверхархаичными», реставрационные работы проведены на удивление деликатно. Куплены Людвигом Баварским для Мюнхенской глиптотеки.

С. 206

Торс и время. Вероятно, на формирование нашего представления о целостной пластической единице повлияло то обстоятельство, что античные статуи дошли до нас главным образом в виде торсов. Принятый у современных скульпторов обычай представлять торс как законченное произведение, возможно, не получил бы распространения, если бы античные статуи сохранились в бронзе, а не в виде мраморных обломков.

«Дискобол» Мирона. Тремя самыми известными версиями являются: 1) мраморная статуя из Палаццо Ланчелотти, найденная в 1781 г., — с сохранившейся головой; 2) мраморная статуя из замка Порциано, обнаруженная только в 1906 г. и ныне хранящаяся в музее Терм, — без головы, правой руки и нижней части ног; 3) маленькая бронзовая статуя с эллинистической головой, находящаяся в Мюнхене. Существуют также изображения «Дискобола» на нескольких геммах; вероятно, именно они были известны в эпоху Ренессанса, поскольку такого

рода выразительные, полные жизни фигуры едва ли могли остаться незамеченными. На иллюстрациях обычно воспроизводится слепок, сделанный с фигуры из замка Порциано и головы из Палаццо Ланчелотти, раскрашенный под бронзу. Естественно, ни о какой согласованности стиля и материала здесь говорить не приходится.

С. 209

Несколько одиночных фигур, представленных в стремительном движении. Опять-таки, возможно, мы получили неверное представление об античном искусстве в силу того факта, что все сохранившиеся бронзовые статуи были переплавлены и мы судим о них по мраморным изваяниям. Другие свидетельства (например, реверсы монет) заставляют предположить, что скульптурные изображения фигур в движении не были редкостью в античную эпоху.

С. 211

Развевающиеся драпировки. Можно с уверенностью предположить, что развевающиеся драпировки, которые появились в столь развитой форме в греческой скульптуре после 450 г. до н. э., берут начало в живописи. Например, драпировки, обозначенные на заднем плане фриза храма в Бассах (ок. 420), пластически противоречат фигурам и свидетельствуют о том, что уровень мастерства создававших их скульпторов недостаточен тем, кто работал над фигурами фриза, полными жизни, но довольно примитивными.

С. 216

Гармодий и Аристогитон, упомянутые Павсанием (I, 8, 5) (*Frazer J. G. Pausanias's Description of Greece. London, 1898*). Лучшая копия находится в Неаполе, пополненная слепком с головы Аристогитона из Ватиканского музея, который, по-видимому, является близкой к оригиналу копией.

Щит Афины. Различные копии заслуживают пристального внимания, ибо, по-видимому, именно отсюда происходят многие из самых известных поз, выражающих героический порыв. Характерным примером является так называемый Стрэнфордский щит из Британского музея, вокруг которого можно сгруппировать несколько фрагментов, находящихся в Риме, Пирее, и Копенгагенской глиптотеке.

Укротители коней. Фуртвенглер (см.: *Furtwangler A Masterpieces of Greek Sculpture. New York, 1895. P. 95*) сумел узнать в этих неуклюжих монстрах грубое подобие фидиевского великолепия. Именно через них один из прекрасных образов наготы энергии дошел до эпохи Ренессанса, пережив Средние века; и они периодически возвращаются — например, в рельефах на кафедрах в Сан Лоренцо, начатых Донателло и законченных Бертольдо. Они послужили прообразом для двух самых известных скульптурных произведений, представленных на Великой выставке 1851 г., «Арабские скакуны вюртембергского короля», от которых пошли бронзовые статуэтки, до сих пор встречающиеся почти во всех английских ломбардах.

С. 220

Геракл и месопотамские печати. В настоящее время принято считать, что греческий Геракл являлся адаптацией азиатского божества.

Каким бы ни было древнее происхождение данного образа (см.: Levy G. R. *The Oriental Origin of Herakles* // *Journal of Hellenic Studies*. 1934. Vol. LIV), в подвигах Геракла прослеживается явно неслучайное сходство с деяниями аккадских и шумерских божеств. Возможно, и сами греки имеют то же восточное происхождение. Цилиндрические печати с изображением героя, побеждающего стоящего на задних лапах льва, датируются началом периода правления династии Ур (3000-2340 гг. до н. э.). В течение аккадской и новошумерской эпох (2340-2025 гг. до н. э.) этот мотив приобретает форму, во многом схожую с той, в которой он трактуется на греческих вазах VI в. до н. э. или в скульптурах из Дельф. Иногда герой борется не со львом, а с быком (см.: *Frankfort H. Cylinder Seals*. London, 1939; также иллюстрации в конце кн.: *Zervos Ch. L'Art de la Mesopotamie* Paris, 1935).

С. 223

Маленькие картинки Поллайоло с изображением Геракла. Художники всегда имели обыкновение делать маленькие копии со своих известных работ по прошествии некоторого времени — например, «Эсполио» Эль Греко, «Купальщица» Энгра; и две миниатюрные версии легенды о Геракле, по всей видимости, были написаны значительно позже 1460 г., но сохранили основные черты оригинала. Они исчезли из Уффици, когда галерея эвакуировалась во время Второй мировой войны, и с тех пор так и не были обнаружены.

С. 225

Геракл и Антей. Принято считать, что многочисленные изображения данного сюжета, созданные в эпоху Ренессанса, восходят к античной мраморной группе, находившейся во дворе Палаццо Питти (гравированной в изданиях: *Rossi D. de, Maffei P. A Raccolta di statue antiche e moderne*. Rome, 1704. Pl. 43; *Reinach S. Repertoire de la statuaire grecque et romaine*. Paris, 1897-1904. Vol. I. № 1920, 472). Однако в этой скульптурной композиции подлинными являются только голова, торс и часть левой руки Геракла. Его ноги и голова, руки и ноги Антея — результат реставрации, вероятно произведенной Винченцо де Росси. По-видимому, существовали свидетельства, объяснявшие появление в этой композиции фигуры Антея, которых было достаточно, чтобы предположить, что Геракл поднимает в воздух именно человека, а не другую жертву, но слишком мало для того, чтобы производить на их основании точную реконструкцию. Антей находился с правой стороны от Геракла. Таким образом, этот фрагмент не мог повлиять на Поллайоло. На рисунке из собрания Библиотеки Виндзорского замка, 12802 (*Popham A. E., Wilde J. The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. London, 1949. № 17), Геракл изображен в позе, имеющей случайное сходство с позой восстановленной статуи, но в зеркальном отражении. Гравюра Маркантонио (*Bartsh A Op. cit. № 246*), похожая на копию работы Джулио Романо, вероятно, восходит к данному фрагменту, хотя реконструкция фигуры Антея здесь иная. Многочисленные гравюры Джованни Антонио да Брешиа и прочих последователей Мантеньи (*Hind A M. Op. cit. Vol. VI. PL 515-517, 525, 527, 528*) имеют другое происхождение. Конечно, всегда можно предположить, что в эпоху Ренессанса существовала лучше сохранившаяся античная мраморная группа на этот сюжет, ныне утраченная; но, если учесть малую распространенность сюжета и тот факт, что о подобной скульптурной композиции не упоминается

ни в одном из современных источников, это представляется маловероятным; таким образом, сюжет «Геракл и Антей» видится главным образом порождением эпохи Ренессанса, основанным на литературных источниках, нескольких небольших рельефах и одном фрагменте, изуродованном почти до неузнаваемости.

С. 233

Битва обнаженных мужчин. В конечном счете данный мотив восходит к изображениям на античных саркофагах, из которых, по-видимому, следует выделить саркофаги в Кампо Санто, № II (*Lasinio G. P. Op. cit. № CXXXVI*) и № XXX (*Ibid. № CXII*), а также саркофаг в соборе Кортонь. Но во Флоренции конца XV в. этот сюжет стал модным, вероятно, благодаря скульптуре Поллайоло, о которой Вазари (*Vasari G. Op. cit. Vol. III. P. 296*) говорит: «Он же выполнил из металла очень красивый барельеф с битвой обнаженных мужчин, который был отправлен в Испанию и гипсовый слепок с которого во Флоренции есть у всех художников»*. Бронзовый барельеф утрачен, и ни один из гипсовых слепков не сохранился, но следы влияния данного произведения можно обнаружить и в скульптуре, и в рисунках — например, в барельефе Франческо ди Джорджо «Раздор» из музея Виктории и Альберта и, возможно, в рисунках Микеланджело из музея Эшмолен. Я полагаю, что некоторое представление об оригинале дают два бронзовых рельефа работы венецианского скульптора Гамбелло, ныне находящиеся в Музее археологии в Венеции (см.: *Planiscig L. Venezianische Bildhauer der Renaissance. Vienna, 1921. P. 309. Fig. 325*). Бронзовый рельеф Бертольдо из музея Барджелло сочетает элементы рельефов с двух саркофагов из Кампо Санто; вероятно, Бертольдо хотел исправить поллайоловский стиль кватроченто, более категорично настаивая на античном стиле.

Гризайль из Холкхем Холла. Эта копия дает нам представление об эскизе Микеланджело к «Битве при Кашине». Ее сделал Аристотель да Сангалло в 1542 г. с рисунка (утраченного), который он создал в юности, когда картон еще не был уничтожен. Вазари (*Vasari G. Op. cit. Vol. VI. P. 433f.*) уже признал ее единственным законченным воспроизведением картона, и сравнение с рисунками самого Микеланджело подтверждает замечательную достоверность данной копии.

С. 239

Сикстинские атлеты. Микеланджело уже использовал фигуры обнаженных юношей на заднем плане «Мадонны Дони» из галереи Уффици; она явно создавалась под влиянием тондо Синьорелли из того же собрания. Однако у Синьорелли юноши представлены пастухами, присутствие которых отчасти оправдано сюжетом. У Микеланджело же они являются, так сказать, философским украшением. Масштаб и позы фигур, вне всяких сомнений, заимствованы с рельефов школы Донателло, находившихся во дворе Палаццо Риккарди во Флоренции. Последние, в свою очередь, являлись не более чем увеличенными копиями античных камей. Самая известная из камей, изображавшая Диану, принадлежала Павлу II и семейству Медичи. Она была утрачена в 1494 г., но копии с нее уже были сделаны. Перечень возможных прообразов сикстинских атлетов см.; *Tolnay Ch. de. Op. cit. Vol. II. P. 65-66*. Некоторые из камей, первоначально связывавшихся с этими фигура-

* Цит. по: *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 655. — *Прим. ред.*

Нагота в искусстве

ми, могут быть копиями эпохи Ренессанса, но античные оригиналы, безусловно, существовали. Эллинистический рельеф «Вакх и Ариадна», под влиянием которого создавалась Персидская сивилла, ныне находится в Ватикане (см.: Ibid. Fig. 391).

С. 243

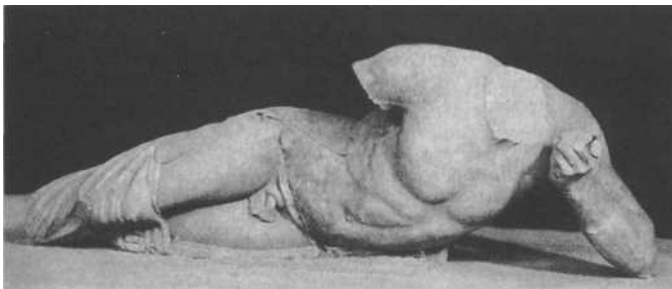
«Победа» Микеланджело. По всей видимости, она датируется 1520-ми гг. и связана со статуями на гробницах Медичи, но точная дата создания и предназначение скульптуры неизвестны. Она находилась во владении Микеланджело к моменту его смерти и впервые упоминается в письме Вазари к племяннику. Уайлд (*Wilde J. Michelangelo's «Victory»*. London, 1954) утверждает, что она являлась одной из трех статуй, предназначенных для третьего варианта гробницы Юлия II, над которой Микеланджело работал во Флоренции между 1516 и 1527 гг. Он считает, что «Победу» художник собирался уравновесить группой «Геракл и Какус», эскизом к которой является терракотовая скульптура из собрания Каза Буонарроти. Уайлд датирует статую концом упомянутого периода, 1526 г. Можно усомниться, что в то время Микеланджело работал над статуей, имея уже вполне определенный замысел, но датировка представляется убедительной.

С. 249

Лучники, стреляющие в цель. Подробную дискуссию, связанную с атрибуцией рисунка, см.: *Popham A E, Wilde J. Op. cit.* P. 248. Сомнения по поводу авторства, выразившиеся такими выдающимися исследователями творчества Микеланджело, как Попп, Панофский и Тольнай, возможно, в конце концов будут считаться причудами современного искусствоведения. Этот рисунок, наряду с другими так называемыми дарственными рисунками, похоже, являлся сознательной попыткой воссоздать некий утраченный шедевр античного искусства. Сюжет был известен художникам эпохи Возрождения по декоративному панно на потолке в Золотом дворце Нерона, ныне уничтоженному, но запечатленному на акварели Франсиско де Холланды (см.: *Egger H. Codex Escurialensis*. Vienna, 1906. Pl. III). Ученик Рафаэля использовал тот же мотив в росписи виллы Рафаэля (ныне находится на вилле Боргезе).

С. 260

Четыре мифа. Поначалу я включал сюда пятое античное воплощение пафоса, пленных варваров — либо стоящих со связанными впереди руками, либо сидящих со связанными за спиной руками, — которые олицетворяли идею подавленного мятежа против более могущественной или псевдобожественной силы. Но при внимательном исследовании выясняется, что лишь немногие из таких стоящих фигур на саркофагах и других рельефах являются обнаженными. Они изображались натуралистично, одетыми в варварские штаны, что объясняется стремлением их создателей подчеркнуть чуждость варваров греческому и римскому идеалу наготы. Сидящие пленники со связанными за спиной руками представляются обнаженными чаще (см.: *Bienkowski P. Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst*. Vienna, 1908. Pl. IV, Va, IXa, etc.). Хотя нагие стоящие пленники являются в античном искусстве исключением, их «патетические» позы производили столь сильное впечатление на художников эпохи Ренессанса, что они часто использовали обнаженные фигуры в своем творчестве — например, в рельефе Бертольдо, хранящемся в Барджелло. Фигуры сидящих плен-



296. Река Алфей. Греция, V в. до н. э.

ников получили широкое распространение — например, рельеф Франческо ди Джорджо «Бичевание», находящийся в Перудже, созданный под влиянием саркофага в Кортоне, который художник видел, когда работал в церкви Кальчинайо в предместьях города.

С. 262

Первые ниобиды. Фигуры, найденные в садах Саллюста в Риме и ныне находящиеся в музее Терм и в Копенгагене, принято считать произведениями V в. до н. э., но археологи всегда испытывали сомнения по поводу даты создания и происхождения статуй. Фигуры, особенно копенгагенские, лишены живости и выразительности; moreover, они являются вольными копиями фронтовой группы, датирующейся тем же временем, что и восточный фронтон храма в Олимпии, и относящейся, вероятно, к той же эпохе. При сравнении фигуры умирающего сына из копенгагенской группы со статуей речного бога Алфея из Олимпии (ил. 296) бросается в глаза не только одинаковое чувство формы, но и одинаковый подход к изображению деталей — например, драпировки. Но если статуя Алфея, где замысел и воплощение являют единое целое, воздействует на наши чувства своей пластической живостью и выразительностью, то ниобид может взволновать нас лишь опосредованно, через сюжет. В действительности у нас нет оснований полагать, что ваятель задумывал изобразить речного бога Алфея в горе или печали, — иначе этот ранний шедевр контрапоста можно было бы считать первым великим воплощением пафоса.

Насчет происхождения этих групп ниобидов можно только строить предположения. Археологи на основании некоторых изображений на ранних античных вазах (например, на кратере из Орвьето) склоняются к мнению, что они восходят к живописи Полигнота. Как обычно в античном искусстве, основные черты композиции, некоторые мотивы и общее настроение сохранялись на протяжении пятисот лет. Самая полная группа, найденная под Латераном в 1588 г., ныне находится в галерее Уффици. Ко времени создания данной группы (I в. н. э.?) ее первоначальное предназначение как фронтового украшения было забыто. Другие позы ниобидов, заимствованные из утраченных шедевров настенной живописи и скульптуры, известны только по саркофагам — например, саркофаг из Ватикана, найденный в 1445 г., саркофаг из латеранского музея Профано и пр.

С. 263

Смерть Мелеагра. См.: *Salts A von*. Op. cit. P. 6 lff.

С. 264

Марсий. Группа, изображающая казнь Марсия, являлась одним из самых популярных скульптурных произведений эллинистического периода. Вероятно, она была бронзовой и состояла из трех фигур: Аполлона, раба, точащего нож, и Марсия, подвешенного за руки. О традиционном расположении фигур дает представление саркофаг Гармогена, находящийся в глиптотеке Карлсберг в Копенгагене. Из трех перечисленных фигур Аполлон дошел до нас только в виде неполной копии (Берлин); раб — в виде знаменитой мраморной статуи из собрания Уффици, известной под названием «Точильщик»; а Марсий — в виде многочисленных мраморных копий (Рим, Флоренция, Берлин, Лувр, Константинополь и пр.). Они делятся на два типа: одни из красного мрамора, другие из белого. Красные более выразительны и, по-видимому, ближе к бронзовому оригиналу; белые восходят к ранней мраморной копии, не передававшей в полной мере эмоционального напряжения оригинала. Сдержанным классическим характером тела и трактовкой волос они напоминают фигуры умирающих галлов (Капитолий, музей Терм), которые являются копиями с бронзовых групп, принесенных в дар богам Атталом I вскоре после 240 г. до н. э.; и фигура Марсия явно относится к этому периоду, а не к более «барочному» стилю Пергамского алтаря (Берлин), созданного примерно пятьюдесятью годами позже.

В эпоху Ренессанса были известны многочисленные копии Марсия. В одной только коллекции Медичи имелись и красная, и белая скульптуры. Первая была восстановлена Верроккьо и упоминается в описи Томмazzo (*Crutwell M. Verrocchio*. London, 1904. P. 243) и в труде Вазари (*Vasari G*. Op. cit. Vol. III. P. 367); ныне она утрачена. Вторая, по словам Вазари (*Ibid*. Vol. II. P. 407), была восстановлена Донателло. Если это правда, значит, она тоже утрачена, поскольку две статуи Марсия, ныне находящиеся в Уффици, отреставрированы плохим художником в более позднее время.

С. 265

Лаокоон. Насчет датировки и авторства данной группы велось много споров. Плиний (*Pliny*. Op. cit. XXXVI, 37) говорит: «Его с детьми и причудливыми сплетениями змей создали из единого камня по согласованному замыслу величайшие художники с Родоса Гегесандр, Полидор и Афинодор»*. На постаменте группы несколько раз вырезаны имена Афинодора, сына Агесандра, и совпадение двух имен, естественно, заставило археологов предположить, что эти люди и являлись авторами «Лаокоона». Надписи датируются I в., и в действительности два человека с таким именем (на самом деле братья), согласно письменным источникам, принимали почести в 22 и 21 гг. до н. э. Данную гипотезу опровергает Гизела Рихтер (*Richter G. M. A Three Critical Periods in Greek Sculpture*. Oxford, 1951. Appendix. P. 69) на том основании, что эти имена были распространены на Родосе на протяжении всей эллинистической эпохи. Она приходит к выводу, что «Лаокоон» был создан другими скульпторами, носившими то же имя, жившими во время второго пергамского периода — то есть в начале II в. Стили-

* Цит. по: *Плиний Старший*. Естественное знание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тараньяна. М, 1994. С. 122. — *Прим. ред.*

стическое родство «Лаокоона» с Пергамским алтарем, прежде находившимся в Берлине (частично уничтоженным во время бомбардировки в 1944 г.), представляется несомненным. Но я не согласен с тем, что «Лаокоон» является подлинной мраморной группой второго пергамского периода и что надписи на постаменте датируются I в. чисто случайно. Пластический характер группы заставляет предположить, что изначально она была задумана и исполнена в бронзе. Как известно, практически все надписи на мраморных статуях римского периода принадлежат мастерам, создававшим копии. Имена настоящих авторов едва ли сохранились (см.: *Richter G. M. A Op. cit. E 45-47*). Таким образом представляется вероятным, что упомянутые Плинием имена принадлежат художникам, которые при воссоздании в мраморе сложной бронзовой группы проявили мастерство, вызвавшее всеобщее восхищение. (Между прочим, Плиний ошибается, утверждая, что группа высечена из одного куска мрамора.) Мы не должны слишком уж полагаться на суждения Плиния об искусстве единственно по той причине, что его труды являются нашим главным источником письменных сведений об античном искусстве. Как и в случае с «Аполлоном Бельведерским», нам достаточно лишь взглянуть на бронзовую копию «Лаокоона» работы Бонтама (Лувр), чтобы понять, насколько она выигрывает, будучи отлитой в бронзе. Плиний утверждал, что мраморная группа является совместным произведением трех художников, на том основании, что она демонстрирует три разные степени мастерства. Трудно поверить, что великолепный скульптор, изваявший торс отца, выполнил также невыразительное по фактуре тело старшего сына. «Лаокоон» был отреставрирован в 1532 г. флорентийским скульптором Фра Джованни Монторсоли (*Vasari G. Op. cit. Vol. VI. P 633*). Большая часть подлинной руки отца находится в Ватикане, и ее можно было бы вернуть на место, установив в правильном положении (за головой), если бы упомянутая реставрация не стала сама по себе историческим памятником.

C. 268

О происхождении «патетического» распятия см.: *Reil J. Christus am Kreuz, in der Bildkunst der Karolingerzeit. Leipzig, 1930*, где приводится ранний образец *curva bizantina* конца IX в., Библия Карла Лысого (Pl. IX) и *Drogo-Sacramentar* (Pl. X). О распространении «патетического» распятия через рейнские распятия см. замечательную статью Франковича (*Francovich G. de. L'Origine e la diffusione del Crocifisso Gotico Doloroso //Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 1938. Bd II*).

C. 269

Григорий Турский. Отрывок цитируется Шлоссером (*Schlosser J. von. Schriftquellen des fruhen Mittelalters. Vienna, 1891. E 9*).

Драпировку в сюжете «Распятие» начиная с эпохи Каролингов перестали изображать, несомненно, потому, что она не сочеталась с «патетическим» телом. Примером фигуры распятого Христа, который из-за драпировки кажется танцующим, может служить костяная декоративная пластина из музея Клони в Париже. К XV в. иерусалимский тип «Распятия» был забыт настолько основательно, что сохранившиеся образцы (например, в Лукке) считались изображениями бородатой женщины и стали идентифицироваться с легендой о святой, известной в разных версиях предания под именами Либерата, Вильгефортис, Куммернис и Ункумбер, которая отравила бороду, чтобы сохранить непорочность.



297. Школа Метца. Распятие. Ок. 850

С. 273

Два вора. В раннем изображении Христа, распятого между двумя ворами (панно на двери церкви Санта Сабина, Рим), датирующемся IV в., фигуры воров являются уменьшенными копиями фигуры Христа и представлены в той же позе. Но в какой-то момент художники почувствовали необходимость провести различие между человеческими муками воров и возвышенными страданиями Христа. В раннем Средневековье воров сняли с прямоугольных крестов, конфигурация которых обуславливала схематический образ, аналогичный образу Христа, и поместили на грубо обтесанные деревья — например, костяная пластина школы Метца (ок. 850) из собрания Национальной библиотеки в Париже, MS. lat. 9388 (ил. 297); в то время как фигура страдающего Христа изображалась висящей на кресте, воров неизбежно представляли в более напряженных и неестественных позах — например, в Германии, картина баварского художника из музея Шлейсгеим, примерно 1440 г. {Glaser C. *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*. Munich, 1916. S. 48}; или в Италии, картина Антонелло да Мессина, 1475 г., ныне находящаяся в Антверпене. В «Часослове Роана» (середина XV в.) земная сущность воров подчеркнута тем, что они изображены в нижнем белье. Таким образом, они характеризуются как простые смертные, тогда как Господь ассоциируется с идеальной геометрической формой.

С. 274

Ева Мазаччо, как часто замечали исследователи, например Мениль (Mesnil J. *Masaccio and the Antique* // *The Burlington Magazine*. 1926. Vol. XLVIII. Febr. P. 91-98), изображена в позе Венеры Pudica. То, что художникам XIII в. была известна по меньшей мере одна античная

статуя такого типа, доказывает «Умеренность» Джованни Пизано (см. с. 117); и возможно, Мазаччо, который провел предыдущий год в Пизе, заимствовал позу непосредственно у скульптуры Джованни. Первое описание Венеры Pudica содержится в комментариях Бенвенуто Рамбальди да Имола к «Божественной комедии» Данте, составленных около 1340 г. или несколько позже (*Rambaldi B. da Imola. Comentum super Dantis Aldighierij comoediam. Florence, 1887*). Он говорит, что видел статую Венеры Pudica в одном частном доме во Флоренции и добавляет, что, по слухам, она изваяна Поликлетом, но он в это не верит. Гиберти в своих воспоминаниях (см.: *Schlosser J. von. Op. cit. Bd I. S. 62*) описывает явно другую Венеру, ибо ноги у нее до середины бедра прикрыты драпировкой — то есть она относится к типу Венеры из Сиракуз.

С. 275

Исаак с рельефа Гиберти и античное искусство. Можно с уверенностью утверждать, что при создании образа Исаака художник вдохновлялся фигурой одного из ниобидов, но ни одной скульптуры, представляющей точно такую же позу, не сохранилось. Предполагалось, что фигура Исаака восходит к Илионею (Мюнхен), который, как считалось одно время, находился в коллекции самого Гиберти (см.: *Grunwald A. Über die Schicksale des Ilioneus // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses. Vienna, 1907-1909. Bd XXVIII. S. 155*).

С. 276

«Пьета» явилась одним из последних великих мотивов, пополнивших ряд традиционных христианских сюжетов. Она появилась в Германии в начале XIV в. из соединения двух сюжетов: «Оплакивания Христа» и «Мадонны с младенцем» (в ранних примерах «Пьеты» Христос изображается маленьким, как младенец). Мне не известны никакие детальные исследования данного сюжета, кроме брошюры Пиндера (*Pinder W. Die Pieta. Leipzig, [1922]*).

С. 281

«Положение во гроб» Рафаэля. В дополнение к античным *pieta militate* и «Пьете» Микеланджело следует упомянуть о влиянии гравюры Мантеньи «Положение во гроб» (*Bartsch A. von. Op. cit. № 3*), воспроизведение которой имеется в так называемом альбоме рисунков Рафаэля. Отсюда Рафаэль позаимствовал расположенную слева фигуру мужчины, несущего тело Господа, расположенную справа фигуру лишившейся чувств Богоматери и много других композиционных идей.

С. 286

Из поверженных гигантов, оказавших влияние на формирование «незавершенного» стиля Микеланджело, следует выделить фрагмент группы (вероятно, изображавшей Менелая с телом Патрокла), известной под названием «Mastro Pasquino»*, которая стояла и до сих пор стоит у Палаццо Браски в Риме. Как указал Грюнвальд (*Grunwald A. Op. cit. Bd XXVII. S. 130*), Микеланджело, несомненно, имел в виду эту фигуру, когда работал над «Св. Матфеем», своей первой «незаконченной» статуей.

* «Мастер Паскуино» (*ит.*).

С. 291

«Ариадна» из Ватиканского музея была найдена в начале XVI в. и идентифицирована как Клеопатра. Она входила в группу «Дионис и Ариадна», и великолепная бронзовая копия работы Бонтама (Лувр) заставляет предположить, что оригинал тоже был выполнен в бронзе. Эта группа, по-видимому, имела сходство с оригиналами ниобидов, копии которых находятся в Уффици, и все они могут восходить к произведениям Скопаса, хотя преувеличенный пафос фигур наводит на мысль о более позднем времени их создания. Ариадну рисовал Рафаэль, когда работал над «Парнасом». Фотографию копии, сделанной с этого рисунка, показывал мне О. Фишель, но я не сумел установить местонахождение оригинала. Наклон головы Ариадны и в еще большей степени поворот головы Ниобеи, известный нам по нескольким копиям (например, из Броксби Парка), стал воплощением женского страдания начиная с эпохи Рафаэля. От Ниобеи пошли все молящие взоры, взывающие к небесам мученицы, изображавшиеся мастерами периода Контререформации, а слепок с ее головы запечатлен на рисунке Энгра, на котором рукой художника написано «Mon premier dessin, 1789»* {Lapauze H. Ingres: sa vie et son oeuvre. Paris, 1911. P. 19}.

С. 294

Из трех рисунков, сделанных для Виттории Колонна, сохранился только один, «Распятие» из Британского музея; и даже его все критики, кроме Тода, до недавнего времени считали копией, пока Уайлд не представил доказательства его подлинности (Wilde J. British Museum. № 67). Происхождение рисунка (он находился в коллекции короля Неаполитанского) и сравнение с многочисленными копиями (Оксфорд, Лувр, Британский музей) заставляют меня признать, что это оригинал.

С. 297

Y-образный крест почти наверняка является изобретением рейнских художников. Впервые он появляется на костяной пластине школы Метца из собрания Национальной библиотеки в Париже (ил. 297), но там на нем распят один из воров. По-видимому, он превратился в Крест Господень в XI в. и получил широкое распространение в Италии. Рейнские кресты такого типа можно найти во многих итальянских церквях (Пиза, Орвьето, Спалато и т. д.), но большинство из них относится к концу XIII в., а первый поддающийся датировке образец подобного распятия представлен на кафедре в Сиенском соборе, созданной Никколо Пизано в 1265 г. Можно с уверенностью предположить, что оно восходит к некоему «Распятию» рейнской школы, ныне утраченному. Вероятно, либо оно, либо имеющее с ним сходство «Распятие» Джованни Пизано, находящееся в церкви Сант Андреа в Пистории, побудило Микеланджело использовать Y-образную форму креста; но, судя по «Пьете» из собора Св. Петра, Микеланджело высоко ценил пафос готической скульптуры, поэтому он мог также вдохновиться рейнским распятием. Y-образный крест редко встречается в живописных произведениях; единственные известные мне примеры представлены на диптихе из собрания Флорентийской Академии, написанном в манере Берлингьери, и на картине Уголино из собрания Сиенской галереи, № 34.

* «Мой первый рисунок, 1789» (фр.).



298. Никколо Болдрини. Копия с работы Тициана «Обезьяний Лаокоон». Гравюра на дереве

С. 302

Обезьяний Лаокоон. Эта гравюра на дереве (ил. 298), не имеющая ни даты, ни подписи, впервые упоминается Карло Рудольфи, предположение которого об авторстве Тициана никогда не оспаривалось. Она выполнена в стиле, аналогичном стилю гравюр, созданных по рисункам Тициана Болдрини, который работал на Тициана в 1566 г., но нет никаких оснований датировать рисунок Тициана столь поздним временем. Правильное положение левой руки обезьяны-Лаокоона позволяет предположить, что гравюра была сделана еще до реставрации оригинала, произведенной Монторсоли (1532). Предпринималось много попыток объяснить смысл данной группы. Самая ранняя гипотеза, что она задумывалась как пародия на копию «Лаокоона» работы Бандинелли, несостоятельна во многих отношениях. Последняя (*Janson H. W. Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy // Art Bulletin. 1946. Vol. XXVIII. March. P. 49*) заключается в том, что гравюра имеет отношение к известной полемике о характере анатомии человека, в ходе которой Везалий обвинил Галена в том, что он описывает строение обезьяньего тела, а не человеческого. Эта остроумная гипотеза не подкрепляется достаточно убедительными доказательствами, и наилучшим представляется самое простое объяснение: Тициан высмеивал чрезмерные восторги по поводу «Лаокоона» и классического искусства в целом. Художники всегда имели обыкновение высмеивать патетические сюжеты из человеческой жизни, изображая оные в исполнении животных — например, так называемая «Роль» Тоба Сёдзо (Япония начала XII в.) и многие тысячи средневековых резных изделий и рисунков на полях рукописей. Хотя Тициан сам восхищался «Лаокооном» и имел в своей коллекции копию группы, ничто не могло помешать ему высмеять ее, как ничто не могло

помешать слуге средневековой церкви вырезать на откидном стуле на хорах сцену обезьянней мессы.

С. 316

Саркофаги с nereидами. Единственным систематическим исследованием является: Robert C. Rodenwaldt G. Op. cit. Bd V. 1939. № 69. Почти полностью сохранившийся корпус, иконографически классифицированный, тем не менее не дает ответа на вопросы, связанные с формой или художественным замыслом.

С. 319

Танцующие спартанские девушки. «Saltantes Lacanae»* Каллимаха, упомянутые Плинием, очевидно, пользовались широкой известностью, ибо кроме рельефов из Берлинского музея до нас дошли изображения на некоторых абдерских монетах, аретинских гончарных изделиях и фрагментах римской стеклянной посуды (см.: Rizzo G. E. Thiassos. Rome, 1934. Fig. 29-30). Они также появляются — вместе с менадами, о которых говорится в следующем примечании, — на мраморном постаменте из коллекции Гримани в Музее археологии в Венеции. Идентификация данных фигур с описанием Плиния подтверждается: а) короткими спартанскими юбками; б) головным убором в виде венца (предположительно египетского происхождения, известный под названием kalathiskos), который носили спартанские жрицы Аполлона в Дельфах.

Менады. О всестороннем исследовании типа фигур и их принадлежности к школе Каллимаха см.: Rizzo G. E. Op. cit. Скопасовский тип, насколько мне известно, до сих пор не изучался. Несомненно, оба типа сложились на основе иконографического материала предшествующей эпохи, о котором нам дают представление рисунки на вазах V в. до н. э., начиная со знаменитой чаши работы Макрона из Берлинского музея (ок 490 г. до н. э.).

С. 321

Нагота экстаза в круглой скульптуре. Фигура сатира, смотрящего на свой хвост, очевидно, пользовалась большой популярностью и дошла до нас в нескольких копиях — например, копии в музее Терм (499) и галерее Уффици. Так называемый «Танцор» из Тиволи (музей Терм, 108596) является лучшей из фигур данного типа, другие образцы которого имеются в Берлине и Вене и который, благодаря вольным вариациям Кановы, получил известность в XIX в.

Дрезденская «Менада» была найдена в Марино, недалеко от озера Альбано. Вплоть до 1945 г. она находилась в музее Альбертинум, в Дрездене (133). В силу сходства данной фигуры с изображением на пластине 1014 из Мавзолея (ил. 137) и прочих характерных особенностей она считалась также копией «Менады» Скопаса, но не вполне обычной. В отличие от безжизненных «безупречных» копий, какие обычно поставлялись на римский рынок, она значительно уменьшена в размерах (высота фрагмента составляет 60 см) и выполнена на удивление непринужденно, местами даже небрежно. Можно предположить, что это работа не профессионального мастера-копииста, а самостоятельного художника, делавшего, так сказать, набросок с оригинала.

* «Пляшущие лакедемонянки» (лат.).

Многочисленные вакхические фигуры на рельефах и вазах, выполненные в стиле, родственном стилю изображений из Мавзолея, и дрезденская «Менада» являются декоративными стилизациями более или менее опытных мастеров. Наибольшей известностью пользуется ваза Боргезе, находящаяся в Лувре (ил. 212), найденная (как и ниобиды) в садах Саллюста. Вероятно, она датируется I в. до н. э., и скопасовские мотивы в ней подверглись значительным изменениям в соответствии с декоративным предназначением.

С. 325

Происхождение нереид, по-видимому, остается неразрешимым вопросом, поскольку все саркофаги, на которых они появляются, датируются более поздним временем, чем I в. до н. э., в то время как мотивы восходят к IV в. Очевидно, они были взяты из альбомов образов, где воспроизводились знаменитые живописные произведения. Можно сказать, что эти образцы делились на два типа, строгий и вольный, которые представляли соответственно классическое и восточное направление в эллинистическом искусстве; но это всего лишь искусствоведческий жаргон. Фигура нереиды, выполненная в вольном стиле, имеющая очертания, которые сохранялись вплоть до V в. н. э., изображена на аскосе в виде утки (Лувр), найденном в южной Италии и датирующемся IV в. до н. э.; только там она представлена в образе крылатого гения.

С. 327

Изучение *распространения изображений нереид* в IV в. неминуемо сведется к изучению торговых путей Римской империи позднего периода. Мацулевич (*Matsulevich LA Bizantische Antike*. Berlin, 1929. Pl. 6) приводит изображение нереиды, найденное в Баку. Фуше (*Foucher A Ch. A L'Art greco-bouddhique du Gandhara*. Paris, 1905-1918. Fig. 130) приводит изображение рельефа с нереидой из Лахорского музея.

С. 340

«*Вакханалии*» Тициана замышлялись как подобию античных настенных росписей, и сюжеты брались непосредственно из произведений античной литературы. «Вакх и Ариадна», как указывает Винд (*Wind E. Giovanni Bellini's Feast of the Gods: a Study in Venetian Humanism*. Cambridge, 1948. P. 56), является иллюстрацией к сцене из Овидия (Аналы, III, 505—508), хотя отдельные детали взяты из Катулла (Carmina, LXIV), как заметил Ломатцо. После Виххоффа (*Wickhoff F. Die Andrier des Philostrat von Tizian // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. 1902. Bd XXIII. S. 118) мадридская «Вакханалия» неизменно отождествляется с отрывком из Филострата (Картины, I, 25), где описывается, как на острове Андрос Вакх высек своим тирсом из земли реку вина. Филострат совершенно определенно говорит, что эта река должна стать темой картины, но Тициан изобразил только последующую вакханалию и, вполне возможно, основывался на каком-нибудь другом литературном произведении.

С. 342

Letto di Policletto. Такое название дали мраморному рельефу с изображением Купидона и Психеи, одно время находившемуся во владении Лоренцо Гиберти и оказавшему огромное влияние на искусство эпохи Ренессанса. Фигуру Психеи Рафаэль позаимствовал для обнаженной женщины (Гебы) на переднем плане фрески «Бракосочетание

Купидона и Психеи» на вилле Фарнезина; Корреджо взял ее для своей *Ио* (ок. 1530); Тициан — для Венеры в «Венере и Адонисе» из музея Прадо (1553); а Пуссен (в зеркальном изображении) — для находящейся справа нериды в «Триумфе Галатей». С лежащей мужской фигуры (Купидона) Микеланджело сделал копию, ныне находящуюся в Виндзоре (Wilde J. British Museum. № 422 г.).

Рельеф перешел во владение внука Гиберти, Витторио, который сам был скульптором и другом Микеланджело; позже он был продан кардиналу Бембо. Дальнейшую историю рельефа проследить трудно, поскольку существовал по меньшей мере еще один рельеф на ту же тему (подделка?), а также бронзовая отливка. Мы можем заключить, что данный сюжет был широко распространен в античном искусстве, поскольку он появляется на аретинской керамике, подлинная литейная форма которой находится в музее Метрополитен, в Нью-Йорке (см.: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. 1937. Vol. XXXII. P. 96-97). Все три рельефа утрачены, и в настоящее время единственным изображением оригинала является грубая копия XVII в. из Палаццо Маффеи, Рим (см.: Goldscheider L. Michelangelo: Drawings. London, 1951. Fig. 143). См. также: Popham A E., Wilde J. Op. cit. P. 246; Ghibertis Denkwürdigkeiten. Berlin, 1912. Bd II. S. 172.

С. 343

Восстановление поврежденной «Ио» Корреджо. Хотя история, приведенная здесь, фигурирует во всех классических трудах, посвященных творчеству художника (например: Ricci C. Correggio: His Life, His Friends, and His Time. London, 1897), она никак не согласуется с историей самой картины, поскольку к 1702 г. «Ио», несомненно, находилась в Императорской коллекции в Вене. В коллекции регента находились две картины Корреджо, «Леда» и «Даная», и именно первая была уничтожена Людовиком Орлеанским. По-видимому, Куапель действительно собрал фрагменты полотна и голова Леды оказалась утраченной, но нынешнюю голову не мог написать Приюдон (как часто говорят), ибо в 1755 г. «Леда» перешла во владение Фридриха Великого. Равным образом Приюдон не мог написать или восстановить голову Ио на полотне, находившемся в Вене. Вероятно, путаница объясняется тем, что регент владел копией «Ио», которая также была уничтожена Людовиком Орлеанским. Учитывая данный факт, я оставил это место своей лекции без изменений.

С. 356

Языческие идола. Самым доступным обзором постклассического отношения к изображению олимпийских богов является книга Эдвина Бевана (Bevan E. R. Holy Images. London, 1940); но автор не уделяет достаточно внимания вариантам образов, существовавшим в разных частях Римской империи, и отдельным случаям возврата к язычеству (см.: Afoldi A Die Kontorniaten, ein verkanntes Propagandamittel der heidnischen Aristokratie in ihrem Kampf gegen das christliche Kaisertum. Budapest, 1943).

С. 360

Бронзовые двери. См.: Goldschmidt A Die deutschen Bronzeturen des frühen Mittelalters. Marburg, 1926. S. 23; Einem H. von. Zur Hildesheimer Bronzetur // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 1930. Bd LI. Двери можно точно датировать 1008-1015 гг. Над ними работали не-

сколько художников, самым одаренным и ярким из которых являлся автор «Сотворения человека» и «Грехопадения». Расположение фигур заставляет вспомнить турецкие манускрипты IX в. — например, Бамбергскую Библию, — но сами фигуры гораздо выразительнее; возможно, автор видел античные прототипы, ныне утраченные, послужившие основой и для иллюстраций к турецким Библиям.

С. 362

Идея взять за основу «*Страшного суда*» рельеф с античного саркофага, изображающий победу римлян над варварами, впервые получает воплощение в рельефе Никколо Пизано на кафедре Пизанского баптистерия (1260). Здесь не только воспроизведены отдельные фигуры, но и сохранен общий композиционный замысел: победители величественно возвышаются над поверженными побежденными. Это объясняет, почему «*Страшный суд*» так сильно отличается от сцен, представленных на других сторонах кафедры Пизанского баптистерия. В Орвьето Майтани не следует классической композиции, но многие из его осужденных имеют явное сходство с побежденными галлами. В изображениях «*Страшного суда*» Рогира ван дер Вейдена или Мемлинга (Бон и Данциг) фигуры более обнажены и беззащитны и на самом деле являют пример реализма позднего готического искусства, что становится очевидным, когда видишь фотографии Бельзена или рельефа, представляющего сцену борьбы за священный жезл в храме Кваннон в Сайдайджи (см.: *Illustrated London News*. 1955. Jan. 1. P. 18).

С. 367

Поль Лимбург и античная скульптура. Его покровитель, герцог Беррийский, хотя и являлся страстным коллекционером, похоже, не имел в своем собрании ни одной античной статуи; по крайней мере, в его описях таковые не числятся. Таким образом, Лимбург, вероятно, видел коленопреклоненную фигуру, которая послужила прообразом его Адама, во время визита в Италию. Это была круглая скульптура, а не изображение на монете или камее, поскольку впоследствии она вновь появляется на обороте листа № 34, нарисованная в другом ракурсе (*Durrieu P. Les Tres Riches Heures du due de Berry*. Paris, 1904. PL XXV). Очевидно, она относилась к тому же типу, что и «Юноша из Субьяко», хранящийся в музее Терм, и, следовательно, могла изображать либо одного из ниобидов, либо поверженного перса из группы, подобной скульптурной группе Аттала, находящейся в Неаполе.

С. 373

«*Готические*» обнаженные фигуры в Италии. Одна знаменитая картина с обнаженными фигурами — вероятно, написанная в стиле, который я называю «альтернативная традиция», — дошла до Италии очень рано. Это была картина ван Эйка с изображением женщин в купальне, принадлежавшая кардиналу Октавиану (возведенному в сан кардинала в 1408 г.). Она подробно описывается в книге Бартоломео Фацио, написанной около 1455 г. (*Fazio B. De viris illustribus*. Florence, 1745. P. 46). Из нескольких изображенных на ней фигур некоторые были слегка прикрыты покрывалами, а одна отражалась в зеркале таким образом, что зритель мог видеть не только грудь, но и спину женщины. Эта замечательная работа обычно отождествлялась с картиной ван Эйка, упомянутой Вазари, как «al duca d'Urbino Federico II, la stufa

sua»* (*Vasari G.* Op. cit. Т. I. Р. 184; Миланези замечает, что Вазари, вероятно, имел в виду Федерико I). Другую картину ван Эйка с изображением обнаженной женщины и ее служанки, известной по копии ван Хехта из галереи С. ван дер Геста, иногда путают с картиной, упомянутой Фацио, но она не соответствует описанию последнего.

Пизанелло, который, вероятно, посещал Францию и Бургундию, придавал своим обнаженным фигурам готические черты, даже когда они являлись вольными вариациями на тему античных статуй. Аналогичные черты можно найти в двух росписях кассоне — «Суд Париса» из коллекции Баррелла и «Диана и Актеон» из коллекции Фульда, ныне приписываемых мастерской Доменико Венециано и датирующихся примерно 1460 г. Готические обнаженные фигуры представлены на многочисленных известных гравюрах, которые, вероятно, восходят к немецким гравюрам на дереве.

В скульптуре любопытным примером готической наготы является одна из фигур, поддерживающих чашу со святой водой, у главной двери Сиенского собора, работы Антонио Федериги (ок. 1460-1470). Самой знаменитой «готической» обнаженной фигурой в итальянском искусстве является «Ева» Антонио Риццо на арке Фоскари Палаццо Дожей в Венеции. Ее часто сравнивали с Евой Яна ван Эйка из Гентского алтаря, но о прямом влиянии здесь говорить не приходится. Однако она датируется чуть более ранним временем (примерно 1483 г.), чем немецкие бронзовые и самшитовые скульптуры, с которыми она имеет явное сходство.

С. 374

Толстая вакханка на гравюре Мантеньи {*Bartsch A von.* Op. cit. Bd XIII. № 240, 20) восходит к античному рельефу, возможно к вакхическому саркофагу, изображенному в альбоме античных образцов, составленном в эпоху Ренессанса, несколько листов из которого находятся в пинакотеке Амброзиана (дар Луки Бельтрами; см.: *Rassegna d'arte.* 1910. Vol. X. Р. 6). Вероятно, саркофаг находился в Риме, как и многие другие памятники античного искусства, представленные в этом альбоме, — например, «Тритон и nereида», ныне находящиеся в Гроттаферрата (р. 130).

С. 375

Дюрер и Якопо де Барбари. Вся история отношений двух художников полна загадок, на которые, хочется верить, прольют свет исследователи творчества Дюрера, — например, если великолепный рисунок обнаженной женщины, изображенной спиной к зрителю, из собрания Лувра (*Winkler F.* Op. cit. № 85) действительно датируется 1495 г., зачем Дюрер робко копировал Якопо во время своего второго посещения Венеции в 1505 г.? И почему после всех своих исследований 1505 г. он по-прежнему хотел иметь книгу Якопо? К 1521 г. Дюрер наверняка видел рисунки и гравюры с изображением античных статуй, а равно произведения Рафаэля, гораздо более совершенные и гармоничные, чем любые работы Якопо. Между прочим, регентша Малина отказалась отдать Дюреру книгу, сказав, что она пообещала ее своему придворному художнику Бернару ван Орлею (см.: *Veth J., Muller S. Albrecht Dürers niederländische Reise.* Berlin, 1918. Bd I. S. 84).

* «Сердечный пыл герцога Урбинского Федерико II» (*ит.*).

С. 377

Для титульного листа Нового Завета 1519 года Эразм Роттердамского Фробен использовал гравюру на дереве Амброзия Гольбейна, известную под названием «*Imago vitae aulicae*»*, которая, по-видимому, появилась на год раньше. Очевидно, никто не высказался по поводу ее неуместности, что отчасти оправдывает позднейшую суровую критику со стороны Тридентского собора.

С. 383

Диана из Анэ. Руа доказывает, что предположение об авторстве Гужона появилось недавно и ничем не подкрепляется (см.: *Roy M. Artistes et monuments de la Renaissance en France*. Paris, 1929-1934. Vol. I. P. 320). Тем не менее трудно поверить, что столь совершенное и незаурядное произведение создано неизвестным скульптором, и на основании особенностей стиля любой охотно согласился бы с предположением Бланта, что это работа Жермена Пилона (см.: *Blunt A Art and Architecture in France, 1500 to 1700*. Harmondsworth; Baltimore, 1953. P. 76), если бы Диана уже не стояла на месте в 1554 г., а сам Пилон не назвал датой своего рождения 1536 г. «или около того». Даже если допустить, что он был не по летам развит (он изваял скульптуру для гробницы Франциска I в 1558 г.), все равно Диана представляется неправдоподобно искусной работой для двадцатилетнего юноши.

С. 385

См.: *Pels A Gebruik en misbruik des tooneels*. Amsterdam, 1681, P. 36. Этот отрывок из поэмы с одобрением цитирует Арнольд Хоубракен в своем жизнеописании Рембрандта (см.: *Houbraken A. De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*. Amsterdam, 1718-1721. Vol. I: Rembrandt, Selected Paintings. P. 26). Сам Хоубракен говорит: «Однако его обнаженные женщины — самый замечательный предмет из всего достойного кисти художника, пользующийся пристальным вниманием всех прославленных мастеров с незапамятных времен, — слишком жалки, чтобы слагать о них песни». Данное высказывание свидетельствует о традиционном взгляде на обнаженную натуру, в котором сочетаются классическое и барочное восприятие. То, что на самом деле существовал известный спрос на наготу субуго плебейского типа, доказывает успех, которым пользовался Йордане.

С. 394

Парфенон не был совсем неизвестен в эпоху Ренессанса, ибо Кириаки из Анконы посещал храм в 1435 и 1447 гг. и сделал рисунок западного фасада, выполненный в готическом стиле (опубликованный Т. Момзеном; см.: *Mommsen Th. Über die Berliner Excerptenhandschrift des Petrus Donatus // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. 1883. Bd IV. S. 78). Возможно, этим рисунком пользовался Джулиано да Сангалло, изобразивший Парфенон в своем альбоме эскизов из собрания Ватиканской библиотеки, хотя он явно имел некоторое представление о метапах, отсутствующих на рисунке Кириака (см.: *Il Libro di Giuliano da Sangallo / Ed. by Ch. K. F. Huelsen*. Leipzig, 1910. S. 41-42). Кириаки превратил скульптуры на фронте в готические фигуры (Нептун представлен женщиной в модном бургундском платье); действительно, скульптуры на рисунке Джулиано были недостаточно хорошо

* «Изображение придворной жизни» (лат.).

прорисованы, чтобы оказать влияние на художников; сходство между полулежащими фигурами Микеланджело и фигурами на фронтоне Парфенона объясняется не только одинаковым пониманием строения человеческого тела, но также влиянием фидиевских мотивов, все еще встречавшихся в греко-римских саркофагах.

С. 396

«Купающуюся Венеру» стали ассоциировать с именем Дедалса из Вифинии на основании искаженного отрывка из «Естественной истории» Плиния (XXXVI, 35; см.: *Jex-Blake K.* Op. cit. P. 208-209). Он гласит: «Venerem lavantem se sedaedalsus stantem Polycharmos»*. Поскольку слово «sedaedalsus» не имеет смысла, ученые предположили, что это искаженное Doedalsas, который, как утверждает Евстахий, был вифинийским скульптором, работавшим во II в. Изображение присевшей Венеры появляется на разных вифинийских монетах; однако оно встречается также на других монетах (Ibid. P. 239) и на вазах, например на аттической вазе с изображением гидры Тетии из Британского музея, и явно было распространено в начале IV в. Таким образом, появление фигуры в этой позе на вифинийских монетах II в. не обязательно связано с именем Дедалса, даже если предположить, что искаженный текст Плиния восстановлен правильно.

С. 398

Пизанелло. Его обнаженные делятся на два типа. К самой многочисленной группе относятся рисунки с античных статуй, выполненные Пизанелло в стиле позднего готического реализма. Они хранятся в пинакотеке Амброзиана (*Degenhart B.* Op. cit. Fig. 30, 31), Роттердам (Ibid. Fig. 33) и Лувре (коллекция Валларди). Существует также несколько рисунков с натуры, к которым следует отнести «Сладострастие» из Альбертины (см. ил. 229). Самым замечательным из них является лист из бывшей Королевской коллекции роттердамского музея Бойманс — ван Бойнинген (Ibid. Fig. 26), на котором представлены четыре эскиза обнаженной женщины, нарисованные с натуры, и ни позы, ни пропорции тела здесь не имеют практически никакого отношения к античности (фигура справа, изображенная в позе Венеры Анадиомены, явно рисовалась с живой модели). Не менее любопытен рисунок из мастерской Пизанелло (сделанный не его рукой), находящийся в Гравюрном кабинете, в Берлине, № 487 (см.: *Meder J.* Die Handzeichnung. Vienna, 1919. Fig. 155). На нем изображена обнаженная женщина, лежащая, сидящая и склонившаяся над умывальным тазом в совершенно неклассических позах. Эти два листа напоминают нам о том, насколько слабое представление о глубинных истоках искусства кватроченто дают нам те скудные материалы, которыми мы располагаем.

Один рисунок обнаженных фигур, использовавшихся для создания академической композиции, находится в стокгольмском Национальном музее, инв. № 11 (см. *Berenson B.* Op. cit. № 2779k). Он приводится в изд.: *Meder J.* Die Handzeichnung. Fig. 304. Хотя Беренсон относит его к «школе Уччелло», по-моему, подобные эскизы часто делались и в более консервативных мастерских. Похожие рисунки приписываются Беночцо Гоццолу (например, см.: *Berenson B.* Op. cit. № 445a); а обна-

* «Венеру купающуюся [создал] Дедалс, стоящую — Полихарм» (лат.). Цит. по: *Плиний Старший.* Указ. соч. С. 121. — *Прим. ред.*

женные фигуры на заднем плане «Поклонения волхвов» из собрания вашингтонской Национальной галереи, ныне считающегося совместной работой Фра Анджелико и Филиппо Липпи, могут восходить к академическим штудиям такого рода. Беренсон (Ibid. № 176e) относит также к «подражаниям (в самом широком смысле этого слова) Фра Анджелико» один из самых ранних рисунков с изображением женской наготы (см.: British Museum. Catalogue. London, 1950. № 273. Pl. CCXXXVI). Нарисованная в сокращении рука и высокий головной убор свидетельствуют о том, что данная фигура восходит к танцовщице в kalathiskos, аналогичной фигуре с постамента из коллекции Гримани из Музея археологии в Венеции, которая, вероятно, была известна рисовальщику по изображению на аретинской керамике (см.: Rizzo G. E. Op. cit. P. 45). О подобном обращении к античному искусству свидетельствует рисунок, также находящийся в Британском музее (Ibid. № 152), созданный под влиянием «Укротителей коней» из Квиринала и, по-видимому, тоже принадлежащий к школе Беноццо и Филиппо Липпи, хотя Беренсон (Berenson B. Op. cit. № 986) приписывает его Гранаичи.

С. 400

Вопрос о происхождении и развитии *экорше* заслуживает внимания. Самые ранние дошедшие до нас образцы таких фигур представлены на рисунках Леонардо да Винчи (например, в Виндзорском замке, № 12625; 19003; 19013 об.; 19014); но несколько рисунков последователей Антонио Поллайоло (например, British Museum. Catalogue. Op. cit. № 226) заставляют предположить, что некогда существовали *экорше*, сделанные рукой последнего. Принято считать, что Микеланджело сделал *экорше*, известные как «Анатомия Микеланджело» (см. примечание Боттари к кн.: Vasari G. Vita di Michelangelo. Rome, 1760. P. 172). Доктор Уайлд говорит, что три рисунка из Виндзорского замка (№ 439-441), которые в настоящее время он приписывает Микеланджело, и два рисунка из музея Тейлера в Харлеме (Frey K, Knapp F. Die Handzeichnungen Michelangiolo Buonarroti. Berlin, 1925. № 333, 334) подтверждают справедливость этого мнения. По-видимому, Микеланджело создал маленькие анатомические модели разных частей тела, аналогичные моделям из музея Виктории и Альберта (с № 4109 по № 4113-1854), и именно о них упоминается в письме Себастьяно дель Пьомбо (см.: Les Correspondents de Michel-Ange / Ed. G. Milanese. Paris, 1890). Но если бы он изваял *экорше* любого размера, столь значительное для искусства XVI в. событие наверняка упоминалось бы в исторических документах той эпохи. Предание о том, что находящаяся в Миланском соборе статуя св. Варфоломея работы Марко д'Аграте (1562), которой восхищались многие поколения туристов, включая Марка Твена («Простак за границей»), создавалась по микеланджелевской модели, впервые изложено в «Кабинете редкостей» Ф. Леконта (Le Comte F. Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure. Paris, 1699-1700). Эта фигура, едва ли достойная своей громкой славы, начисто лишена черт, характерных для творчества Микеланджело. С другой стороны, бронзовое *экорше* Чиголи из музея Барджелло действительно напоминает — и позой, и физиологическим типом — фигуры на некоторых рисунках Леонардо (Виндзор, № 19003 об.) и позволяет предположить, что некогда существовало *экорше* его работы.

Композиции с обнаженными фигурами Рафаэля. Интересный вопрос возникает в связи со знаменитым рисунком из Альбертины (№ 17544), на котором все фигуры в сюжете «Преображение» представлены обнаженными. Безусловно, данный рисунок принадлежит не Рафаэлю, и возникает вопрос, является ли он копией подлинного рисунка или же какой-то художник XVI в. изобразил рафаэлевское «Преображение» в таком виде. Медер (*Meder J.* Op. cit. Е 318, № 2) придерживается второй точки зрения и в связи с этим говорит об увлечении академических маньеристов изображением наготы. Принимая во внимание ряд подлинных рисунков Рафаэля, представляющих композиции из обнаженных фигур — в том числе два для того самого «Преображения», один из которых находится в Лувре (*Fischel O.* Raphaels Zeichnungen. Strassburg, 1898. № 339), а другой в пинакотеке Амброзиана в Милане (*Ibid.* № 340), — я склонен считать, что рисунок из Альбертины является копией рафаэлевского оригинала.

Список иллюстраций

1. *Веласкес Диего*. Венера с зеркалом. Ок 1657. Национальная галерея, Лондон.
2. *Пикассо Пабло*. Купальщицы. Рисунок. Музей Фогг, Кембридж, Массачусетс.
3. Древнегреческое зеркало. II в. до н. э. Лувр, Париж.
4. *Курбе Постав*. Источник. 1856. Рисунок. Музей Орсе, Париж.
5. *Рейландер Оскар*. Обнаженная. Фотография.
6. *Киёнага Тори*. Цветная гравюра на дереве. Музей изящных искусств, Бостон.
7. *П обесо*. Этрусская надгробная статуя. Тарквинии.
8. *Виллар де Оннекур*. Античные фигуры. Национальная библиотека, Париж
9. *Леонардо да Винчи*. Человек Витрувия. Ок. 1490. Галерея Академии изящных искусств, Венеция.
10. *Чезариано Чезаре*. Человек Витрувия. Иллюстрация из книги «*Сото Vitruvius*». 1521.
11. *Дюрер Альбрехт*. Немезида. Гравюра. Ок. 1504.
12. *Дюрер Альбрехт*. Человек в измерениях. Альбертина, Вена.
13. Бронзовая отливка «Афродиты Бельведерской». Франция, XVI в. Лувр, Париж
14. *Мастерская Ханса Мемлинга*. Ева. Ок. 1485. художественно-исторический музей, Вена.
15. *Сансовино Якопо*. Аполлон. 1540-1545. Лоджетта, Венеция.
16. Аполлон. Римская копия с греческого оригинала. Национальный музей, Неаполь.
17. Сцена в палестре. Фрагмент аттической вазы. V в. до н. э. Британский музей, Лондон.
18. Три грации. Австрия, XII в. Британский музей, Лондон.
19. *Микеланджело*. Распятие. Рисунок. Середина 1550-х. Британский музей, Лондон.
20. Курос. Аттическая статуя. Ок 600 г. до н.э. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
21. Аполлон Тенейский. Аттическая статуя. VI в. до н. э. Глиптотека, Мюнхен.
22. Эфеб Крития. Ок. 480 г. до н. э. Музей Акрополя, Афины.
23. Аполлон из Пьомбино. Ок. 490 г. до н. э. Лувр, Париж.
24. Дорифор. Копия со статуи Поликлета. Ок. 450 г. до н. э. Национальный музей, Неаполь.
25. Диадумен. Копия со статуи Поликлета. Ок. 430 г. до н. э. Музей Акрополя, Афины.
26. Торс Дорифора. Копия со статуи Поликлета. Ок. 450 г. до н. э. Уффици, Флоренция.

Список иллюстраций

27. Идолино. Древнегреческая бронзовая статуэтка. IV в. до н. э. Археологический музей, Флоренция.
28. Дискосфор. Копия со статуи Поликлета. Греция, ок. 400 г. до н. э. Лувр, Париж.
29. Аполлон. Греция, ок 450 г. до н. э. (?). Храм в Олимпии.
30. Аполлон Тибрский. Стиль Фидия. Национальный музей, Рим.
31. *Пракситель*. Гермес. Ок 350 г. до н. э. Археологический музей, Олимпия.
32. Аполлон Сауроктон. Копия со статуи Праксителя. Ок 350 г. до н. э. Лувр, Париж.
33. Юноша из Марафона. Стиль Праксителя. Ок 350 - 325 г. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.
34. *Челлини Бенвенуто*. Персей. 1545-1554. Лоджия деи Ланци, Флоренция.
35. Аполлон Бельведерский. Греция, II в. до н. э. (?). Музеи Ватикана, Рим.
36. Адам. Пластина из слоновой кости. V в. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
37. *Пизано Никколо*. Фрагмент кафедры Пизанского баптистерия. 1259-1260.
38. *Донателло*. Давид. 1433. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
39. *Перуджино*. Аполлон и Марсий. Ок 1490. Лувр, Париж.
40. *Дюрер Альбрехт*. Аполлон. Рисунок. Ок 1504. Британский музей, Лондон.
41. *Микеланджело*. Обнаженный юноша. Рисунок Ок. 1501. Лувр, Париж.
42. *Микеланджело*. Античный бог. Рисунок Ок 1501. Лувр, Париж.
43. *Микеланджело*. Давид. 1502-1504. Академия изящных искусств, Флоренция.
44. *Микеланджело*. Сотворение Адама. Фрагмент фрески. 1508-1512. Сикстинская капелла, Ватикан.
45. *Фидий*. Дионис. Скульптура с фронтона Парфенона. Ок. 435 г. до н. э. Британский музей, Лондон.
46. *Микеланджело*. Аполлон-Давид. 1525-1530. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
47. *Микеланджело*. Страшный суд. Фрагмент фрески. 1535-1541. Сикстинская капелла, Ватикан.
48. *Пуссен Никола*. Аполлон, коронуемый Вергилия. Фронтиспис королевского издания Вергилия 1641 г.
49. *Менс Антон Рафаэль*. Парнас. Фреска виллы Альбани, Рим. 1761.
50. *Какова Антонио*. Персей. 1801. Музеи Ватикана, Рим.
51. Первобытная статуэтка, изображающая женскую фигуру. Музей естественной истории, Вена.
52. Статуэтка из Киклад. 2500-1100 г. до н. э. Британский музей, Лондон.
53. Ручка зеркала в виде Афродиты. Греция, начало VI в. до н. э. Глиптотека, Мюнхен.
54. Аттическая ваза. VI в. до н. э. Государственные музеи, Берлин. Фрагмент.
55. Фрагмент росписи вазы. Греция, ок 500 г. до н. э. Лувр, Париж.
56. Аттическая терракотовая кукула. V в. до н. э. Лувр, Париж.
57. Женский торс (реплика). Греция, VI в. до н. э. Лувр, Париж.
58. Эскилинская Венера (реплика). Греция, VI в. до н. э. Палаццо деи Консерватори, Рим.
59. Девушка, играющая на флейте. Рельеф с трона Людовизи. Иония, начало V в. до н. э. Музей Терм, Рим.

60. Афродита. Рельеф с трона Людовизи. Иония, начало V в. до н. э. Музей Терм, Рим.
61. Венера-Родоначальница. Эллинистическая статуя. Музей Терм, Рим.
62. 63. Бронзовая фигурка девушки. Греция, ок. 400 г. до н. э. Глипτο-тека, Мюнхен.
64. Афродита Книдская. Копия со статуи Праксителя. Ок. 350 г. до н. э. Музеи Ватикана, Рим.
65. Афродита Книдская. Копия статуи Праксителя. Ок. 350 г. до н. э. Музеи Ватикана, Рим.
66. Афродита Капитолийская. Эллинистическая статуя. Музеи Ватикана, Рим.
67. Венера Медичи. Эллинистическая статуя. Галерея Уффици, Флоренция.
68. Венера Милосская. Греция, ок. 100 г. до н. э. Лувр, Париж.
69. Венера, надевающая ожерелье. Эллинистическая статуя. Британский музей, Лондон.
70. Афродита Киренская. Римская копия с греческого оригинала. Музей Терм, Рим.
71. Три Грации. Римская копия с греческого оригинала. Музей собора, Сисена.
72. Три Грации. Римская копия с греческого оригинала. Лувр, Париж.
73. Три Грации. Роспись из Помпеи. I в. н. э. Национальный музей, Неаполь.
74. *ПизаноДжованни*. Умеренность. Ок. 1310. Собор в Пизе.
75. Свадебный поднос. Флоренция, ок. 1420 г. Лувр, Париж.
76. *Боттичелли Сандро*. Три Грации. Фрагмент картины «Весна». Ок. 1478. Галерея Уффици, Флоренция.
77. *Боттичелли Сандро*. Рождение Венеры. Ок. 1485. Фрагмент. Галерея Уффици, Флоренция.
78. *Боттичелли Сандро*. Истина. Фрагмент картины «Клевета Апеллеса». 1494-1495. Галерея Уффици, Флоренция.
79. *Лоренцо ди Креди*. Венера. 1493-1494. Галерея Уффици, Флоренция.
80. *Синьорелли Лука*. Обнаженная. Фрагмент картины «Школа Пана». 1488-1490. Ранее - в Берлине. Утрачена в 1945.
81. *Рафаэль Три Грации*. 1504-1505. Музей Конде, Шантийи.
82. *Рафаэль*. Леда. Рисунок 1506. Королевская библиотека, Виндзор.
83. *Рафаэль*. Адам и Ева. Фреска. 1508. Станцы делла Сеньятура в Ватиканском дворце, Рим.
84. *Маркантонио*. Адам и Ева. Гравюра.
85. *Федериги Антонио*. Адам и Ева. Рельеф на купели в Сиенском соборе.
86. *Рафаэль*. Венера. Рисунок. 1509. Галерея Уффици, Флоренция.
87. *Рафаэль*. Коленопреклоненная девушка. Рисунок. Ок. 1512. Собрание герцога Девонширского, Чатсуорт.
88. *Беллини Джованни*. Дама за туалетом. 1500-е. Художественно-исторический музей, Вена.
89. *Джорджоне*. Венера. Ок. 1510. Картинная галерея, Дрезден.
90. *Тициан*. Венера Урбинская. 1538. Галерея Уффици, Флоренция.
91. *Чезаре да Сесто*. Леда и лебедь. Копия утраченной картины Леонардо да Винчи. Ок. 1504. Уилтон-Хауз, Сэлисбери.
92. *Джорджоне*. Сельский концерт. Ок. 1508. Лувр, Париж.
93. *Себастьяно дель Пьомбо*. Обнаженная. Рисунок с натуры. Лувр, Париж.

Список иллюстраций

94. *Тициан*. Любовь земная и небесная. Ок. 1515. Галерея Боргезе, Рим.
95. *Тициан*. Венера Анадиомена. Ок. 1520. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург.
96. *Тициан*. Венера с органистом. 1540-е. Прадо, Мадрид.
97. *Тициан*. Даная. 1553. Прадо, Мадрид.
98. *Тициан*. Диана и Актеон. 1550-е. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург.
99. *Корреджо Антонио*. Юпитер и Антиопа. Ок 1523. Лувр, Париж
100. *Корреджо Антонио*, Даная. Ок. 1526. Галерея Боргезе, Рим.
101. *Бронзино Аньоло*. Аллегория страсти. 1542-1545. Национальная галерея, Лондон.
102. *Амманати Бартоламео*. Венера. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
103. *Джамболонья*. Астрономия. Ок. 1573. Художественно-исторический музей, Вена.
104. *Рубенс Питер Пауль*. Три Грации. 1638-1640. Прадо, Мадрид.
105. *Рубенс Питер Пауль*. Венера, Вакх и Арес. 1610-е. Государственный музей, Кассель.
106. *Рубенс Питер Пауль*. Похищение дочерей Левкиппа. 1610-е. Старая пинакотека, Мюнхен.
107. *Рубенс Питер Пауль*. Персей и Андромеда. 1640. Музей Далем, Берлин. Фрагмент.
108. *Ватто Антуан*. Суд Париса. Ок 1720 (?). Лувр, Париж.
109. *Буше Франсуа*. Мисс О'Мерфи. 1752. Старая пинакотека, Мюнхен.
110. *Буше Франсуа*. Диана. 1742. Лувр, Париж
111. *Рубенс Питер Пауль*. Обнаженная. Рисунок. Лувр, Париж.
112. *Клодион*. Нимфа и сатир. 1780-1790. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
113. *Энгр Жан Огюст Доминик*. Купальщица Вальпинсон. 1808. Лувр, Париж
114. *Энгр Жан Огюст Доминик*. Венера Анадиомена. 1848. Музей Конде, Шантийи.
115. *Энгр Жан Огюст Доминик*. Одалиска. 1814. Лувр, Париж
116. *Энгр Жан Огюст Доминик*. Эскиз к картине «Золотой век». 1840-1848. Музей Фогг, Кембридж, Массачусетс.
117. *Энгр Жан Огюст Доминик*. Турецкая баня. 1862. Лувр, Париж
118. *Курбе Гюстав*. Ателье художника. 1854-1855. Музей Орсе, Париж Фрагмент.
119. *Мане Эдуард*. Олимпия. 1863. Музей Орсе, Париж.
120. *Ренуар Огюст*. Купальщица с грифоном. 1870. Художественный музей, Сан-Паулу.
121. *Ренуар Огюст*. Белокурая купальщица. 1881. Частное собрание, Англия.
122. *Ренуар Огюст*. Купальщицы. Эскиз. 1885-1887. Лувр, Париж
123. *Ренуар Огюст*. Сидящая купальщица. 1914. Институт искусств, Чикаго.
124. Панафинейская амфора. VI в. до н. э. Музей Метрополитен, Нью-Йорк Фрагмент.
125. Борцы. Аттический рельеф. Ок 480 г. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.
126. *Поллайоло Антонио*. Битва голых Гравюра. 1470-1475.
127. Зевс из Гистиеи. Аттическая статуя. Ок 470 г. до н. э. Национальный археологический музей, Афины.

128. Лапиф и кентавр. Аттический рельеф с метопы Парфенона. Ок. 440 г. до н. э. Британский музей, Лондон.
129. Дискобол. Копия статуи Мирона (реконструкция). Ок. 450 г. до н. э. Музей Терм, Рим.
130. Дискобол из Кастель Порциано. Копия статуи Мирона. Ок. 450 г. до н. э. Музей Терм, Рим.
131. *Микеланджело*. Атлет. Фрагмент фрески. 1508-1512. Сикстинская капелла, Ватикан.
132. Борцы. Греция, III в. до н. э. Галерея Уффици, Флоренция.
133. Ирида. Аттическая скульптура с западного фронтона Парфенона. Ок. 440 г. до н. э. Британский музей, Лондон.
- 134-137. *Мастерская Скопаса*. Греки и амазонки. Рельеф фриза Мавзолея. Ок. 350 г. до н. э. Британский музей, Лондон.
138. Воин Боргезе. Греция, III в. до н. э. Лувр, Париж.
139. Геракл и керинейская лань. IV в. н. э. Музей, Равенна.
140. Самсон со львом. Тосканский рельеф. XII в. Музей, Лукка.
141. *Антико*. Геракл со львом. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
142. *Паплайоло Антонио*. Геракл, убивающий гидру. Ок. 1470. Галерея Уффици, Флоренция.
143. *Поллайоло Антонио*. Геракл и Антей. 1460. Галерея Уффици, Флоренция.
144. *Поллайоло Антонио*. Геракл и Антей. Ок. 1470. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
145. Пляшущий фавн. Римская копия с греческого оригинала. Национальный археологический музей, Неаполь.
146. *Синьорелли Лука*. Обнаженный натурщик. Рисунок Лувр, Париж.
147. *Синьорелли Лука*. Благословенные. 1500-1502. Фреска собора в Орвьето.
148. *Синьорелли Лука*. Осужденные. 1500-1502. Фреска собора в Орвьето.
149. *Бертальдо ди Джованни*. Рельеф с батальной сценой. Ок. 1490. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
150. *Микеланджело*. Битва кентавров. Ок. 1492. Каза Буонарроти, Флоренция.
151. Битва при Кашине. 1504. Копия с картона Микеланджело. Коллекция графа Лейстера, Холкхем Холл.
152. *Микеланджело*. Купающийся солдат. Рисунок для картона «Битва при Кашине». Ок. 1504. Британский музей, Лондон.
153. *Микеланджело*. Рисунок для картона «Битва при Кашине». Британский музей, Лондон.
154. *Леонардо да Винчи*. Рисунок мускулатуры ног. Королевская библиотека, Виндзор.
155. *Рафаэль*. Сражающиеся мужчины. Рисунок Музей Эшмолеан, Оксфорд.
156. *Микеланджело*. Атлет. Фрагмент фрески. 1508-1512. Сикстинская капелла, Ватикан.
157. *Микеланджело*. Три подвига Геракла. Рисунок Королевская библиотека, Виндзор.
158. *Микеланджело*. Победа. Ок. 1526. Палаццо Веккьо, Флоренция.
159. Самсон, повергающий филистимлянина. Копия со статуи Микеланджело. Каза Буонарроти, Флоренция.
160. *Данти Винченцо*. Честность. Национальный музей Барджелло, Флоренция.

Список иллюстраций

161. *Джамболонья*. Меркурий. 1564. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
162. *Рубенс Питер Пауль*. Похищение Гипподамии. Ок. 1637-1638. Королевский музей изящных искусств, Брюссель.
163. Торс сатира. Греция, II в. до н. э. Галерея Уффици, Флоренция.
164. *Блейк Уильям*. Иллюстрация к поэме «Европа». 1794.
165. *Блейк Уильям*. Радостный день. Цветная гравюра. 1780. Британский музей, Лондон.
166. Человек Витрувия. Из книги Винченцо Скамоцци «Идея универсальной архитектуры». Венеция, 1615.
167. *Жерико Теодор*. Леда. 1805. Лувр, Париж.
168. *Делакруа Эжен*. Борящиеся обнаженные девушки. Рисунок. Лувр, Париж.
169. *Дега Эдгар*. Женщина, вытирающая спину. Частная коллекция, Англия.
170. *Дега Эдгар*. Юные спартанки. 1860. Национальная галерея, Лондон.
171. Сын Ниобеи. Греция, V в. до н. э. (?). Глиптотека Карлсберг, Копенгаген.
172. Дочь Ниобеи. Греция, V в. до н. э. Музей Терм, Рим.
173. Надгробие воина. Римская копия с греческого оригинала. Капитолийский музей, Рим.
174. Марсий. Пергамская школа. III в. до н. э. Римская копия с греческого оригинала. Палаццо деи Консерватори, Рим.
175. Лаокоон. Пергамская школа (?). II в. до н. э. Музеи Ватикана, Рим.
176. Распятие. Пластина из слоновой кости. Рим, IV в. Британский музей, Лондон.
177. Распятие. Константинополь, X в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
178. Распятие Геро. Германия, X в. Кёльнский собор.
179. *Чимабуэ*. Распятие. Ок. 1280. Церковь Сан Доменико, Арrezzo.
180. *Мазанно*. Изгнание из рая. 1425-1428. Капелла Бранкаччи, Флоренция.
181. *Гиберти Лоренцо*. Жертвоприношение Авраама. 1401-1402. Национальный музей Барджелло, Флоренция.
182. Авиньонская Пьета. XV в. Лувр, Париж.
183. *Донателло*. Мертвый Христос, поддерживаемый ангелами. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
184. *Беллини Джованни*. Мертвый Христос, поддерживаемый ангелами. Ок. 1480. Пинакотeka Коммунале, Римини.
185. *Микеланджело*. Пьета. 1498-1499. Собор Св. Петра, Рим.
186. *Рафаэль*. Положение во гроб. 1507. Галерея Боргезе, Рим.
187. *Микеланджело*. Умиравший раб. Ок. 1506. Лувр, Париж.
188. *Микеланджело*. Восставший раб. Ок. 1506. Лувр, Париж.
189. *Микеланджело*. Атлет. Фрагмент фрески. 1508-1512. Сикстинская капелла, Ватикан.
190. *Микеланджело*. Пробуждающийся раб. 1506. Академия изящных искусств, Флоренция.
191. *Микеланджело*. День. 1520-1534. Капелла Медичи, Флоренция.
192. Бельведерский торс. Римская копия с греческого оригинала. Музеи Ватикана, Рим.
193. *Микеланджело*. Утро. 1520-1534. Капелла Медичи, Флоренция.
194. *Микеланджело*. Ночь. 1520-1534. Капелла Медичи, Флоренция.
195. Ариадна. Греция (?), II в. до н. э. Музеи Ватикана, Рим.
196. *Микеланджело*. Распятие. Рисунок. Ок. 1540. Британский музей, Лондон.
197. *Микеланджело*. Распятие. Рисунок. Середина 1550-х. Лувр, Париж.

198. *Микеланджело*. Распятие. Рисунок. Середина 1550-х. Королевская библиотека, Виндзор.
199. *Микеланджело*. Пьета из Палестрины. 1547-1555. Академия изящных искусств, Флоренция.
200. *Микеланджело*. Пьета. 1547-1555. Собор Санта Мария дель Фьоре, Флоренция.
201. *Микеланджело*. Пьета Ронданини. 1555-1564. Кастелло Сфорцеско, Милан.
202. *Россо Фьорентино*. Моисей и дочери Иофора. Ок. 1523. Галерея Уффици, Флоренция. Фрагмент.
203. *Тизиан*. Св. Себастьян. 1522. Городской музей, Брешиа. Фрагмент.
204. *Караваджо*. Положение во гроб. 1602. Ватиканская пинакотекa, Рим.
205. *Рубенс Питер Пауль*. Снятие с креста. 1613. Собор, Антверпен.
206. *Рубенс Питер Пауль*. Три креста. Ок. 1620. Музей Бойманс - ван Бойнинген, Роттердам.
207. *Рубенс Питер Пауль*. Оплакивание Христа. Государственные музеи, Берлин.
208. *Пуссен Никола*. Смерть Нарцисса. 1628-1630. Лувр, Париж
209. *Пуссен Никола*. Оплакивание Христа. 1628-1630. Старая пинакотекa, Мюнхен.
210. *Делакура Эжен*. Ладья Данте. 1822. Лувр, Париж.
211. *Роден Огюст*. Три тени. 1881 -1886. Музей Родена, Париж
212. Ваза Боргезе. I в. до н. э. Лувр, Париж Фрагмент.
213. 214. Танцующие спартанские девушки. V в. до н. э. Копия с работы Каллимаха. Государственные музеи, Берлин.
215. Три менады. Римская копия с греческого оригинала. Галерея Уффици, Флоренция.
216. Менада. IV в. до н. э. Копия с работы Скопаса. Скульптурное собрание, Дрезден.
217. Дионисийская процессия. Римская копия с греческого оригинала. Национальный музей, Неаполь.
218. Дионисийский саркофаг. Римская копия с греческого оригинала. Музей Терм, Рим.
219. Маленькая тритонесса. IV в. до н. э. Копия с работы Скопаса (?). Остия.
220. Саркофаг с nereидами. Римская копия с греческого оригинала. Лувр, Париж
221. Саркофаг с nereидами. Римская копия с греческого оригинала. Музеи Ватикана, Рим.
222. Серебряное блюдо из Мидденхолла. Ок. 350 г. н. э. Британский музей, Лондон. Фрагмент.
223. Нереида. Фреска из Стабии. I в. н. э. Римская копия с греческого оригинала. Национальный музей, Неаполь.
224. Шкатулка из слоновой кости. Ок. 370 г. н. э. Британский музей, Лондон.
225. Летящие гандхарвы. Индия, VI в. Гвалиор.
226. *Фрис Ганс*. Страшный суд. Баварский национальный музей, Мюнхен.
227. *Майтани Лоренцо*. Сотворение Евы. 1320-1330. Собор в Орвьето.
228. *Гиберти Лоренцо*. Сотворение Евы. 1425-1452. Восточные двери Баптистерия, Флоренция. Фрагмент.
229. *Пизанелло*. Сладострастие. 1420-е. Альбертина, Вена.
230. *Донателло*. Кантория собора Санта Мария дель Фьоре, Флоренция. 1433-1438. Фрагмент.
231. *Поллайоло Антонио*. Танцующие обнаженные. Собор Torregallo, Флоренция.

Список иллюстраций

232. *Боттичелли Сандро*. Ветры. Фрагмент картины «Рождение Венеры». 1485. Галерея Уффици, Флоренция.
233. *Тициан*. Вакх и Ариадна. 1523. Национальная галерея, Лондон.
234. *Тициан*. Полулежащая менада. Фрагмент картины «Вакханалия». 1518-1523. Прадо, Мадрид.
235. *Тициан*. Европа. Фрагмент картины «Похищение Европы». 1559-1562. Музей Изабеллы Гарднер, Бостон.
236. *Корреджо*. Ио. Ок. 1530. Художественно-исторический музей, Вена.
237. *Лотто Лоренцо*. Торжество добродетели. Галерея Роспильози, Рим.
238. *Бернини Джованни Лоренцо*. Аполлон и Дафна. 1622-1625. Галерея Боргезе, Рим.
239. *Рафаэль*. Триумф Галатеи. Фрагмент фрески. 1512. Вилла Фарнезина, Рим.
240. *Карраччи Агостино*. Триумф Галатеи. 1597. Дворец Фарнезе, Рим.
241. *Пуссен Никола*. Триумф Галатеи. Художественный музей, Филадельфия.
242. *Карпо Жан Батист*. "Танец. 1867—1869-Музей парижской Оперы.
243. *Матисс Апри*. Танец. 1909. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
244. *Микеланджело*. Воскресение. Рисунок. Британский музей, Лондон.
245. *Микеланджело*. Воскресший Христос. Рисунок. Королевская библиотека, Виндзор.
246. *Микеланджело*. Воскресение. Рисунок Британский музей, Лондон.
247. Адам и Ева. Германия, ок 1235. Собор в Бамберге.
248. *Мастер Вильгельм*. Адам и Ева. Ок. 1105. Собор в Модене.
249. Грехопадение. Германия, 1008-1015. Бронзовые двери из Гильдесгейма.
250. Изгнание из рая. Германия, 1008-1015. Бронзовые двери из Гильдесгейма.
251. Ева. Франция, XII в. Музей собора в Отене.
252. Страшный суд. Франция, XIII в. Собор в Бурже.
253. *Майтани Лоренцо*. Страшный суд. Ок 1330. Собор в Орвьето.
254. *Розир ван дер Вейден*. Страшный суд. Ок 1450. Отель Дью, Бон. Фрагмент.
255. *Лимбург, братья*. Грехопадение и изгнание из рая. Миниатюра из «Роскошного часослова герцога Беррийского». Ок 1410. Музей Конде, Шантийи.
256. *Эйк Ян ван*. Ева. Фрагмент Гентского алтаря. 1426-1432. Собор Св. Бавона, Гент.
257. *Гус Гуго ван дер*. Адам и Ева. XV в. Художественно-исторический музей, Вена.
258. *Школа Ханса Мемпинга*. Vanitas. Музей изящных искусств, Страсбург.
259. *Беллини Джованни*. Vanitas. 1490-1495. Галерея Академии изящных искусств, Венеция.
260. *Мейт Конрад*. Юдифь. Ок 1520. Баварский национальный музей, Мюнхен.
261. *Дюрер Альбрехт*. Домохозяйка. Рисунок 1493. Музей Бонна, Байонн.
262. *Дюрер Альбрехт*. Женская баня. Рисунок 1496. Художественная галерея, Бремен.
263. *Дюрер Альбрехт*. Четыре ведьмы. Гравюра. 1497.
264. *Мануэль Дойч Никлаус*. Флейтистка в маске. 1520-1530. Художественный музей, Базель.
265. *Граф Урс*. Закалывающая себя женщина. 1520-1530. Художественный музей, Базель.

Список иллюстраций

266. *Кранах Лукас*. Венера и Амур. 1509. Эрмитаж, Санкт-Петербург.
267. *КостаЛоренцо*. Венера. Национальная галерея, Будапешт.
268. *Кранах Лукас*. Венера. 1532. Штеделевский художественный институт, Франкфурт.
269. *Кранах Лукас*. Суд Париса. Ок 1530. Государственный кунстхалле, Карлсруэ.
270. Танцовщица. Индия, VIII в. Из росписей пещер Аджанты.
271. *Гужон Жан*. Диана из Анэ. Ок. 1554. Лувр, Париж.
272. *Рембрандт*. Диана. Офорт. Ок. 1631.
273. *Рембрандт*. Клеопатра. Рисунок Коллекция Вилльерса Дэвида, Лондон.
274. *Рембрандт*. Старая женщина, моющая ноги. Офорт. 1658.
275. *Рембрандт*. Вирсавия. 1654. Лувр, Париж.
276. *Роден Огюст*. Прекрасная Омьер. Ок 1885. Музей Родена, Париж.
277. *Сезанн Поль*. Обнаженная. Лувр, Париж.
278. *РюйЖорж*. Проститутки. 1903-1904. Коллекция Бэквина, Нью-Йорк
279. *Илисс*. Греция, ок 438 г. до н. э. Британский музей, Лондон.
280. *Микеланджело*. Речной бог. 1524-1527. Академия изящных искусств, Флоренция.
281. *Дедалс(?)*. Купающаяся Венера. Начало IV в. до н. э. Лувр, Париж.
282. *ПоллайолоАнтонио*. Человек, заряжающий арбалет. Фрагмент картины «Мученичество св. Себастьяна». 1475. Национальная галерея, Лондон.
283. *Рафаэль*. Рисунок для фрески «Диспута». Ок 1509. Штеделевский институт искусств, Франкфурт.
284. *Маркантонио*. Избиение младенцев. Гравюра по композиции Рафаэля. 1511-1512.
285. *Маркантонио*. Суд Париса. Гравюра по композиции Рафаэля. Ок 1510.
286. *Матисс Анри*. Голубая обнаженная. 1907. Музей искусств, Балтимор.
287. *Матисс Анри*. Обнаженная. Иллюстрация к поэзии Стефана Малларме. Офорт. 1932.
288. *Бранкузи Константин*. Обнаженная. 1917. Музей искусств, Кливленд.
289. *Пикассо Пабло*. Авиньонские девицы. 1907. Музей современного искусства, Нью-Йорк
290. *Пикассо Пабло*. Женщина в кресле. 1929. Музей современного искусства, Нью-Йорк
291. *Пикассо Пабло*. Две обнаженные женщины. Четыре из восемнадцати литографий. 1945-1946.
292. *Мур Генри*. Лежащая фигура. 1938. Галерея Тейт, Лондон.
293. *Мур Генри*. Полулежащая фигура. 1946. Академия искусств Крэнбрук, Блумфилд Хиллз, Мичиган.
294. Император Требониан Галл. Древний Рим. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
295. Гермафродит. Римская копия с греческого оригинала. Лувр, Париж.
296. Река Алфей. Греция, V в. до н. э. Археологический музей, Олимпия.
297. *Школа Метца*. Распятие. Ок 850. Национальная библиотека, Париж
298. *Болдрини Никколо*. Копия с работы Тициана «Обезьяний Лаокоон». Гравюра на дереве.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аббате Никколо дель 163
 Август Автолик (Гай Юлий Цезарь Октавиан), римский император 431
 Агасий Эфесский 217
 Агенобарб Домиций 323
 Агесандр 448
 Агостино ди Дуччо 320, 322
 Аграте Марко д' 461
 Адриан, римский император 63, 122, 159, 426
 Александр Македонский 67, 81, 198, 427, 432
 Алкамен 99, 430
 Альберта Леон Баттиста 21, 224, 398, 401, 423, 433, 434
 Амелунг Вальтер 430
 Амманати Бартоломео 160, 161, 294, 438
 Анджелико Фра (Джованни да Фьезоле) 461
 Андреа дель Кастаньо 79, 224
 Андреа дель Сарто 273
 Антико (Бонакользи Пьер Джакомо Иларио) 73, 222, 225
 Антиной из Вифинии 63, 65, 70, 426
 Антонелло да Мессина 450
 Антонин Пий (Тит Аврелий), римский император 225
 Антонсон Оскар Арвид 425
 Апеллес 28, 124
 Апулей Луций 357
 Аристион 43
 Аристогитон 216, 217, 424, 443
 Аристотель 20
 Аристофан 98, 412
 Арнолд Мэтью 40
 Аспертини Амио 430
 Аспетти Тициано 161
 Аттила, король гуннов 312
 Атал I, пергамский царь 367, 448, 457
 Афинодор 448
 Байрон Джордж Ноэл Гордон 106, 310, 431
 Балз Поль 440
 Бальзак Оноре де 415
 Бальони Аталанта 281
 Бандинелли Баччо 242, 254, 453
 Барбари Якопо де 375, 376, 380, 427, 435, 458
 Барнс Альберт 195, 351
 Беван Эдвин 456
 Беллини Джованни 138, 139, 148, 278, 279, 370, 371, 375
 Бельтрами Лука 458
 Бембо Пьетро 436, 456
 Беренсон Бернард 7, 157, 200, 460, 461
 Берлингьеро Берлингьеро 452
 Бернвард, епископ 360
 Берн-Джонс Эдуард 320
 Бернини Джованни Лоренцо 73, 343, 345, 346, 350, 420, 439
 Беррийский, герцог 366, 367, 457
 Бертольд ди Джованни 79, 231, 233, 238, 401, 443, 445, 446
 Бетховен Людвиг ван 289
 Берне Роберт 389
 Библиена Довици Бернардо 135, 434
 Бланк Шарль 182
 Блант Энтони 459
 Блейк Уильям 22, 23, 34, 127, 148, 166, 230, 241, 248, 251-253
 Блуа Леон 391
 Блюмель Карл 425
 Бодлер Шарль 164, 178, 180, 416
 Болдрини Николо 453
 Боллинген 8
 Бонифацио Веронский (Бонифацио ди Питати) 154
 Бонтам Пьер 431, 449, 452
 Боргезе Сципион 130
 Бордон Парис 154
 Боссюз Жан Бенинь 295
 Боттари Джованни Газтано 461

- Боттичелли Сандро 27, 71, 88,
120-129, 131, 140, 157, 182,
277, 322, 337, 339, 346, 378, 392,
433-435
- Бранкузи Константин 267, 409
- Бронзино (Аньоло ди Козимо) 160
- Брунеллески Филиппо 70, 273,
398, 427
- Буали Луи Леопольд 178
- Бугеро Адольф Уильям 190, 191,
393
- Буркхардт Якоб 8
- Буше Франсуа 158, 174-176,
178, 190, 197, 198, 349
- Бэкон Фрэнсис 28
- Вагнер Рихард 314
- Вазари Джорджо 74, 223, 224,
226, 236, 347, 399, 445, 446,
448, 457, 458
- Валери Поль 408
- Ван Гог Винсент 390
- Ватто Жан Антуан 154, 172, 173,
178, 179
- Везалий Андреас 453
- Вейден Рогир ван дер 365, 366,
388, 457
- Веккьо Пальма 154
- Веласкес Диего да Сильва 10, 11,
155, 177, 420
- Венециано Доменико 458
- Вентури Адольфо 438
- Вергилий 82, 84, 123, 146, 218,
312
- Берне Гораций 310
- Веронезе Паоло 37, 423
- Верроккьо Андреа 448
- Верроккьо Томмазо 448
- Веспуччи Симонетта 433
- Вестмакотт Ричард 218
- Вёльфлин Генрих 132, 170
- Вийон Франсуа 390
- Викхоф Франц 455
- Виллар де Оннекур 19, 20, 422
- Вильгельм, мастер 359
- Вильде Иоганнес 9
- Вильденштейн Джордж 439
- Винд Эдгар 455
- Винкельман Иоганн Иоахим 56,
65, 85, 106, 140, 185, 266-268,
386, 405
- Винсент из Бове 362
- Виньола Джакомо 149
- Витрувий 23-25, 27, 39, 251, 253,
394, 422
- Вольтерра Даниэль да 423
- Вордсворт Уильям 106
- Гален Клавдий 453
- Галл Гай Вибий Требониан, римс-
кий император 428, 429
- Гамбелло Витторе 445
- Гармоген 448
- Гармодий 216, 217, 424, 443
- Гаузенштейн Вильгельм 8
- Гегесандр см. Агесандр
- Гендель Георг Фридрих 110
- Геро, архиепископ Кёльнский
271, 274
- Гест С. ван дер 458
- Гёте Иоганн Вольфганг фон 200,
394
- Гиберти Витторнио 456
- Гиберти Лоренцо 18, 116, 117,
275, 276, 332, 333, 398, 451, 455
- Гирландайо Доменико 73, 336,
401, 434
- Гирландайо, семейство 399
- Глюк Кристоф Виллибальд 123,
310, 312
- Гойя Франсиско 341
- Гольбейн Амброзий 459
- Гольциус Хендрик 384
- Гомбрих Эрнст 433
- Гомер 33, 124
- Гоццолли Беноццо 424, 460, 461
- Граначчи Франческо 461
- Граф Урс 377, 378
- Григорий Турский 269, 449
- Грюнвальд Алоиз 451
- Грюневальд Маттиас 274
- Гудон Жан Антуан 172, 384
- Гужон Жан 153, 196, 383, 384,
440, 459
- Гус Гуго ван дер 368-370, 388
- Гусман Гаспар де Харо (граф-гер-
цог Оливарес) 420
- Давид Жак Луи 304, 403
- Данте Алигьери 298, 312, 314, 451
- Данти Винченцо 246, 247
- Де Кирико Джорджо 123
- Дега Эдгар 192, 201, 209, 251,
254-259, 314, 393, 407, 439
- Дегофф Александр 440
- Дедалс из Вифинии 110, 137,
167, 396, 460
- Дезидерио да Сеттиньяно 319
- Декарт Рене 408
- Делакруа Эжен 255, 309, 312-
114, 441
- Деларош Поль 310
- Денте Марко да Равенна 435
- Джамболонья (Жан де Булонь)
162, 163, 246, 247, 438

- Джилио да Фабриано 423
Джироламо да Тревисо 436
Джованни Антонио да Брешиа 137, 435, 444
Джованни да Болонья *см.* Джам-болонья
Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) 135, 138, 140, 144-148, 150, 151, 153, 161, 199, 324, 340, 375, 384, 392, 404, 435-437, 439
Джотто ди Бондоне 57, 273
Джулиано дела Ровере *см.* Юлий II
Джулио Романо 444
Дзанетти Антон Мария 436
Дидо Фирмен 65
Дидро Дени 170, 188
Диоген Синопский 12
Диоклетиан, римский император 439
Донателло (Донато ди Николо ди Бетто Барди) 65, 68-71, 73, 74, 224, 263, 273, 277-279, 310, 321, 334-336, 390, 398, 427, 443, 445, 448
Доре Леон 438
Дункан Айседора 351
Дюрер Альбрехт 18, 21, 27, 28, 73-75, 94, 147, 372-377, 380, 386, 422, 423, 427, 428, 434, 435, 458
Дюффренуа Шарль 21
Дягилев Сергей Павлович 411

Еврипид 98, 255, 429
Евстахий 460

Жерарди Кристофано 347
Жерико Теодор 182, 230, 241, 254, 310, 312, 313
Жирардон Франсуа 107, 174, 197, 431
Жироде-Триозон Анн Луи 178, 310
Зевксис 21, 22
Иоганн Фридрих 379, 381
Ионидес Константин Александр 440
Йорданс Якоб 164, 459
Кабанель Александр 190, 393
Кавальери Томмазо 75, 353, 428
Кавальказелле Джованни Баттиста 436
Каламекка Андреа 162, 438
Калигула (Гай Цезарь), римский император 63
Каллимах 318, 319, 430, 454

Кампанья Джероламо 161
Кампаньола Джулио 436, 439
Канова Антонио 85, 86, 188, 218, 454
Караваджо Микеланджело Меризи да 188, 191, 303, 305
Карл II Лысый, император Священной Римской империи 269, 449
Каролинги, династия 271, 449
Карпаччо Витторе 388
Карпо Жан Батист 348, 350, 352
Карраччи Агостино 346, 348, 349
Карраччи Аннибале 304
Кастельфранко *см.* Джорджоне
Кастильоне Бальдассаре 137
Каттл У. Л. 425
Катулл Гай Валерий 455
Кенси Катрмер де 403
Киджи Агостино 135, 136
Киёнага Тори 17, 92
Кириак из Анконы 459
Кирхнер Людвиг 381
Китс Джон 146
Клавдий I (Тиберий Клавдий Друзус Неро Германикус), римский император 63
Клемент VIII, Папа Римский 423
Клодель Поль 31
Клодион *см.* Мишель Клод
Кокто Жан 411
Коле Луиза 7
Колонна Виттория 294, 295, 297, 452
Колридж Сэмюэл Тейлор 35
Конгрив Уильям 164
Кондиви Асканио 294
Константин VII Багрянородный, византийский император 19
Корнелис ван Гарлем 294
Коронель Доминго Гуэрра 420
Корреджо Антонио Аллегри 58, 98, 156-159, 174, 178, 181, 307, 341-344, 456
Коста Лоренцо 378, 379
Кранах Лукас Старший 128, 139, 377-382
Критий 42, 43, 45-47, 50, 54, 57, 79, 91, 216, 224, 424
Кроу Джозеф Арчер 436
Кроче Бенедетто 22, 266
Ксенофонт 33, 34, 421, 429
Куапель Шарль 343, 456
Курбе Гюстав 14, 139, 147, 154, 188-191, 194, 195, 241, 391, 441

Ланге Юлиус 8
Лафонтен Жан де 178

- Лейтон Фредерик 191
 Леконт Флоран 461
 Лемуан Жан Батист 172
 Леонардо да Винчи 24, 25, 110,
 132, 142-144, 156, 157, 211,
 213, 233, 236, 237, 422, 436, 461
 Леохар 427
 Лессинг Готхольд Эфраим 266
 Лимбург Поль 274, 457
 Лимбург, братья 366, 367
 Липпи Филиппино 399
 Липпи Фра Филиппо 337, 461
 Лисипп 62, 117, 211, 217, 224,
 263, 426
 Ломаччо Джованни Паоло 405,
 455
 Лоренцетти Амброджо 117
 Лоренцо Великолепный см. Меди-
 чи Лоренцо
 Лоренцо ди Креди 128
 Лоренцо ди Стольдо 161
 Лотарь I, французский король
 271
 Лотто Лоренцо 342, 344
 Лоуренс Генри 442
 Лоуренс Дэвид Герберт 87, 190
 Лукиан 99, 100
 Людвиг IV Баварский, германский
 король, император Священной
 Римской империи 442
 Людовизи, семейство 94, 95
 Людовик I Орлеанский, француз-
 ский король 342, 456
 Людовик XIV, французский ко-
 роль 107, 406
 Мабюзе Ян Госсарт 380
 Мазаччо 71, 274, 275, 366, 398,
 450, 451
 Майоль Аристид 94, 442
 Майтани Лоренцо 331, 332, 364,
 365, 457
 Макрон 454
 Максимилиан I, император Свя-
 щенной Римской империи 375
 Малерб Франсуа 47
 Малларме Стефан 198, 407, 408
 Мане Эдуард 146, 187, 191, 192,
 404, 441
 Мантенья Андреа 74, 131, 138,
 225, 335, 336, 373, 374, 428, 435,
 444, 451, 458
 Мантуанский, герцог 164
 Мануэль Дойч Никлаус 376, 377
 Маратта Карло 135
 Маринетти Эмилио Филиппо
 Томмазо 259
 Маркантонио см. Раймонди Мар-
 кантонио
 Марковальдо Коппо ди 272
 Матараччо Франциско 281
 Матисс Анри 336, 350-352, 397,
 405-408, 411, 413-415, 421, 423
 Маурья, династия 361
 Мацулевич Леонид Антонович 455
 Медер Джозеф 462
 Медичи Лоренцо Великолепный
 79, 120, 231, 233, 294
 Медичи Лоренцо ди Пьерфран-
 ческо 120, 124
 Медичи, семейство 160, 222, 233,
 242, 248, 288, 289, 291, 306,
 436, 445, 446, 448
 Мейт Конрад 138, 371
 Меллон Эндрю 8
 Мемлинг Ханс 29, 30, 138, 366
 Менгс Антон Рафаэль 85, 135
 Мениль Жак 450
 Мериме Проспер 441
 Микеланджело Буонарроти 9, 29,
 37-39, 60, 74-82, 147, 153, 154,
 159, 160, 167, 172, 198, 208,
 232-251, 255-258, 263, 265,
 278-301, 304, 306, 307, 312, 313,
 315, 353-355, 365, 383, 394-397,
 401, 402, 404, 428, 434, 437, 438,
 445, 446, 451, 452, 456, 460, 461
 Микиель Маркантонио 436, 439
 Миланези Газтано 458
 Миллмэн Энтони П. 9
 Мильтон Джон 47
 Мини Антонио 438
 Мирон 48, 71, 206-209, 211, 234,
 239, 247, 442
 Мишель Клод (Клюдион) 98, 158,
 177, 178, 198, 350
 Момзен Теодор 459
 Монторсоли Джованни Анджело
 267, 302, 426, 428, 449, 453
 Моро Гюстав 391
 Моцарт Вольфганг Амадей 310,
 312
 Мур Генри 11, 417-419
 Мюрат Иоахим, король Неаполи-
 танский 183, 440
 Мюррей Джон 431
 Наполеон I Бонапарт, француз-
 ский император 65, 218
 Наполеон III Бонапарт, француз-
 ский император 189, 441
 Нерон (Нерон Клавдий Цезарь
 Друзус Германикус), римский
 император 137, 249, 446

- Несиот 216, 424
 Никий 431
 Николетто да Модена 426
 Овидий Публий Назон 73, 146, 412, 455
 Октавиан, кардинал 457
 Орлей Бернар ван 458
 Павел II, Папа Римский 445
 Павел IV, Папа Римский 423
 Павсаний 57, 424, 425, 443
 Пажу Огюстен 350
 Панофский Эрвин 27, 446
 Панфайос 92
 Папини Роберто 432
 Пармиджанино (Джироламо Франческо Мария Маццуоли) 154, 159
 Патер Уолтер 73, 145, 316, 436
 Пауэрс Хирам 188, 441
 Пелс Андрис 385, 388
 Перро Клод 46
 Перу Жан 432
 Перуджино (Пьетро Ваннуччи) 71-73, 131, 138, 273, 282, 341
 Перуцци Бальдассаре 135
 Петере Уильям 441
 Петроний Гай 357
 Пизанелло (Антонио Пизано) 332, 333, 335, 398, 424, 458, 460
 Пизано Джованни 117, 118, 137, 451, 452
 Пизано Никколо 67, 68, 117, 222, 452, 457
 Пизано, семейство 365
 Пикар Шарль 422
 Пикассо Пабло 11, 12, 187, 383, 405, 407, 410-417, 442
 Пико делла Мирандола Джованни 120
 Пилон Жермен 173, 459
 Пиндар 33, 91
 Пиндер Вильгельм 451
 Пифагор Регийский 43
 Пифагор Самосский 23, 40
 Платон 88, 89, 91, 120, 394
 Плиний Старший 21, 23, 62, 77, 99, 100, 124, 196, 284, 119, 323, 439, 448, 449, 454, 460
 Плутин 422
 Пойнтер Эдвард Джон 404
 Поли Гюстав 441
 Полигнот 447
 Полидор 448
 Поликлет из Аргоса 23, 47-57, 62, 68, 71, 77, 79, 99, 206, 263, 273, 363, 417, 425, 439, 451
 Полихарм 460
 Полициано Анджело 27, 73, 124
 Поллайоло Антонио 71, 202, 203, 213, 219, 222-227, 229, 231, 236, 248, 256, 257, 334-336, 351, 373, 399, 401, 422, 442, 444, 445, 461
 Поллайоло, братья 399
 Помпадур, маркиза де (Жанна Антуанетта Пуассон) 176
 Понтормо Якопо да (Якопо Карруччи) 301, 380, 383
 Попп А. Э. 446
 Порта делла Мандорла 222
 Поуп Александр 310
 Пракситель 19, 32, 56-60, 72, 90, 91, 95, 100-103, 105-107, 109, 111, 130, 137, 140, 197, 199, 321, 416, 425
 Приматиччо Франческо 163, 183, 383, 384
 Приудон Пьер Поль 158, 178, 343, 456
 Псевдо-Лукиан 100
 Пуссен Никола 7, 31, 47, 82-85, 96, 135, 187, 309-311, 326, 341, 347-349, 397, 402, 403, 438, 441, 456
 Пьеро делла Франческа 71, 388
 Пзоний 96
 Раймонди Маркантонио 73, 133-135, 137, 138, 146, 147, 151, 167, 256, 377, 401-404, 426, 432, 434-438, 441, 444
 Рамбальди Бенвенуто да Имола 451
 Рафаэль Санти 27, 65, 71, 73, 74, 129-138, 146, 179, 182, 185, 187, 195, 196, 198, 213, 236 - 238, 281, 282, 303, 312, 345-347, 349, 365, 383, 384, 395, 397, 400-404, 428, 434, 436-438, 446, 451, 452, 455, 458, 462
 Рейландер Оскар 14, 15
 Рейнолдс Джошуа 10, 22, 23, 248
 Рембрандт Харменс ван Рейн 155, 310, 385-391, 393, 420, 459
 Рени Гвидо 267, 349
 Ренуар Огюст 16, 139, 147, 151, 159, 171, 193-199, 396, 442
 Рёскин Джон 124, 406, 433
 Рибера Хосе 304
 Рихтер Гизела М. А. 448
 Риццо Антонио 138, 375, 435, 458
 Роббиа Лука делла 398
 Робер де Клари 19, 422
 Роберти Эрколе 277

- Робетта 223
 Роден Огюст 207, 313-315, 390, 391, 408
 Россетти Данте Габриэль 127
 Росси Винченцо де 444
 Россо Фьорентино (Джованни Баттиста де Росси) 163, 248, 301, 302, 303, 383
 Рубенс Питер Пауль 9, 16, 89, 110, 135, 139, 154, 163-172, 176-178, 197, 199, 249-251, 304, 306-309, 312, 342, 344, 384, 396
 Рудольф II, император Священной Римской империи 382
 Рудольфи Карло 453
 Руо Жорж 391-393
 Руссо Анри (Таможенник Руссо) 301
 Ручеллан Бернардо 434
 Сабина, римская императрица 430
 Савонарола Джироламо 127, 294
 Салис Арнольд фон 9, 432
 Сангалло Аристотель да 445
 Сангалло Джулиано да 284, 459
 Саннадзаро Якопо 146
 Сансовино Якопо (Якопо Татти) 31, 32, 149
 Сарданапал 313
 Себастьяно дель Пьомбо 135, 147, 148, 437, 461
 Сезанн Поль 155, 391, 392
 Сера Жорж 47, 439
 Сикст IV, Папа Римский 427
 Сильвестр Теофил 439
 Симонетта см. Веспуччи Симонетта
 Синьорелли Лука 129, 130, 228-231, 236, 256, 259, 434, 445
 Скамоцци Винченцо 252, 253
 Скопас 111, 215, 217, 234, 238, 320-324, 336, 454
 Содерини Пьетро 242
 Сотеро Жан 431
 Спенсер Эдмунд 7, 37
 Спрангер ван дер Шильде Бартоломееус 294, 382, 384
 Стоффелс Хендрике 388
 Суинберн Алджернон Чарльз 263
 Таможенник Руссо см. Руссо Анри
 Твен Марк 461
 Тебальдео Антонио 146
 Тербер 91
 Тибальди Пеллегрини 248, 251
 Тинторетто (Якопо Робусти) 248, 307, 339
 Тирвитт Ричард (св. Иоанн) 433
 Тициан (Тициано Вечеллио) 96, 139, 140, 144, 146-156, 167, 170, 171, 180, 196, 301-303, 307, 321, 322, 338-342, 346, 388, 396, 397, 436-438, 453, 455, 456
 Тоба Сёдзо 453
 Тод Генри 452
 Тольнай Шарль де 446
 Торвальдсен Альберт Бертель 442
 Тулуз-Лотрек Анри 192, 393, 411
 Тьеполо Джованни Баттиста 256
 Уайлд Йоханнес 436, 446, 452, 461
 Уголино да Сиена 452
 Уинерей Кэрил 9
 Уистлер Джеймс Макнейл 15
 Уолпол Гораций 57
 Утамаро 420, 421
 Уччелло Паоло 46, 301, 398, 424, 460
 Фальконе Этьен Морис 178
 Фацио Бартоломео 457, 458
 Федериги Антонио 133, 134, 432, 434, 458
 Федерико I, герцог Урбинский 458
 Феодосии I Великий, римский император 19
 Феррарский, герцог 160
 Фидий 48, 53, 55-59, 63, 81, 96, 110, 211, 216, 218, 263, 272, 425, 426
 Филарете (Антонио до Пьетро Аверлино) 118
 Филипп IV, испанский король 10, 420
 Филострат 149, 455
 Фицино Марсилио 120
 Фишель Оскар 452
 Флаксман Джон 179
 Флобер Гюстав 7
 Фоголино Марчелло 430
 Фома Аквинский 170
 Фоурмен Елена 170, 307
 Фра Филиппо см. Липпи Фра Филиппо
 Фрагонар Оноре 178
 Франкович Геза де 449
 Франциск I, французский король 65, 161, 459
 Франциск Ассизский 272
 Франчабиджо (Франческо ди Кристофано Биджи) 174
 Франческо ди Джорджо Мартини 121, 422, 432, 445, 447

Указатель имен

- Фридрих II Великий, прусский король 456
Фридрих II Мудрый, правитель Саксонии 378
Фрина 90, 102, 416
Фрис Ганс 330, 331
Фробен Йоханнес 459
Фромантен Эжен 304
Фуальд 254
Фукидид 33
Фуртвенглер Адольф 109, 432, 443
Фуше Альфред Шарль Огюст 455
Фюзели Джон Генри 251
- Хемскерк Мартен ван 430
Хендрике *см.* Стоффелс Хендри-
ке
Хехт Биллем ван 458
Хогарт Уильям 405
Холланда Франсиско де 446
Хоубракен Арнольд 459
Хэзлитт Уильям 106
- Цуккарро, братья 382
- Чезаре да Сесто 143
Чезариано Чезаре 25, 26, 422
Челлини Бенвенуто 37, 61, 163, 383, 438
Ченнини Ченнино 20
Чиголи Лодовико Карди да 400, 461
Чимабуэ Джованни (Ченни ди Пепо) 272
Чосер Джефри 389
- Шантелу ПольФреар 7, 31, 438, 441
Шарбонно Жан 9, 432
Шарлемань, король франков 269
Шассерио Теодор 159
Шекспир Уильям 267, 312
Шено Эрнест 441
Шеффер Ари 190
Шиллер Иоганн Фридрих 35
Шлоссер Юлиус фон 449
Шэпли Джон 442
- Щукин Сергей Иванович 351
- Эйк Ян ван 138, 368, 369, 435, 457, 458
Элиан Клавдий 47
Эликзандер Сэмюэл 16, 420
Эль Греко (Доменико Теотокопу-
лос) 127, 444
Эльсхеймер Адам 167
Энгр Жан Опост Доминик 15, 144, 178-187, 190, 192, 196, 199, 384, 397, 407, 414, 439, 440, 441, 444, 452
Эннер Ж 190, 192
Энний Квинт 34
Эразм Роттердамский 377, 459
Эсте Альфонсо д' 149, 340
Эсте Изабелла д' 341, 435
Этти Уильям 147, 188, 190
Эттлиндер Л. Д. 9
Эшмол 9
- Юлий II, Папа Римский 288, 426, 446
- Afoldi A. 456
Alberti Leon Battista 423, 433
Alexander Christine 431
Alexander Samuel 420
Amelung Walther 430
Antonsson Oscar Arvid 425
- Bandinelli Baccio 254
Bartsch Adam von 426-428, 432, 434-437, 444, 451, 458
Berenson Bernard 424, 428, 460, 461
Bevan Edwyn R. 456
Bienikowski Piotr 446
Blumel Carl 425
Blinkenberg Christian Sorensen 422, 431
Blunt Anthony 423, 459
Bode Wilhelm von 427
- Cagiano de Azevedo Michelangelo 436
Cavalcaselle Giovanni Battista 436
Charbonneau Jean 432
Chesneau Ernest 441
Conrat Erica 435
Crowe Joseph Archer 436
Cuttwell Maud 448
Cuttle W. L. 425
- Degenhart Bernhard 424, 460
Dickens Guy 426
Dorez Leon 438
Durrieu Paul 457
- Egger Hermann 446
Einem Herbert von 456
- Fazio Bartolommeo 457
Fischel Oskar 462
Foucher Alfred Charles Auguste 455
Francovich Geza de 449

Frankfort Henry 429, 444
Frazer J. G. 443
Frey Karl 428, 438, 461
Furtwangler Adolf 432, 442, 443

Galichon Emile 439
Gardiner Edward Norman 421
Glaser Curt 450
Goldscheider Ludwig 456
Goldschmidt Adolph 456
Gombrich E. H. 433
Griinwald Alois 451

Hahnloser Hans Robert 422
Hind Arthur M. 426, 430, 433, 435,
436, 444
Houbraken Arnold 459
Huelsen Christian Karl Friedrich 459

Ingres Jean Auguste Dominique
179, 440
Janson Horst W. 453
Jex-Blake K. 439, 460

Knapp Fritz 461
Kramrisch Stella 434

Lapauze Henry 452
Lasinio Giovanni Paolo 435, 445
Lawrence Arnold Walter 427
Le Comte Florent 461
Levy G. Rachel 444
Lhote Andre 420
Lomazzo Giovanni Paolo 423
Longa Rene 440
Longhurst Margaret H. 421

MacLaren Neil 420
Maffei Paolo Alessandro 444
Matsulevich Leonid Antonovich
455

Meder Joseph 460 462
Mesnil Jacques 450
Michiel Marcantonio 436
Milanesi Gaetano 461
Mommsen Theodor 459
Muller S. 458
Munz Ludwig 420
Muthmann Fritz 431

North S. Kennedy 437

Pallucchini Rodolfo 437
Panofsky Erwin 437
Papini Roberto 433
Pater Walter 436
Pauli Gustav 441

Payne Humfry 424
Peirce Hayford 421
Pels Andries 459
Peters William 441
Picard Charles 422, 425, 426
Pinder Wilhelm 451
Planiscig Leo 445
Pliny 448
Polycharmos 460
Popham A. E. 444, 446, 456
Pouncey Philip 437

Rambaldi da Imola Benvenuto 451
Reil Johannes 449
Reinach Salomon 425, 444
Ricci Corrado 456
Richter Gisela M. A. 424, 448, 449
Rizzo Giulio Emanuele 454, 461
Robert Carl 436, 454
Robert de Clari 422
Rodenwaldt Gerhart 436, 454
Rossi Domenico de 444
Roy Maurige 459
Ruskin John 433

Salis Arnold von 432, 433, 448
Schlosser Julius von 449, 451
Shapley John 442
Sieveking Johannes 430
Silvestre Theophile 439
Stratz Carl Heinrich 420
Swarzenski Hanns 422

Thode Henry 434
Tietze Hanns 435
Tolnay Charles de 428, 438, 445
Tyler Royall 421

Vasari Giorgio 426, 445, 448, 449,
458, 461
Veth Jan 458

Watteau Jean Antoine 179
Wickhoff Franz 455
Wilde Johannes 428, 438, 444,
446, 452, 456
Wildenstein Georges 439, 440
Wind Edgar 455
Windels Fernand 442
Winkler Friedrich 427, 428, 435,
458
Wittkower Rudolf 422

Young Gerard Mackworth 424

Zanetti Anton Maria 436
Zervos Christian 444

Кларк К.
К 47 Нагота в искусстве / Пер. с англ. М. Куренной,
И. Кытмановой, А. Толстой. — СПб.: Азбука-классика,
2004. - 480 с: ил.
ISBN 5-352-00580-1

Новая серия «Художник и знаток» представляет книгу крупнейшего английского искусствоведа Кеннета Кларка «Нагота в искусстве», которая переведена на русский язык впервые. Автор знакомит с развитием жанра обнаженной натуры от его истоков до современности, выявляя в нем такие специфические направления, как «нагота энергии», «нагота пафоса», «нагота экстаза» и др. Оригинальная трактовка темы, живой, доступный язык, интересный подбор иллюстраций должны привлечь внимание не только специалистов, но и широкого круга читателей.

КЕННЕТ КЛАРК
Нагота в искусстве

Редактор АННА ОБРАДОВИЧ
Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ
Технический редактор ТАТЬЯНА ТИХОМИРОВА
Корректоры АЛЕКСАНДРА ЕРАЩЕНКОВА, ОЛЬГА МАХРОВА
Верстка АНТОНА ДЗЯКА
Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 19.05.2004.
Формат издания 75х100 - Печать офсетная.
Тираж 5000 экз. Усл. печ. л. 21,15. Изд. № 580. Заказ № 2035

Издательство «Азбука-классика»
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.
www.azbooka.ru

Отпечатано с диапозитивов в ФГУП «Печатный двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



Настоящее издание является первым переводом на русский язык труда Кларка «Нагота в искусстве». Книга посвящена традиции изображения обнаженного человеческого тела в западноевропейской скульптуре и живописи от античности до Пикассо. Автор блестяще доказывает, что нагота — это основополагающий компонент произведений искусства, выражающий высшие проявления человеческих эмоций и интеллекта. Интересная трактовка темы, уникальный состав иллюстраций делают книгу привлекательной для всех интересующихся изобразительным искусством.

Кеннет Кларк (1903—1983) родился в Лондоне, образование получил в Оксфорде, с 1931 по 1945 год был директором лондонской Национальной галереи, а затем занимал почетную профессорскую должность в Школе изящных искусств Слейда Оксфордского университета. С 1953 по 1960 год Кларк руководил Независимой телевизионной компанией, где выступал с лекциями об искусстве, пользовавшимися неизменной популярностью у самой широкой аудитории в Англии и США. Его книги «Пейзаж в искусстве», «Нагота в искусстве», «Моменты видения», «Рембрандт и итальянское Возрождение», «Цивилизация» написаны по материалам этих лекций. Труды Кларка отличает простота и доступность, обусловленные способностью автора находить точки соприкосновения искусства с повседневной жизнью человека, что и определяет их большой успех у читателей.

Новая серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствознания. Каждая из книг является самостоятельным, завершенным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.