

ЛЕВ ЛЮБИМОВ • НЕБО НЕ СЛИШКОМ ВЫСОКО



В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

Л Е В Л Ю Б И М О В

НЕБО НЕ СЛИШКОМ ВЫСОКО

ЗОЛОТОЙ ВЕК
ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“ МОСКВА 1970

Оформление
И. ФОМИНОЙ



Scan AAW

ЭПОХА, КОТОРАЯ ПОРОДИЛА ТИТАНОВ

НА ЗАРЕ НОВОГО МИРА

В знаменитой галерее Уффици во Флоренции хранится картина славного флорентийского мастера второй половины XV века Андреа Вероккио «Крещение Христа». Художественное наследие Вероккио — он был скульптором, живописцем и ювелиром — радует нас и по сей день. Но в очерке о великом расцвете итальянской живописи нам важна в этой его картине только прекрасная юношеская фигура переднего ангела на левой стороне.

Всмотримся в нее, а затем взглянем на другие фигуры. В сравнении с ней все они покажутся скованными в движениях, угловатыми, костлявыми, так построенными и поставленными, словно вольно им двигаться лишь в одной плоскости, жить не в трех, а в двух измерениях. Только он, этот ангел, может легко повернуться, дышать свободно, хоть и робка еще юная мощь, слабо новое дыхание.



Фрагмент картины Вероккио «Крещение Христа». Левый ангел написан Леонардо да Винчи. Флоренция. Галерея Уффици.

Картина написана в самом начале семидесятых годов кватроченто¹. В целом она очень типична для Раннего Возрождения. Но, как давно уже было замечено, этот ангел трогает нас, точно голос какого-то иного мира. Он написан не Вероккио, а его юным учеником Леонардо да Винчи, который, вероятно, выполнил также дальний пейзаж.

Вазари, на которого мы не раз будем ссылаться, посредственный итальянский художник XVI века, но замечательный биограф итальянских

¹ XIV, XV и XVI века часто обозначаются в истории итальянского искусства итальянскими терминами «треченто» (т. е. 300-е годы), «кватроченто» (т. е. 400-е годы) и «чинквеченто» (т. е. 500-е годы). Конец кватроченто знаменует собой переход от Раннего Возрождения к Высокому Возрождению.



Верроккио. «Крещение Христа». Флоренция. Галерея Уффици.

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

Этот ангел, такой естественный в своей совершенной изящности, такой пленительный в своей одухотворенности, такой грациозный в своем коленопреклонении и повороте головы, со взглядом лучистым и глубоким,— уже творение не Раннего, а Высокого Возрождения, то есть подлинно золотого века итальянского искусства. Только он на этой картине кажется не вырезанным из какого-то сухого, жесткого материала, только его фигура естественно обволакивается светотенью. Сравните детали, ну хотя бы плавную гармоничность его драпировки, с чисто рисуночным, колющим узором пальмового дерева над ним. Какой контраст!

* * *

Живопись Византии, от влияния которой итальянские художники начали освобождаться только к концу XIII века, создала шедевры, вызывающие наше восхищение. Но она не изображала реальный мир.

Художники средневековья не умели создавать впечатление пространства. Их искусство не рождает у зрителя ощущения объема и глубины, да оно к этому и не стремится.

Давая лишь намек на действительность, средневековые художники желали передать не красоту видимого мира, поклонение которой возбранялось церковью, а те идеи, верования и понятия, которые составляли духовное содержание их эпохи. Они создавали образы величественные, остро одухотворенные, порой изящные, отмеченные чарующей музыкальностью линий и тонов, как, например, в нашей иконописи.

Чувство земной красоты иногда радостно пробивалось в этой живописи, но оно не было определяющим, до конца осознанным. Человеческие фигуры оставались как бы бестелесными, условными, стилизованными, равно как и пейзаж и вся композиция.

Ч и м а б у з. «Мадонна на троне со святыми и ангелами». Париж. Лувр. Конец XIII века.



Для того чтобы возникло и расцвело новое, реалистическое искусство, нужен был переворот в мироощущении людей, охарактеризованный Энгельсом как «величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством»¹.

«В УРОВЕНЬ МАДОНН И ПОЛУБОГОВ»

Не случайно родиной нового искусства явилась Италия.

Уже в XII веке германский летописец отмечал в изумлении, что обитатели этой страны «освободились от грубости, присущей варварской дикости, воздух, которым они дышат, земля, на которой живут, одарили их чем-то, что напоминает утонченность и благородство римлян. Они сохранили изящество языка и мягкость античных нравов».

А сто лет спустя великий Данте указывал: «Развалины стен Рима заслуживают почитания, и земля, на которой стоит город, священнее, чем думают люди».

Сам воздух и сама земля обеспечили итальянцам преемственность великой культуры античного мира.

То, что принято называть Возрождением, было утверждением этой преемственности, возрождением в новых формах блестящей цивилизации Греции и Рима, некогда одряхлевшей и погибшей под натиском варваров, утверждением культуры гуманизма. Это было концом средневековья и началом новой эры.

Итальянские гуманисты открывали мир классической древности, разыскивали в забытых книгохранилищах творения древних авторов и кропотливым трудом очищали их от искажений, внесенных средневековыми монахами. Поиски их были отмечены пламенным энтузиазмом. Когда перед Петраркой, которого принято считать первым гуманистом, вырисовывался в пути силуэт монастыря, он буквально дрожал при мысли, что там, быть может, находится какая-нибудь классическая рукопись. Другие откапывали без устали обломки колонн, статуи, барельефы, монеты. Отвлеченная красота византийской иконы меркла перед теплой, живой красотой мраморной Венеры, на радость всей Флоренции или всего Рима извлеченной из-под земли, где она пролежала более тысячи лет. «Я воскрешаю мертвых»,— говорил один из итальянских гуманистов, посвятивший себя археологии. И в самом деле, античный идеал красоты воскресал под тем небом и на той земле, которые были извечно ему родными. И этот идеал, земной и осязаемый, рождал в людях великую любовь к красоте мира и упорную волю познать этот мир.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 476.

Этот грандиозный переворот в мироощущении людей произошел на итальянской земле, после того как Италия вступила на новый путь в своем экономическом и социальном развитии. Она сделала это ранее других стран, где феодальная система была крепче. В бурном росте соперничающих итальянских городов рождается мануфактура, рождается капитализм. А ведь «капитализм есть благо по отношению к средневековью»¹. Уже в XI—XIII веках в Италии происходят антифеодальные революции с установлением во многих городах республиканской формы правления.

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

Этот жизнеутверждающий идеал свободы найдет в последующих веках свое выражение в новом, вольном, жизнеутверждающем искусстве.

* * *

Каждый раз, когда приезжаешь во Флоренцию, вновь и вновь проникаешься нн с чем не сравнимой атмосферой этого города, древней столицы Тосканы.

Вот перед вами желтые воды Арно и зеленеющие холмы с темными свечами кипарисов. Прозрачное небо, на котором дома и возвышенности вырисовываются четко и плавно, как на картинах тосканских мастеров. Какая внутренняя ясность, мощная размеренность в очертаниях этого города с его знаменитыми куполами, башнями и дворцами и во всем пейзаже вокруг! Какое органическое единство природы и искусства!

Вы вспоминаете жизнь Флоренции тех времен, когда она стала главным очагом благодатного итальянского гуманизма, подлинно «новыми Афинами».

Юные страсти и юные вожделения, вдохновенные и жизнерадостные. Праздничные игры, триумфальные кавалькады, радостные крики толпы при виде разукрашенных колесниц с аллегорическими фигурами, золота и пурпура, ярко расписанных знамен и эмблем корпораций, сверкающих шлемов и великолепных нарядов из шелка и парчи. И все это на фоне стройных колоннад и мраморных изваяний, среди моря цветов, под чистым небом Италии.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 32, стр. 329.

Искусство становится неотъемлемой частью общественной жизни, и шедевры его вызывают подлинно народное ликование. Вся Флоренция волновалась по поводу проекта какого-нибудь купола или дворца. Новую замечательную картину или статую народ нес торжественно по улицам города.

«Чистые цвета, свет, голоса, блеск золота, белизну серебра, науку, душу — все это мы называем прекрасным», — писал флорентийский гуманист Марсилио Фичино. Флорентиец этой поры хочет видеть красоту во всем. Вот заявление, подписанное Леонардо да Винчи: «Я могу изготовить пушки, мортиры, снаряды практичные и красивые...» А про другого художника рассказывают, что он на смертном одре отказался поцеловать недостаточно красивое распятие.

Художники кватроченто расписывали стены дворцов и соборов, воздвигали грандиозные монументы, работали для пап и императоров, для кардиналов и герцогов, для банкиров и купцов-меценатов, но не гнушались работать и для простого народа, из которого многие вышли сами: этот был сыном цирюльника, тот — сапожника, а тот — мясника. Знаменитейшие из них разрисовывали сундуки, повивальные столы и спинки кресел, изготовляли нашлаемники, золотили деревянные канделябры, раскрашивали корзинки для домашних хозяек. Дети народа, они жили его интересами, участвуя в социальных распрях, и были не прочь братья за оружие, так как рукопашная порой захватывала их с такой же силой, как вдохновенное творчество над глыбой мрамора или овладение стихией линий, объемов и красок, преобразующих в живописи видимый мир. Они были юны духом, трудолюбивы и дерзновенны.

Эти люди чтили христианских святых и восхищались красотой античных богов. Многие из них были набожны, но слепой догматизм умер. Один из видных гуманистов канцлер Флорентийской республики Калуччо Салутати прямо заявлял, что священное писание не что иное, как поэзия. Иначе говоря, христианские верования часто воспринимались ими как новая мифология. И потому в жизнерадостном свободомыслии они одинаково славил своим искусством и Христа и Аполлона. Выразители нового мироощущения выполняли церковные обряды, исповедовались, подчас были суеверны и боялись колдовства, но они смело бичевали пороки даже самых высоких служителей культа, а простых монахов и подавно. Правитель Флоренции Лоренцо Медичи, прозванный Великолепным, просвещеннейший меценат и поэт, вероятно, находил общий язык с флорентийским простолюдином в такой, например, шутке: «Бойся быка спереди, мула сзади, а монаха и спереди и сзади».

Средневековый аскетизм ниспровергнут, церковное учение, согласно которому земная жизнь есть жизнь «смердная», а человеческая плоть жалка и постыдна, уже не определяет сознания людей. Гуманисты славят земную красоту, и в этом они возрождают идеалы античного мира. Но эпоха Возрождения создает новое. Человек представлялся в античном мире игрушкой



Джотто. «Возвращение Иовкима к пастухам». Фреска капеллы дель Арена в Падуе.

рока, и личные качества его и воля не могли превратить его в хозяина судьбы. Эпоха Возрождения возвеличивает человека, возносит его на беспримерно высокий пьедестал, славит полногласно, уделяет ему такое место в мире, которое никогда до этого не грезилось ему.

В этом, пожалуй, основное величие, непреходящее значение для всех времен и народов переворота, совершившегося в эту пору и на этой земле в сознании людей.

Вдумайтесь в восторженное утверждение знаменитого гуманиста Пико дела Мирандола:

«О дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет!»

Его выдающийся собрат Марсилио Фичино заявляет:

«Человек измеряет землю и небо... Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных светил, то кто станет отрицать, что гений человека почти такой же, как у самого творца небесных светил, и что он некоторым образом мог бы создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал».

Поразительные слова, как бы предвещающие дерзания будущих покорителей космоса!

Герцену принадлежат следующие замечательные строки:

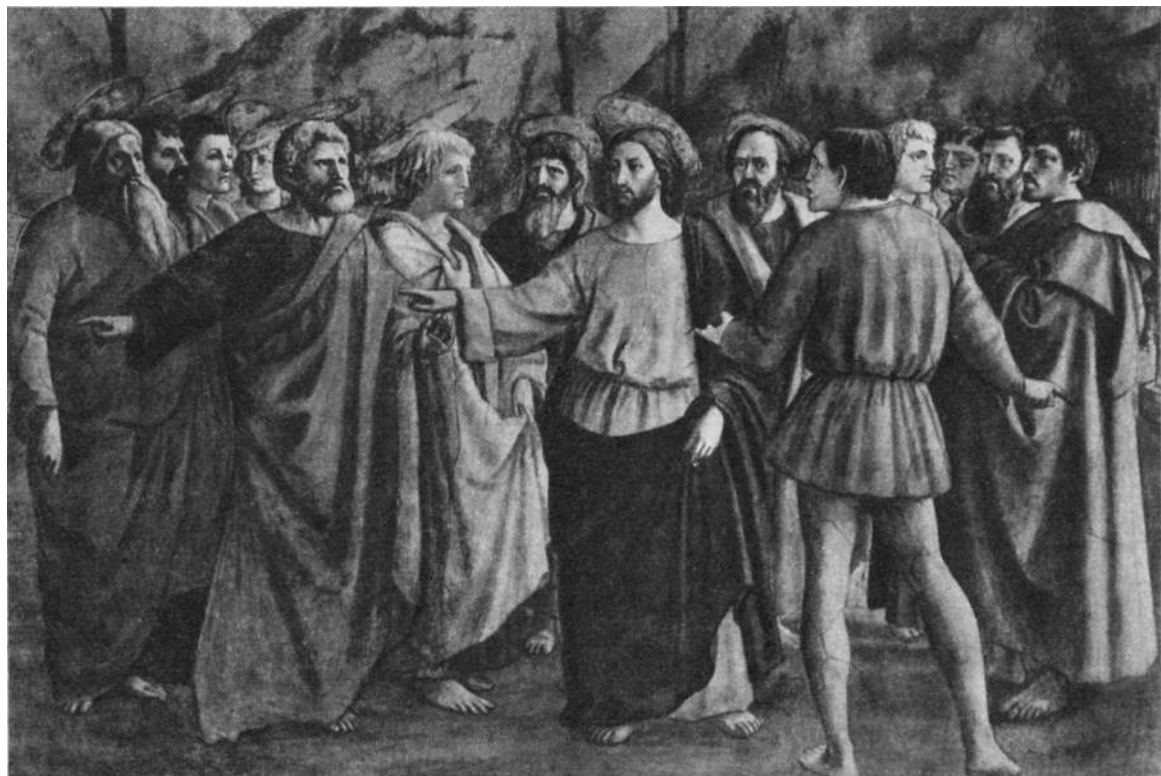
«Искусство не брезгливо, оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать духа изящного и бескорыстно поднимая в уровень мадонн и полубогов всякую случайность, всякий звук и всякую форму, сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем».

Итальянское искусство эпохи Возрождения предоставило другим художественным школам «бескорыстное» изображение «всякой случайности» бытия. Гордое и героическое, оно пожелало возвести на ступени, предназначенные для мадонн и полубогов, то есть в уровень высших человеческих дерзаний и грез, самого человека, и только человека.

Но это могло осуществиться не сразу. Около двух столетий отделяют ангела Леонардо от иконы знаменитого флорентийского мастера Чимабуэ, еще не порвавшего с традицией Византии. Огромен пройденный путь.

НА ПУТИ К СОВЕРШЕНСТВУ

Хоть у него и был замечательный предшественник римлянин Каваллини, флорентинец Джотто, современник Данте и Петрарки,— величайший гений во всем искусстве треченто. Петрарка писал, что перед образами Джотто



М а з а ч ч о. *«Чудо с податью»*. Фрагмент фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции.

испытываешь восторг, доходящий до оцепенения. А сто лет спустя прославленный флорентийский ваятель Гиберти так отзывался о нем:

«Джотто видел в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство... Он явился изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около шестисот лет».

Естественное искусство — то есть реалистическое, похороненное потусторонними грезами христианского средневековья.

Мир объемный, осязаемый, плотский открыт вновь, и новому человеку надлежит украсить, облагородить его — вот что знаменует искусство этого титана. Отброшены абстрактные византийские символы, и от Византии осталось лишь величественное спокойствие. Угадана высшая простота. Ничего лишнего, никаких узоров, никакой мишуры, никакой детализации. Все сосредоточено на главном, и дается синтез, грандиозное обобщение. Драма распятия Христа, которую десятки, сотни художников по-новому изобразят в последующие века, уже никогда не будет передана с такой силой, которая в ясности и простоте.

Все угадано, но не завершено. Джотто еще не знает законов перспективы. В его грандиозных стенных росписях (фресках) на евангельские сюжеты в Падуе и во Флоренции нет простора: образы теснятся один над другим, по своим размерам архитектура заднего плана не соответствует человеческим фигурам, а, например, овцы рядом с этими фигурами кажутся не больше собачонок. Однако глубокий внутренний драматизм отдельных сцен и концентрированная мощь композиции от этого не страдают. Джотто славит реальный мир с силой и уверенностью, изумляющей нас, и в целом искусство его предельно монументально.

Джотто умер в 1337 году. Новый титан флорентийской живописи Мазаччо родился в 1401 году. Весь вековой промежуток между творческим расцветом этих двух мастеров был как бы топтанием на месте: Джотто настолько опередил свое время, что до Мазаччо флорентийские художники только подражали его искусству. Мазаччо умер двадцати семи лет, но то, что он успел совершить, явилось новым гигантским шагом вперед. В умении распределять свет и тени, в силе, с которой он передает объемность, Мазаччо намного превосходит Джотто. Но кроме того, он первый изображает реальное нагое тело и придает человеку героические черты, славит человеческое достоинство, истинно возвеличивает человека в его силе и красоте.

Фрески в капелле Бранкаччи во Флоренции (особенно замечательны «Изгнание из рая» и «Чудо с податью») — главное, что осталось нам от Мазаччо. Сто лет спустя величайшие гении Высокого Возрождения Леснардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэль будут учиться на этих фресках.

Но живопись Мазаччо — это еще не золотой век итальянского искусства. Фигуры его прекрасны и истинно человечески, но они все еще скованы в движениях и несколько угловаты. Это образы людей, которые познали красоту мира, но еще не расположились в нем по своему усмотрению, как победители.



Паоло Учелло. «Битва». Лондон. Национальная галерея.

Как и Джотто, Мазаччо намного опередил свое время. Но после его смерти живопись не остановилась на достигнутом. Реалистическое искусство требует глубоких знаний как раз в тех областях, которые были неведомы художникам средневековья. Именно художники кватроченто открыли законы перспективы воздушной и линейной, анатомию как науку, искусство передавать на плоскости рельефность форм, чудесные тайны светотени. Сколько страстности и упорства, веры и таланта, мужественной воли и, порой, ребяческой радости вложили они в эти открытия!

Взглянем на знаменитые батальные картины флорентийца Паоло Учелло. Брыкающиеся лошади, копья — словно частокол, люди в латах, трубы, знамена. Все заполнено, и нам ясно, что надо было художнику и воинов и коней изобразить во всех позах, которые рождало его воображение, придумывая для них самые смелые и неожиданные сочетания.

Учелло был одержим страстным желанием разрешать самые сложные проблемы перспективы, подчас доведенные им самим до последней границы возможного. Отсюда и его живописные эксперименты, которые, очевидно, буквально пьятили художника.

По словам Вазари, он недели и месяцы не выходил из дому, погруженный в разрешение живописных задач.

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

Полюбуемся еще флорентийской живописью кватроченто.

Вот картины Фиаппо Липпи, монаха и сластолюбца, любовные похождения которого занимали тогдашнюю Флоренцию. В его религиозных композициях нет высокой поэзии, нет величавого живописного повествования и нет драматизма. Но нас пленяют его мастерство в изображении женских кудрей и крылышек ангелов, деревьев и дальних скал, интимность и жизнерадостный уют лесных пейзажей, среди которых он любит располагать фигуры святых.

А вот другой монах, фра Беато Анжелико, — полная противоположность этому Дон-Жуану в рясе, ибо был он действительно набожным и вся живопись его как бы порождение небесных поэтических грез. Во флорентийском монастыре Сан Марко, где он жил и писал и где каждая келия украшена его работами (в Эрмитаже есть его фреска из другого монастыря), любящая его образами, погружаясь в умиротворяющее наслаждение от радостной певучести их красок и линий. Ритм фра Анжелико — это словно звук, несущийся из труб ангелов на его картинах, ритм единственный в живописи итальянского Возрождения, роднящий его с нашим Рублевым. Голубые, розовые тона и позолота. Эта живопись еще близка к иконе, но радость, ее озаряющая, — это уже радость от красоты мира земного, реального. То же наслаждение испытываешь, глядя на большие его композиции и на крохотные фигурки боковых створок алтарных образов, следя в лупу за нежным музыкальным аккордом, рождаемым каждой линией, каждым сочетанием тонов.



Филиппо Липпи. «Поклонение младенцу» Берлин. Музей.



Фра Беато Анжелико. «Снятие с креста».
Фреска в монастыре Сан Марко во Флоренции.

Первая половина кватроченто. Видимый мир охватывается в искусстве со всех сторон, познается во всех его красотах, во всех его просторах и тайниках. Это творчество отмечено единством: оно в той же монументальной джоттовской традиции, еще возвеличенной гением Мазаччо. Искусство Флоренции второй половины XV века — явление несколько иного характера. Живопись чрезмерно изощряется, как-то мельчает, стремится к какой-то особой, подчеркнута острой выразительности или же, почив на лаврах, лишается подлинно высокого содержания.

Но некоторые ее достижения все же изумительны.

И вот искусство Боттичелли, вероятно, самого крупного и своеобразного по дарованию и в то же время самого остроизощренного из художников этой поры. Его «Рождение Венеры» — одна из наиболее знаменитых картин в мире. Неописуемо ее очарование. Вглядитесь в эту Венеру, в эту стыдливую девушку, в глазах которой блуждает какая-то светлая печаль, проникнитесь ритмом композиции, который и в изгибе ее юного тела, и в крученых прядях волос, так красиво рвущихся на ветру, и в общей согласованности линий ее рук, в отставленной ноге, в повороте головы, и в фигурах, которые ее обрамляют.

Это — ритм, острый, щемящий, чуть, быть может, болезненный, но бесконечно волнующий, упительный.

Флоренция — главное в итальянском искусстве XV века. Главное, но не все. Флорентийский художественный гений желал обрести ясность и точность и искал их в геометрии как остова всего изобразительного искусства. И вот сотворены новые формы и новые сочетания. Но идеал еще не выражен, а найден лишь подход к нему. И потому так много портретов в картинах XV века, что художники стремились сначала изобразить разные типы людей. Тип обобщенный, идеальный появится лишь в веке последующем. Основная «умственная» подготовка дана Флоренцией, а чего не дала Флоренция, дали другие художественные школы Италии, ибо XV веку надлежало дать своему преемнику подготовку законченную и исчерпывающую.

В Умбрии великий Пьеро делла Франческа, «монарх живописи», как его называли современники, дал первый истинную органическую симметрию и сочетал геометрию с никем до него не достигнутой воздушностью идеально чистых тонов. Незабываемы его большие композиции (самая знаменитая — «Поклонение кресту», в Аретцо), где человеческие фигуры, впервые окутанные светом, выступают перед нами как некие вечные, из живой плоти созданные символы земного бытия. Они предельно пластичны и исполнены высшего благородства. Недаром было сказано, что в монументальной живописи Пьеро делла Франческа, в серебристо-светлом торжественном покое его картин показана нам исполненная достоинства мудрая и вдохновенная жизнь человеческого рода.



Сandro Боттичелли. *«Рождение Венеры»*. Флоренция. Галерея Уффици.

Падуа тоже дала гения — Мантенью, который заострил рисунок до крайности и захотел все достижения скульптуры перенести на доску, на стену или на полотно, всем существом поклонялся античному миру и не страшился никаких дерзаний. Его «Мертвый Христос» по смелости ракурса и по щемящему драматизму был событием в живописи кватроченто.

В картинах Мантеньи чуть ли не каждая фигура — пластическое откровение.

Многих замечательных живописцев и школ как XIV так и XV века мы не упомянули в этом кратком очерке. А о Венеции и о ее великом вкладе в мировое искусство мы скажем особо.

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

* * *

Тот же процесс определяет развитие зодчества и скульптуры раннего Возрождения. Внутренняя ясность и гордая мощь мраморных изваяний великого Донателло или купола флорентийского собора великого Брунеллески ярко предвещают грядущий расцвет, полное торжество свободы в искусстве.

РАСЦВЕТ

«В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»¹.

Преклонимся перед людьми, которые создали этот расцвет. «Прорвавшаяся страсть,— пишет И. П. Павлов,— дышит период, недаром названный эпохой Возрождения, период начала свободного художества и свободной исследовательской мысли в новейшей истории человечества. Приобщение к этой страсти всегда станет могучим толчком для теперешней художественной и исследовательской работы. Вот почему художественные и

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XX, стр. 345—346.



Пьеро делла Франческа *«Поклонение кресту»*
Фрагмент фрески в церкви Сан Франческо в Ареццо.

научные произведения этого периода должны быть постоянно перед глазами теперешних поколений».

По слову Энгельса, то была эпоха, «которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе, мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености»¹.

Что же произошло в живописи? Золотой век итальянского искусства — это век свободы. Живописцы чинквеченто владеют всеми средствами изображения: острым и мужественным рисунком, вскрывающим остоу человеческого тела, колоритом, передающим уже и воздух, и тени, и свет. Законы перспективы как-то сразу открываются полностью, словно без всякого усилия. Фигуры задвигались, и гармония была достигнута в свободе. Овладев светотенью, овладев формой, овладев третьим измерением, живописцы XVI века овладели видимым миром во всем его бесконечном разнообразии, чтобы представить его нам в полном блеске его солнечной, ими открытой красоты.

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

* * *

Этот великий расцвет сопровождался великой трагедией. Мечта о свободном человеческом обществе, в котором личность могла бы утвердить себя полностью, проявить и развить все свои дарования, оказалась всего лишь мечтой.

Эра вольных городских коммун была кратковременной: их сменили тирании. Разбогатевшие предприниматели — банкиры и купцы — захотели стать аристократами и восстановить феодальные порядки. Рождаются новые владетельные династии, основатели которых часто обыкновенные кондотьеры, то есть предводители наемных дружин, алчные и жестокие, продававшие свою шпагу то одному, то другому городу, перед тем как самим захватить верховную власть. Торговое соперничество городов превращается в кровавое соперничество между новыми государями. Но Италия, лишенная политического единства, — арена еще более опустошительных распр между двумя могущественнейшими европейскими державами: Францией и Германской империей. Тщетны попытки объединить страну, и тщетны попытки народа вернуть утраченную свободу. Восстания подавляются огнем и мечом. Идет братоубийственная война, в которой мелкие итальянские государи стараются заручиться друг против друга поддержкой иностранных держав.

«Я ничего не слышу, — пишет тот же прославленный гуманист Марсилио

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIV, стр. 476.

Фичино,— кроме шума оружия, топота коней, ударов бомбарды, я ничего не вижу, кроме слез, грабежей, пожаров, убийств».

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

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

В папском Риме чуть ли не каждую ночь находят убитыми нескольких прелатов, причем эти убийства организованы самим папой, знаменитым Александром VI Борджиа, который стремится уничтожить всех ему непокорных и присваивает себе имущество своих жертв. Правитель Милана Галеаццо Мариа Сфорца закапывает своих жертв живыми, а однажды, поймав крестьянина, который украл зайца, заставил его съесть зверя живьем вместе с шерстью, отчего крестьянин и умер.

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

Значит, разгул дикости, нового варварства? Исследователи этой эпохи сходятся на том, что она изобиловала противоречиями. По всеобщему свидетельству, папа Александр VI, убийца, грабитель и развратник, осквернивший себя всеми пороками, был как государственный деятель наделен блестящими талантами и ратовал не только за собственное благополучие и возвеличение своего дома, но и за подчинение Риму разрозненных феодальных княжеств, то есть за объединение Италии.

Макиавелли был пламенным патриотом и если в политике оправдывал любые средства для достижения цели, то заветной целью у него были единство и слава растерзанного в его время отечества.

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

Не раз было отмечено, что дурное и хорошее сплетаются между собой самым удивительным образом в эпоху Возрождения. Люди вышли из мрака средневековья, освободились от мертвящего церковного догматизма, новый высокий идеал гуманизма озарил их духовную жизнь, но они еще не отесаны, еще новички в свободомыслии. Гармонии в социальном устройстве не



Андреа Мантенья. *«Мертвый Христос»*. Милан. Галерея Брера.



DOMINVS PHILIPPVS HISPANVS DESCOLARIS RELATVS A IOHANNI THEVCROSS

было достигнуто, безудержные страсти владели отдельными личностями. побуждая их действовать, не останавливаясь ни перед чем и не задумываясь о последствиях.

Портретное искусство предыдущего века оставило нам образы таких людей. Вот, например, портрет кондотьера Пиппо Спано, написанный славным флорентийским мастером Андреа дель Кастаньо. В латах, раздвинув ноги, он стоит, сжимая руками кривой меч. Голова его слегка повернута в сторону. Во всей фигуре, поданной снизу вверх, единый нарастающий ритм — и какая сила! Лицо властное, плотоядное, а выражение глаз мечтательное, как бы усталое. Законченный тип наемного воина, безжалостного, смелого, торжествующего в своей необузданной энергии и мощи, но уже пресыщенного каждодневной кровавой потехой. «Прекрасное животное» — лик Италии братоубийственных распрей и всепокоряющей гармонии форм.

* * *

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

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

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



Леонардо да Винчи. Автопортрет. Турин. Библиотека.

II ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

ПЕЩЕРА

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

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

По свидетельству Вазари, он «своей наружностью, являвшей высшую красоту, возвращал ясность каждой опечаленной душе». Но во всем, что мы знаем о жизни Леонардо, нет как бы самой личной жизни: ни семейного очага, ни любовных увлечений, ни счастья, ни горя от общения с другими людьми. Нет и гражданского пафоса: бурлящий котел, который представляла собой тогдашняя Италия, раздираемая противоречиями, не обжигает Леонардо да Винчи, как будто бы никак не тревожит ни сердца его, ни дум. А между тем нет, быть может, жизни более страстной, более огненной, чем жизнь этого человека.

Познать, познать и познать — и в познании овладеть миром видимым и невидимым, тем, что кроется в темной пещере. Познать и овладеть: решительно все, решительно всем. Ибо человек универсален. Познать опытом и овладеть в творчестве, ибо для человека небо не «слишком высоко», а центр земли не «слишком глубок» и человек должен уподобиться сам той силе, той энергии, которую в покорном неведении он так долго называл богом. Власть через познание. Какая упорная мечта, пьянящая страсть! Этой страстью был одержим Леонардо, — и в сердце его и уме она вступала, вероятно, в единоборство со смущением, порождаемым темными глубинами чудесной пещеры. Человеку суждено потревожить их. Но не поглотят ли они его самого за такую дерзость?

Леонардо да Винчи сознавал — мы увидим это — всеобъемлемость своего ума и художественного гения. Шаг за шагом, подчиняясь жадному своему влечению, его исследовательская мощь прокладывала себе путь во всех областях знания, среди темных скал к таинственной пещере.

Жуткая и манящая тайна. Бесконечно пленительно искусство Леонардо, на котором печать этой тайны.

* * *

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

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

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

Исключительная одаренность будущего великого мастера проявилась очень рано. По словам Вазари, он уже в детстве настолько преуспел в арифметике, что своими вопросами ставил в затруднительное положение преподавателей. Одновременно Леонардо занимался музыкой, прекрасно играл

на лире и «божественно пел импровизации». Однако рисование и лепка больше всего волновали его воображение. Отец отнес его рисунки своему давнишнему другу Андреа Вероккио. Тот изумился и сказал, что юный Леонардо должен всецело посвятить себя живописи. В 1466 году Леонардо поступил в качестве ученика во флорентийскую мастерскую Вероккио. Мы видели, что ему суждено было очень скоро затмить прославленного учителя.

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

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

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

Когда почтенный нотариус увидел этот щит, он отшатнулся в ужасе, не веря, что перед ним всего лишь создание искусного художника. Но Леонардо успокоил его и назидательно пояснил, что эта вещь «как раз отвечает своему назначению»... Впоследствии леонардовский щит попал к миланскому герцогу, который заплатил за него очень дорого.

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

Что это? Всего лишь потеха? Нет, конечно. Из темной расщелины скалы, то есть из все той же темной пещеры, хочет извлечь он тайные силы природы, подчас зловеющие, смертоносные. Через полное познание природы хочет стать ее властелином. В своих поисках он преодолевает отвращение и страх. Он — созидатель.

Страсть к фантастическому характерна для Леонардо да Винчи. Но и фантастика должна подчиняться его гибкому уму и упорной воле. Живая ящерица с искусственными крыльями, налитыми ртутью, — это фантастика, но фантастика, обращенная в действительность и им как бы «прирученная».

Так порой и на пустяках (ибо огнедышащий щит и рогатая ящерица — все же не более чем пустяки) вновь и вновь проверял свою творческую мощь Леонардо да Винчи — от отроческих лет и до самой смерти. И когда эта мощь наполняла все его существо, он творил великие дела.

Художественное наследие Леонардо да Винчи количественно очень невелико. Он создал мало произведений, и еще меньше их дошло до нас.

Высказывалось мнение, что его увлечение естественными науками и инженерным делом помешали плодovitости Леонардо в искусстве. Однако анонимный биограф, его современник, указывает, что Леонардо «имел превосходнейшие замыслы, но создал не много вещей в красках, потому что, как говорят, никогда не был доволен собой». Это подтверждает и Вазари, согласно которому препятствия лежали в самой душе Леонардо — «величайшей и необыкновеннейшей... она именно побуждала его искать превосходства над превосходством и совершенства над совершенством, так что всякое произведение его замедлялось от избытка желаний».

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

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

Каждый раз перед этой картиной испытываешь чувство трепетного восхищения: все здесь так просто, так ясно и в то же время бесконечно сложно, как сама природа, как жизнь. В поисках законов бытия автор ее был первым художником, который научился творить в совершенной свободе. Мягкими переливами света и тени он выявляет объемность изображенных фигур. Человек — увенчание природы. Роль, ему подобающая, как хозяину жизни, завоевывается в полном раскрепощении его энергии и воли: как у этой юной шаловливой матери, почти ребенка, которая с полной непринужденностью может повернуть голову, чтобы одарить нас счастливой улыбкой, и затем снова отдать себя всю радостной игре с сыном, таким крепким и уже властным.

Зайдите в соседние залы Эрмитажа. В сравнении с этой мадонной все мадонны кватроченто покажутся скованными, неподвижными, словно спящими со статуй.

Тот иной, новый мир, мир Высокого Возрождения, который забрезжил в ангеле на картине Вероккио, здесь сияет уже ярким светом. Подлинно одиноким в своем дерзновении должен был казаться во Флоренции этой поры гений Леонардо.

Леонардо да Винчи. «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа»). Ленинград. Эрмитаж



Но это не все. «Мадонна с цветком» — это хронологически первая мадонна, облик которой лишен какой бы то ни было святости. Перед нами всего лишь юная мать, играющая со своим ребенком. Вечная прелесть и поэзия материнства. И в этом бесконечное очарование картины¹.

Итак, ничего мистического! Вазари пишет о Леонардо:

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

А в записях самого Леонардо мы читаем такие суждения:

«Все наше познание начинается с ощущений...»

«Опыт — это единственный источник познания...»

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

И еще более «еретическое», подлинно революционное для того времени:

«Если сомневаться в чувствах, насколько более сомнительным должно быть существование вещей, которые противны чувственному опыту, как, например, бытие божье или душа...»

Леонардо считал человека увенчанием природы и верил в великое его назначение. И он же догадывался о его происхождении, предполагая составить «описание человека, охватывающее и тех, кто почти подобного ему вида — как павиан, обезьяна и многие другие...»

ДОКУМЕНТ САМОУВЕРЕННОЙ МОЩИ

Герцен очень хорошо сказал о подвижниках юной науки эпохи Возрождения, которые в борьбе с пережитками средневековья открыли человеческому уму новые горизонты:

«Главный характер этих великих деятелей состоит в живом, верном чувстве тесноты, неудовлетворенности в замкнутом круге современной им жизни, во всепоглощающем стремлении к истине, в каком-то даре предвидения».

¹ Интересна судьба «Мадонны с цветком», или «Мадонны Бенуа», как ее также называют. До самого конца XVII века она находилась в Италии. Затем след ее теряется. В 1824 году коллекционер Сапожников приобрел в Астрахани у бродячего итальянского музыканта совершенно почерневшую и крайне записанную икону. Она попала затем в собрание архитектора Л. Бенуа. Э. К. Липгарт, заведовавший в начале нынешнего века эрмитажной галереей, опознал в ней раннее произведение Леонардо (авторство Леонардо теперь никем не оспаривается). Картина была куплена Эрмитажем в 1912 году за огромную по тому времени сумму в сто пятьдесят тысяч рублей.

Здесь каждое слово применимо к Леонардо да Винчи. Некоторые исследователи его жизни испытывали подчас смущение. Как этот гений мог предлагать свои услуги и собственной родине Флоренции, и ее злейшим врагам? Как мог служить, при этом, очевидно, добросовестно, Цезарю Борджиа, одному из самых жестоких властителей того времени.

Не нужно затушевывать этих фактов, хотя сложность и шаткость политического устройства тогдашней Италии как-то объясняют такую неустойчивость Леонардо. Но этот же человек в словах, дышащих неотразимой искренностью, так определял сам свою цель, свои побуждения и свои возможности:

«Скорее лишиться движения, чем устать... Я не устаю, принося пользу... Все труды не способны утомить меня... Руки, в которые, подобно снежным хлопьям, сыплются дукаты и драгоценные камни, никогда не устанут служить, но это служение только ради пользы, а не ради нашей выгоды... Природа сделала меня таким».

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

И опять-таки, по словам Герцена, чувствовал он всюду тесноту, неудовлетворенность в замкнутом круге современной ему жизни.

Так случилось уже в ранний период деятельности Леонардо да Винчи.

Флоренция того времени, где правил некоронованный государь Лоренцо Медичи, не дала ему того, на что он мог рассчитывать. Сам Великолепный и его двор превыше всего ценили живопись Боттичелли. Мощь и свобода Леонардо смущали их своей новизной. А замыслы его в градостроительстве и инженерном деле казались слишком смелыми, несбыточными. Похоже, что Лоренцо более всего ценил в Леонардо музыканта, действительно наслаждаясь его игрой на лире.

И вот Леонардо обращается к другому властителю — Лодовико Моро, который правит Миланом.

Милан ведет в это время войну с Венецией. И потому Леонардо в первую очередь старается убедить миланского герцога, что может быть полезен ему в военном деле.

Так начинается его знаменитое письмо к нему:

«Светлейший Государь, рассмотрев и вполне обдумав опыты всех тех, которые считаются мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя,

что по устройству и действию эти орудия ничем не отличаются от обычных, я постараюсь, не нанося никому ущерба, открыть перед Вашей Светлостью некоторые мои секреты».

Далее следует перечень всего, что он может изготовить в этой области.

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

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

Власть над материей, использование всех ее возможностей...

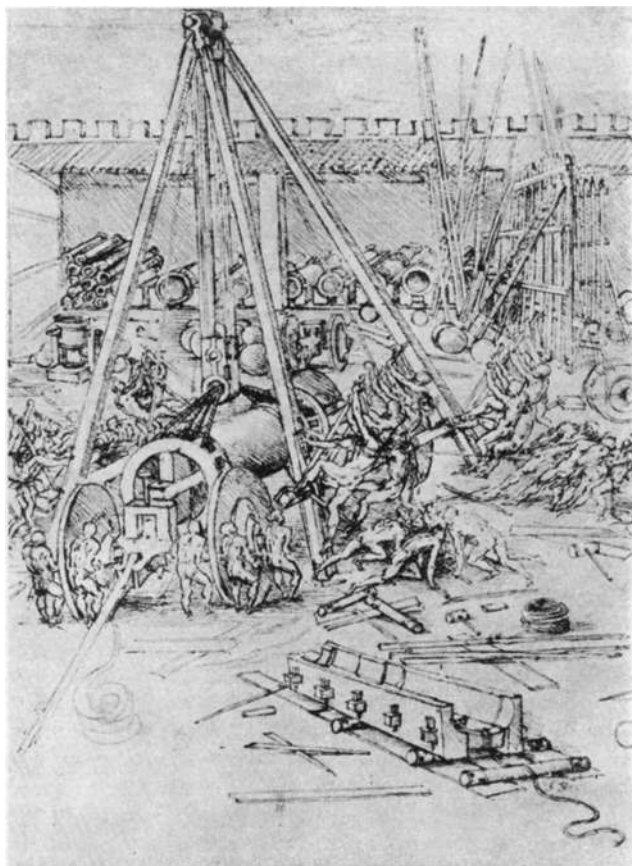
Но, сказав, как можно их использовать для вреда, Леонардо тут же добавляет:

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

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

* * *

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



Леонардо да Винчи.
«Арсенал». Рисунок. Виндзор. Королевская библиотека.

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

Мы знаем также, что он постоянно рисовал и записывал.

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

Один из первых исследователей этих рукописных сокровищ отмечал в изумлении:

«Здесь есть все: физика, математика, астрономия, история, философия,

новеллы, механика. Словом — это чудо, но написано наизусть, так дьявольски, что не один раз я тратил целое утро, чтобы понять и скопировать две или три такие странички.

Дело в том, что Леонардо писал справа налево, так что читать его нужно в зеркале. По некоторым свидетельствам, он был левшой, по другим — владел одинаково обеими руками. Как бы то ни было, такое его письмо еще углубляет тот ореол таинственности, которым он окружил себя и которым отмечено все его творчество.

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

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

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

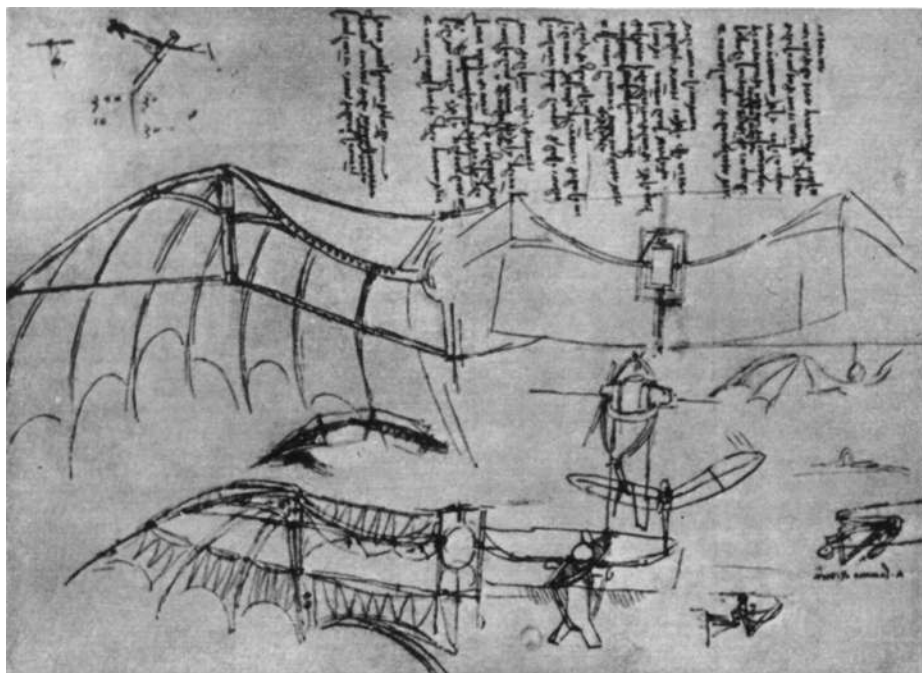
Леонардо угадал многое, чего не знали еще люди, которые в XIX веке стали изучать его записи. Он знал, например, что человек полетит, и сам, по-видимому, рассчитывал совершить полет с Монте Чечери (горы Лебеда). Он писал:

«Большая птица начнет первый полет со спины исполинского лебедя, наполняя вселенную изумлением и молвой о себе все писания».

А этой уверенности его в полете человека предшествовали бесконечные наблюдения над полетами насекомых и птиц. Мы знаем, что он часто покупал птиц, чтобы выпускать их из клеток для наблюдения полета. И вот его зарисовки: крылья в различных стадиях полета, спуск птицы, летящей против ветра, и т. д., а затем, как увенчание пройденного и проверенного: горизонтальный самолет, вертикальный самолет, испытание крыла самолета, вертолет, парашют...

Этих терминов еще не существовало, но мы видим ясно на его листах начертанные прообразы тех механизмов, которые мы так теперь называем.

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



Леонардо да Винчи. Крыло летательного аппарата. Рисунок.

Любопытство его было безгранично. Он доискивался причины всякого явления, даже незначительного, ибо и такое могло открыть новые просторы познанию. В его записях часто встречается обращение «спроси» к самому себе. Спроси у такого-то, каким образом бегают по льду во Фландрии, спроси такую-то, как петух высиживает цыплят, будучи опьянен, и т. д., и т. д. А вот одна из его заметок о полете птиц:

«Крылья, с одной стороны простерты и с другой подобранные, показывают, что птица опускается круговым движением вокруг выбранного крыла. Крылья, одинаково подобранные, показывают, что птица хочет опуститься вниз по прямой».

Каковы же были результаты всех этих вопросов, наблюдений, упорнейших поисков причины и следствия, разумного основания, то есть закономерности явлений?

Они поистине головокружительны.

Леонардо первым сделал попытку определить силу света в зависимости от расстояния.

Его записки содержат первые возникшие в человеческом уме догадки о волновой теории света.

Найденные им, подчас на высоких горах, остатки морских животных явились для него доказательством перемещения суши и моря, и он первый категорически отверг библейское представление о времени существования мира.

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

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

«Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом, ни щеками, но только бровями, которые соединяются у плачущего и поднимаются у смеющегося».

Но это наблюдение опять-таки надо было проверить опытом. И вот что, по дошедшему до нас свидетельству, делает Леонардо.

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

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

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

В своих записках Леонардо дает исчерпывающий ответ на вопрос, как он относился к людям:

«И если найдутся среди людей такие, которые обладают добрыми качествами и достоинствами, не гоните их от себя, воздайте им честь, чтобы не нужно им было бежать от вас в пустынные пещеры и другие уединенные места, спасаясь от ваших козней!»

Среди всех искусств, да, пожалуй, среди всех дел человеческих, Леонардо ставит на первое место живопись. Ибо, гордо указывает он, живописец является «властелином всякого рода людей и всех вещей».

Иными словами — властелином вселенной.

Почему так?

Мысль Леонардо не сложна. Это — неотразимое свидетельство глубокой убежденности одного из величайших живописцев, когда-либо живших на свете, в величии и всепокоряющей мощи своего искусства.

Мир познается через чувства, а глаз — повелитель чувств. Вот основа мысли Леонардо.

«Глаз,— пишет он,— есть окно человеческого тела, через которое человек глядит на свой путь и наслаждается красотой мира. Благодаря ему душа радуется в своей человеческой темнице, без него эта человеческая темница — пытка».

С каким волнением, с каким восторгом славит он это спасительное «окно», это солнце, освещающее человеческую жизнь:

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

И наконец:

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

Вывод ясен: раз глаз — повелитель чувств, живопись — царица искусства. Леонардо иллюстрирует это положение множеством примеров. Вот один из них.

В день рождения короля пришел поэт и преподнес ему поэму, восхваляющую его доблести. Пришел также и живописец с портретом возлюбленной короля. Король тотчас же обратился от книги к картине. Поэт оскорбился: «О король! Читай, читай! Ты узнаешь нечто куда более важное, чем может дать тебе эта немая картина!» Но король ответил ему: «Молчи, поэт! Ты не знаешь, что говоришь! Живопись служит более высокому чувству, чем твое искусство, предназначенное для слепых. Дай мне вещь, которую я мог бы видеть, а не только слышать».

Между живописцем и поэтом, пишет еще Леонардо, такая же разница, как между телами, разделенными на части, и телами цельными, ибо поэт показывает тебе тело часть за частью в различное время, а живописец — целиком в одно время...

А музыка? Опять категорический ответ Леонардо:

«Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, ибо она есть предмет слуха, второго чувства после зрения... Но живопись превосходит музыку и повелевает ей, потому что не умирает сразу же после своего возникновения, как несчастная музыка».

Живописец, заявляет Леонардо, обнимает и заключает все виденное во всех его нюансах, тонах и полутонах, во всем его разнообразии и во всей его совокупности — и в этом превосходство живописи над скульптурой, которая получает свет и тени готовыми от природы, а живописец творит их сам.

Но всего этого мало. Живопись, величайшее из искусств, дает в руки того, кто подлинно ею владеет, царственную власть над природой.

«Если живописец, — пишет Леонардо, — пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, — в его власти породить их, а если он пожелает увидеть вещи уродливые, которые устрашают, или шутовские, смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. Итак, живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующие, так и не существующие в природе».

Никто до Леонардо так не говорил о живописи. И, пожалуй, никто после него не ощущал в живописи так уверенно и так властно подобную сверхчеловеческую мощь!

И даже мощь, на которую не способна природа.

Ибо, по словам Леонардо, «глаз превзошел природу».

И в другом месте он добавляет злое:

«Разве не видишь ты, что, если живописец пожелает выдумать дьяволов в аду, его изобретательность может показаться неисчерпаемой».

* * *

Итак, для Леонардо живопись — высшее деяние, увенчание человеческого гения, высшее из искусств.

Это деяние, это увенчание требует и высшего познания.

А познание дается и проверяется опытом.

И вот опыт открывает Леонардо новые просторы, дали, до него не известные в живописи.

Он считает, что математика — основа знания. И каждая его живописная композиция плавно вписывается в геометрическую фигуру. Но зрительное восприятие мира не исчерпывается геометрией, выходит за ее рамки.

И потому он отмечает для памяти:

«Напиши о свойстве времени отдельно от геометрии».

Страшен бег времени для Леонардо:

«О время, истребитель вещей, и старость завистливая, ты разрушаешь все вещи и все вещи пожираешь твердыми зубами годов, губишь мало-помалу медленной смертью!»

Как же быть? Как запечатлеть эти вещи глазом — повелителем чувств?

«Вода, которая вытекает из реки,— пишет Леонардо,— последняя, которая ушла, и первая, которая приходит».

И еще яснее:

«Взгляни на свет и взглядишь в его красоту, мигни глазом, глядя на него: тот цвет, который ты видишь, раньше не был, и того, который был, теперь уже нет».

Основной принцип всей живописи импрессионистов, который зиждется на мгновенном зрительном впечатлении мира,— в этих словах Леонардо, который угадал его и вскрыл опытом за три с половиной века до Моне и Ренуара!

Заглянув в бездну времени, которое «истребитель вещей», он увидел, что все изменяется, преобразуется, что глаз воспринимает лишь то, что рождается перед ним в данный миг, ибо в следующий — время уже совершит свое неизбежное и необратимое дело.

И ему открылась неустойчивость, текучесть видимого мира.

Это открытие Леонардо имело для всей последующей живописи огромное значение.

До Леонардо очертания предметов приобретали в картине решающее значение. Линия царила в ней, и потому даже у величайших его предшественников картина кажется подчас раскрашенным рисунком. Леонардо первый покончил с незыблемостью, самодовлеющей властью линии. И назвал этот переворот в живописи «пропаданием очертаний». Свет и тени, пишет он, не должны быть резко разграничены, ибо границы их в большинстве случаев смутны. И в другом месте: «Если линия, а также математическая точка суть вещи невидимые, то и границы вещей, будучи линиями, невидимы... А потому ты, живописец, не ограничивай вещи...» Иначе образы получатся неуклюжими, лишенными прелести, деревянными.

О нет, не таковы его образы! «Дымчатая светотень» Леонардо, его знаменитое sfumato — это нежный полусвет с мягкой гаммой тонов молочно-серебристых, голубоватых, иногда с зеленоватыми переливами, в которой линия сама становится как бы воздушной.

Масляные краски были изобретены в Нидерландах, но таящиеся в них новые возможности в передаче света и тени, живописных нюансов, почти незаметных переходов из тона в тон были впервые изучены и до конца использованы Леонардо.

Исчезли линейность, графическая жесткость, характерные для флорентийской живописи кватроченто. Светотень и «пропадающие очертания» составляют, по Леонардо, самое превосходное в живописной науке. Но Леонардо не импрессионист. Образы его не мимолетны. Крепок их остов, и

крепко стоят они на земле. Они бесконечно пленительны, поэтичны, но и не менее полновесны, конкретны.

Текущность — свойство природы. Глаз видит эту текущность, и живописец передает ее. Но ведь живопись — высшее из деяний. Ее учительница — природа, но живопись не копирует ее, а преображает в гармонии и красоте, создавая как бы на вечные времена цельный образ там, где в природе лишь мимолетность и выбкость и где «старость завистливая» пожирает все.

* * *

«Мадонна в гроте» (Париж, Лувр) — первое вполне зрелое произведение Леонардо — утверждает торжество нового искусства.

Совершенная согласованность всех частей, создающая крепко спаянное единое целое. Это целое, то есть совокупность четырех изображенных фигур, очертания которых чудесно смягчены светотенью, образует стройную пирамиду, плавно и мягко, в полной свободе вырастающую перед нами. Взглядами и расположением все фигуры объединены неразрывно, и это объединение исполнено чарующей гармонии, ибо даже взгляд ангела, обращенный не к другим фигурам, а к зрителю, как бы усиливает единый музыкальный аккорд композиции. Взгляд этот и улыбка, чуть озаряющая лицо ангела, исполнены глубокого и загадочного смысла. Свет и тени создают в картине некое неповторимое настроение. Наш взор уносится в ее глубины, в манящие просветы среди темных скал, под сенью которых нашли приют дивные фигуры, созданные Леонардо. И тайна, леонардовская тайна, сквозит и в их лицах, и в синеватых расщелинах, и в полумраке нависших скал. А с каким изяществом, с каким проникновенным мастерством и с какой любовью выписаны ирисы, фиалки, анемоны, папоротники и всевозможные травы.

«Разве ты не видишь,— поучал Леонардо художника,— как много существует животных, деревьев, трав, цветов, какое разнообразие гористых и ровных местностей, потоков, рек, городов...»

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

«Тайная вечеря», величайшее творение Леонардо и одно из величайших произведений живописи всех времен, дошла до нас в полуразрушенном виде. Тому виной отчасти сам Леонардо.

Леонардо да Винчи. «Мадонна в гроте». Париж. Лувр.



Эту композицию он писал на стене трапезной миланского монастыря Санта Мария дела Грацие. Стремясь к наибольшей красочной выразительности в стенописи, он покрыл ее лаком, что и вызвало ее быстрое повреждение. А затем довершили дело грубые реставрации и... солдаты Бонапарта. После занятия Милана французами в 1796 году трапезная была превращена в конюшню, испарения конского навоза покрыли живопись густой плесенью, а заходившие в конюшню солдаты забавлялись, швыряя кирпичами в головы леонардовских фигур...

Мы увидим, что судьба оказалась жестокой ко многим творениям великого мастера.

А между тем сколько времени, сколько вдохновенного искусства и сколько самой пламенной любви вложил Леонардо в создание этого шедевра.

Как рассказывает современник, художник любил, чтобы каждый смотревший на его работу над «Тайной вечерей» свободно выражал свои чувства. Он имел обыкновение по восходе солнца подниматься на мостки («Вечеря» помещалась довольно высоко над полом), чтобы там до наступления темноты, не выпуская кисти из рук и забыв о еде и о питье, писать беспрерывно. Бывало, однако, что два, три и четыре дня он не притрагивался к кисти. Но и в такие дни он оставался в трапезной по часу и по два, предаваясь размышлениям и пристально рассматривая написанные им фигуры. В другой раз, когда солнце было в зените, словно влекомый неудержимой силой, он спешил в трапезную, вскакивал на мостки, хватал кисть, но, сделав один-два мазка, тотчас удалялся прочь.

Свидетельство Вазари тоже весьма любопытно:

«Леонардо не торопился закончить работу. Это весьма раздражало настоятеля монастыря, которому казалось странным, что Леонардо добрую половину дня стоит погруженный в раздумье и созерцание. Он хотел, чтобы художник не выпускал из рук кисти, подобно тому как не прекращают работу на огороде. Настоятель пожаловался самому герцогу, но тот, выслушав Леонардо, сказал, что художник тысячу раз прав. Как объяснил ему Леонардо, художник сначала творит в своем уме и воображении, а затем уже запечатляет кистью свое внутреннее творчество. Так, например, он занят теперь головой Иуды и если не найдет ничего лучшего и его будут то-ропить, то воспользуется как моделью головой этого столь навязчивого и нескромного настоятеля... После такого объяснения, вполне удовлетворившего герцога, настоятель продолжал подгонять работу в монастырском огороде, но Леонардо оставил в покое».

* * *

Даже в полуразрушенном состоянии «Тайная вечеря» Леонардо производит неизгладимое впечатление.

На стене, как бы преодолевая ее и унося зрителя в мир гармонии



Леонардо да Винчи. *«Тайная вечеря»*. Фрагмент.

и величественных видений, разворачивается древняя евангельская драма обманутого доверия. И драма эта находит свое разрешение в общем порыве, устремленном к главному действующему лицу — мужу со скорбным лицом, который принимает свершающееся как неизбежное.

Христос только что сказал своим ученикам: «Один из вас предаст меня». Предатель сидит вместе с другими, — старые мастера изображали Иуду сидящим отдельно, но Леонардо выявил его мрачную обособленность куда более убедительно, тенью окутав его черты.

Христос покорен своей судьбе, исполнен сознания жертвенности своего подвига. Наклоненная голова его с опущенными глазами, жест рук бесконечно прекрасны и величавы. Прелестный пейзаж открывается через окно за его фигурой, Христос — центр всей композиции, всего того водоворота страстей, которые бушуют вокруг. Печаль его и спокойствие как бы извечны, закономерны — и в этом глубокий смысл показанной драмы.

Гёте и наш Александр Иванов приходили в восторг от того, как Леонардо передал волнение, охватившее учеников Христа. Оно выявляется в каждом по-разному, но это разное создает единый полногласный аккорд, где все на месте и нет ничего случайного. Ведь буквально ни одного жеста, ни одного поворота головы, ни одного взгляда нельзя было бы изменить в этой картине, не нарушив ее гармонической цельности. Над мощной поперечной линией стола каждая фигура и каждая группа фигур — это как бы порыв, клочкотание, воля и страсть, облеченные в совершенную, только им подобающую форму.

Опять-таки хочется сказать, как все тут ясно и просто. Но чтобы создать это впечатление, художнику надлежало обдумать каждую деталь. Стол, например, слишком мал: рассевшись по своим местам, за ним не поместились бы все участники трапезы. Но это не ошибка художника, а точный расчет, и мы не замечаем такой чисто внешней диспропорции. За длинным столом фигуры учеников, вероятно, потерялись бы, разобшились. Между тем как, сгрудившись или приподнявшись, они все дышат внутренней силой, дающей во взаимном соприкосновении разряд, порождаемый общим гармоническим напряжением. А ковры по стенам, образующие членения и углубленность покоя, где происходит «вечеря», плавно утверждают стройное единство всей композиции.

Лет за пятнадцать до Леонардо плодovitый флорентийский мастер Гирландайо тоже написал свою «Тайную вечерю». Фреска его декоративна и внушительна. Христос и ученики весьма благообразны, и чувствуешь, что ведут они между собой назидательные беседы. Тщательно выписаны и скатерть и вишни на столе. Над фигурами — просторные арки; изящные кущи деревьев с причудливыми плодами и птицами радуют наш взор. Все говорит о том, что художник очень добросовестно и живо справился со своей задачей. Но подлинно детским лепетом должна была показаться современникам лишенная динамизма, застывшая композиция Гирландайо рядом с гениальным творением Леонардо.

Увидев «Тайную вечерю» Леонардо, французский король Людовик XII так восхитился ею, что только боязнь попортить великое произведение искусства помешала ему вырезать стену миланского монастыря, чтобы доставить фреску во Францию.

УТРАЧЕННЫЕ ШЕДЕВРЫ

Впрочем, гасконские стрелки того же Людовика XII, захватив Милан, безжалостно расправились с другим великим творением Леонардо: потехи ради расстреляли гигантскую глиняную модель конной статуи миланского герцога Франческо Сфорца, отца Людовика Моро. Статуя эта так и не была отлита в бронзе, потребовавшейся на пушки, но и модель ее поражала современников.

Придворный поэт в таких выражениях воспевал это самое значительное скульптурное произведение Леонардо:

Посмотри, как хорош этот конь величавый.
Леонардо из Винчи один его сделал —
Геометр, живописец, ваятель, и, право,
Прямо с неба сей гений сойти соизволил.

А сам Леонардо с гордостью записывал:

«Скажи мне, скажи мне, было ли когда-нибудь сооружено что-либо подобное в Риме...»

Погибло и другое великое творение Леонардо — «Битва при Ангиари», над которой он работал позднее, вернувшись во Флоренцию.

Ему и другому гению Высокого Возрождения Микеланджело Буонарроти было поручено украсить залы Совета пятисот во дворце Синьории батальными сценами во славу побед, некогда одержанных флорентийцами. Леонардо потерпел двойную неудачу. Картонь обоих вызвали восторг современников и были признаны знатоками «школой для всего мира». Но картон Микеланджело, прославляющий выполнение воинского долга, оказался флорентийцам более отвечающим патриотическому заданию. Совсем иные мотивы увлекали Леонардо. Но и их воплощение не было им доведено до конца. Его новые, слишком смелые эксперименты с красками опять не дали желаемого результата, и, видя, что фреска начала осыпаться, он сам бросил работу.

Картон Леонардо тоже не дошел до нас. Но, к счастью, в следующем столетии Рубенс, восхитившись этой батальной сценой, воспроизвел ее центральную часть.



*«Битва при Ангиари». Рисунок Рубенса. Копия
центральной группы композиции Леонардо да Винчи.*

Это — клубок человеческих и конских тел, сплетенных в яростной схватке.

Смертоносную стихию войны во всем ужасе беспощадного взаимного уничтожения — вот что пожелал запечатлеть в этой картине великий художник. Изобретатель страшнейших орудий «для причинения вреда», он возмечтал показать в живописи ту «цепную реакцию» смерти, которую может породить воля человека, охваченная тем предельным ожесточением, которое он называет в своих записках «животным безумием».

Композиция Леонардо потеряна для нас. Но в записях его мы находим подробное руководство, «как должно изображать битву».

«Изобрази прежде всего дым артиллерии, который смешивается в воздухе с пылью, поднятой движением конницы, — поучает Леонардо. — Воздух полон множеством стрел, летящих в разных направлениях: одни несутся вверх, другие опускаются, некоторые пущены по горизонту. Изобрази лошадей, влекущих мертвые тела всадников, а позади — в пыли и грязи — след волоочащихся тел. Победенные и поверженные должны быть бледными, с поднятыми и сдвинутыми бровями, с многочисленными страдальческими морщинами на лбу... Зубы разжаты, как бы показывая крик и вопль. Изобрази мертвые тела, одни покрытые пылью до половины, другие сплошь. Пыль, которая смешивается с истекающей кровью, превращается в красную грязь, и пусть будет видно, как кровь своего настоящего цвета стекает неправильной струей с тела на пыльную землю... Можно изобразить обезоруженного и поверженного, который, обернувшись к врагу, вцепился в него зубами и ногтями... Можно изобразить людей, свалившихся в одну кучу и лежащих под мертвой лошадкой... На картине не должно быть ни одного ровного места без кровавых следов».

Кровь, кровь и пыль. Вихрь ярости. Не захвачен ли этим вихрем и сам Леонардо?

Но, преодолевая кровь и пыль, его гений создает мир гармонии, где зло как бы тонет навсегда в красоте.

«ДЖОКОНДА»

«Мне удалось создать картину действительно божественную». Так отзывался сам Леонардо о женском портрете, который вместе с «Тайной вечерей» считается увенчанием его творчества.

Над этим сравнительно небольших размеров портретом он проработал четыре года.

Вот что пишет об этой работе Вазари:

«Взялся Леонардо выполнить для Франческо дель Джокондо портрет Моны Лизы, жены его... Так как Мона Лиза была очень красива, Леонар-

до прибег к следующему приему: во время писания портрета он приглашал музыкантов, которые играли на лире и пели, и шутов, которые постоянно поддерживали в ней веселое настроение». Все это для того, чтобы меланхолия не исказила ее черты.

Вазари, по-видимому, ошибся: как показали новейшие исследования, на картине, вероятно, изображена не жена флорентийского дворянина дель Джокондо, а какая-то другая высокопоставленная особа. Как бы то ни было, благодаря Вазари этот женский образ вошел в историю мировой культуры под именем «Моны Лизы», или «Джоконды», неразрывно связанным со славой и загадочностью этого образа и самим представлением о совершенстве живописного мастерства.

В начале нынешнего века полоумный итальянец похитил из знаменитого Квадратного зала парижского Лувра это сокровище, чтобы вернуть его в Италию и там каждый день одному любоваться им, — и эта пропажа была воспринята как подлинная трагедия для искусства. А какое ликование вызвало затем обратное водворение «Джоконды» в Лувр!

«Джоконда» — одна из главных достопримечательностей французской столицы, и потому каждый иностранный турист считает своим долгом поглядеть на нее.

Эта картина и слава ее — что бывает далеко не всегда, — очевидно, ровесницы. Ведь уже Вазари писал о «Моне Лизе»:

«Глаза имеют тот блеск и ту влажность, которые постоянно наблюдаются у живого человека... Нос со своими прекрасными отверстиями, розовыми и нежными, кажется живым. Рот... представляется не сочетанием различных красок, а настоящей плотью... Улыбка — столь приятная, что, глядя на этот портрет, испытываешь более божественное, чем человеческое, удовольствие... Он был признан удивительным произведением, ибо сама жизнь не может быть иной».

Свидетельство Вазари о тех ухищрениях, к которым прибегал Леонардо, чтобы добиться на лице модели нужного ему выражения, очень показательны для творческого метода великого художника, который говорил, что «хороший живописец должен писать две главные вещи — человека и представление его души».

Как мы знаем, Леонардо ставил живопись выше всякой деятельности, ибо живопись «содержит все формы как существующие, так и не существующие в природе». Он писал, что «живопись есть творение, создаваемое фантазией». Но в своей великой фантазии, в создании того, чего нет в природе, он исходил из конкретной действительности. Он отталкивался от действительности, чтобы довершать дело природы. Его живопись не подражает природе, а преобразует ее, но в основе ее не абстрактная фантазия и не эстетические каноны, раз и навсегда кем-то установленные, а все та же природа.

Леонардо да Винчи. «Джоконда». Париж. Лувр.



«После Джотто,— писал Леонардо,— искусство упало потому, что все стали подражать существующим картинам, и так шло из века в век, пока флорентиец Томазо, прозванный Мазаццо, не показал своими совершенными работами, что мастера, исходящие в своих произведениях из чего-либо иного, кроме природы, наставницы учителей, трудятся напрасно».

В основе знаменитой улыбки Джоконды, порожденной гением великого художника,— всего лишь улыбка над шутовскими потехами, специально организованными для развлечения этой знатной особы.

А вот и другой пример.

В нашем Эрмитаже имеется замечательная картина «Мадонна Литта», которая, по мнению большинства специалистов, была написана самим Леонардо да Винчи. Это необыкновенно лирический, волнующий материнский образ. Идеальная красота! Между тем, вооружившись лупой, вы обнаружите, что у прекрасной мадонны... обгрызенные ногти (обгрызенные или обломанные ногти встречаются и у некоторых других итальянских мадонн той же эпохи, когда маникюр был, вероятно, распространен лишь в аристократическом кругу). Почему же художник передал такую подробность, несколько неожиданную, в созданном им образе? Очевидно, такие ногти были у натурщицы, позировавшей ему для мадонны. А то, что он их воспроизвел, подтверждает некий закон, при котором даже в самом вольном своем творчестве художник какими-то нитями всегда остается связан с объективной реальностью. Он не порывает с этой реальностью потому именно, что она служит точкой отправления для его фантазии, ее крепкой основой.

В оценке Вазари — знаменательная, исполненная глубокого смысла градация: все совсем как в действительности, но, глядя на эту действительность, испытываешь некое высшее наслаждение и кажется, что сама жизнь не может быть иной. Иначе говоря: действительность, обретающая некое новое качество в красоте, более совершенной, чем та, которая обычно доходит до нашего сознания, красоте, которая есть творение художника, завершающего дело природы. И, наслаждаясь этой красотой, по-новому воспринимаешь видимый мир, так что веришь: он уже не должен, не может быть иным.

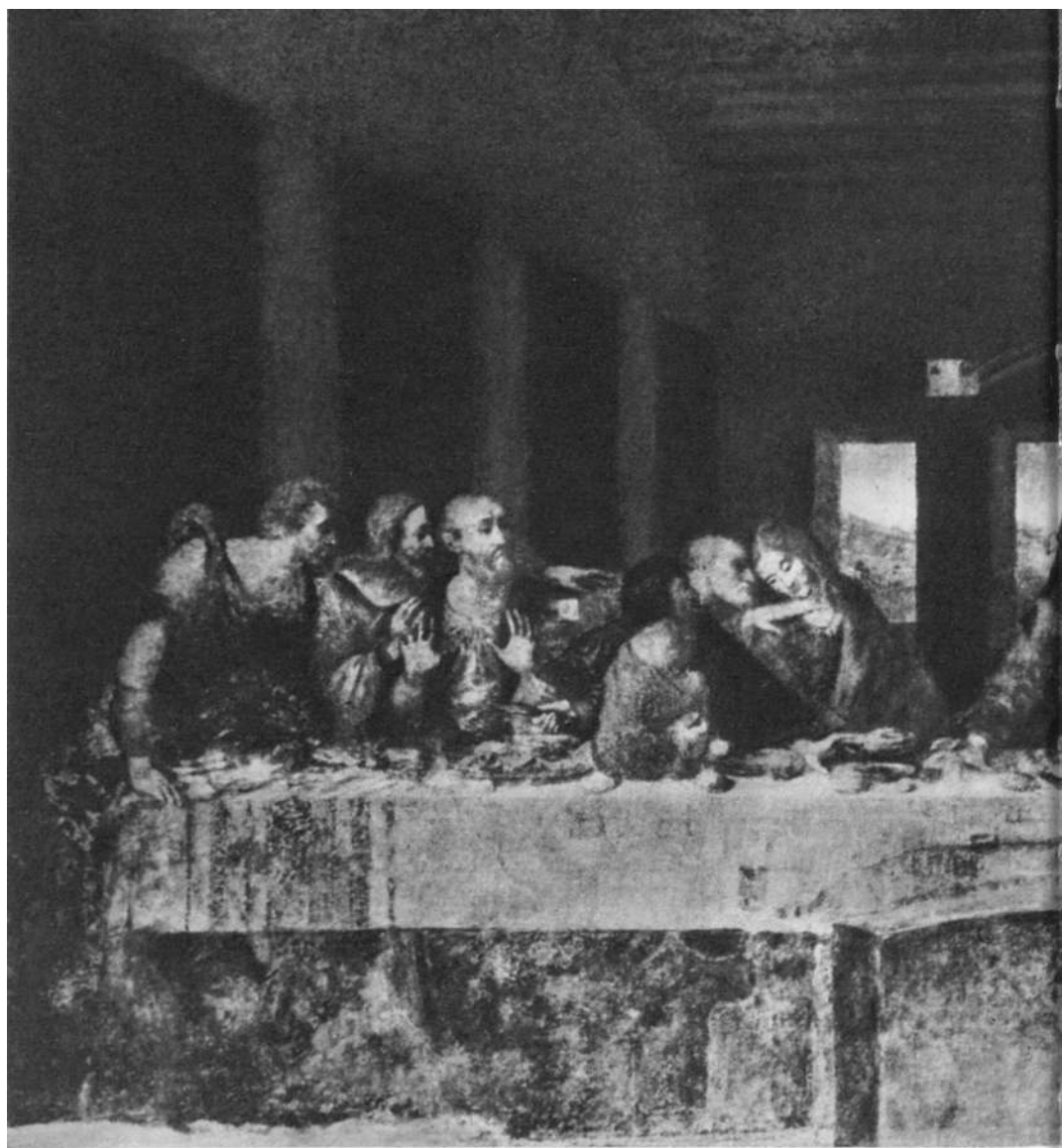
Это и есть магия великого реалистического искусства Высокого Возрождения.

Недаром так долго трудился Леонардо над «Джокондой» в неустанном стремлении добиться «совершенства над совершенством», и, кажется, он достиг этого.

Не представить себе композиции более простой и ясной, более завершенной и гармоничной. Контуры не исчезли, но чудесно смягчены полусветом. Сложенные руки служат как бы пьедесталом образу, а волнующая

Леонардо да Винчи. «Мадонна с младенцем» («Мадонна Литта»). Ленинград. Эрмитаж.







Леонардо да Винчи. *«Тайная вечеря»* Милан.
Фреска в трапезной монастыря Санта Мария дела Грацие.

пристальность взгляда заостряется общим спокойствием всей фигуры. Фантастический лунный пейзаж не случаен: плавные извивы среди высоких скал перекликаются и с мерным музыкальным аккордом пальцев, и со складками одеяния, и с легкой накидкой на плече Моны Лизы. Все живет и трепещет в ее фигуре, она подлинна, как сама жизнь. А на лице ее едва играет улыбка, которая приковывает к себе зрителя силой действительно неудержимой. Эта улыбка особенно поразительна в контрасте с направленным на зрителя бесстрастным, словно испытующим взглядом. Что означают они, этот взгляд и эта улыбка? Много писалось об этом, но каждый, кто почувствует на себе их воздействие, откроет в них нечто новое и разительное. Мы видим в них и мудрость, и лукавство, и высокомерие, знание какой-то тайны, как бы опыт всех предыдущих тысячелетий человеческой истории. Это не радостная улыбка, зовущая к счастью. Это та загадочная улыбка, которая сквозит во всем мироощущении Леонардо, в страхе и желании, которые он испытал перед входом в глубокую пещеру, манящую его среди высоких скал. И кажется нам, будто эта улыбка разливается по всей картине, обволакивает все тело этой женщины и ее высокий лоб, ее одеяние и лунный пейзаж, чуть пронизывает коричневатую ткань платья с золотистыми переливами и дымно-изумрудное марево неба и скал.

Эта женщина с ее взглядом и едва, но так властно заигравшей на неподвижном лице улыбкой, как бы знает, помнит или предчувствует что-то нам еще недоступное. Она не кажется нам ни красивой, ни любящей, ни милосердной. Но, взглянув на нее, мы попадаем под ее власть, и чудится нам, как и Леонардо, темная пещера, холодная и неприветливая, в которой заложена неведомая нам великая притягательная сила.

* * *

Ученики и последователи Леонардо много раз старались повторить улыбку Джоконды, так что отблеск этой улыбки — как бы отличительная черта всей живописи, в основе которой «леонардовское начало». Но именно только отблеск. Мы легко можем убедиться в этом в Эрмитаже, где хранится замечательное собрание картин художников круга Леонардо.

Леонардская улыбка, одновременно мудрая, лукавая, насмешливая и манящая, часто становится даже у лучших из его последователей слащавой, жеманной, порой изысканной, порой даже очаровательной, но в корне лишенной той неповторимой значительности, которой наделил ее великий кудесник живописи.

Но в образах самого Леонардо она играет еще не раз и все с той же неотразимой силой, хоть и принимая порой иной оттенок.

Леонардо да Винчи. «Святая Анна». Париж. Лувр.





В Лувре, где больше всего произведений Леонардо, хранится другая прославленная его картина — «Святая Анна», картон которой был признан современниками чудом искусства и вызвал настоящее паломничество. Сидя на коленях у своей матери Анны, Мария наклоняется к мальчику Христу, который держит за голову ягненка, очевидно собираясь сесть на него верхом. Мальчик и Мария смотрят друг на друга с нежностью. А над ними, на фоне широкого скалистого пейзажа, глядя на них, улыбается Анна, улыбается, как Джоконда, загадочно, мудро, всезнающе, однако чуть теплее и умиленнее — как мать.

В этой картине поразительна композиция. Вся группа четко вписывается в геометрическую фигуру, образуя монолит. В этом монолите Мария, мальчик Христос и ягненок являют нам выражение вечного движения, а Анна, с ее невыразимой словами улыбкой, — того мудрого и умиротворяющего покоя, в котором движение как бы находит себе приют.

Она величава и кажется полновластной, но хотя ей ясно все, она, очевидно, изменить ничего не может. И этот контраст между ее спокойствием и тем водоворотом, который рождается и растет на ее коленях, создает образ подлинно грандиозного звучания.

За годы, прошедшие после создания «Мадонны в гроте», гений Леонардо достиг высшей мощи и, широко расправив крылья, кажется нам, парит над всем миром, как Анна, созерцая неудержимый бег времени.

Улыбка Джоконды, но более лукавая и откровенно манящая, еще более двусмысленная, греховная даже, озаряет на другой луврской картине Леонардо девичье лицо полуублаженного юноши с пышными локонами. Пальцем он указывает на небо, и мы видим на картине крест. Она и называется «Иоанн Креститель»... Но ничего священного, ничего благодатного, ничего христианского в ней нет. Лишь очарование линий и тонов, лишь зов неги, лишь чувственное видение создают силу и власть этой картины. Это — Джоконда, как бы низведенная с пьедестала, это — то порочное и обманчивое, которое, как знал Леонардо, тоже таит в себе темная пещера.

УЕДИНЕННОЕ СОЗЕРЦАНИЕ

За исключением некоторых ранних его работ, мы коснулись чуть ли не всех достоверных картин Леонардо да Винчи. Достоверных же его скульптур не сохранилось совсем. Зато мы располагаем огромным количеством его рисунков.

Леонардо да Винчи. «Иоанн Креститель». Париж. Лувр.

Это или отдельные листы, представляющие собой законченные графические произведения, или чаще всего наброски, чередующиеся с его записями. Леонардо рисовал не только проекты всевозможных механизмов, но и запечатлевал на бумаге то, что открывал ему в мире его острый, во все проникающий глаз художника и мудреца. Его, пожалуй, можно считать самым могучим, самым острым рисовальщиком во всем искусстве итальянского Возрождения, и уже в его время многие, по-видимому, понимали это.

«...Он делал рисунки на бумаге,— пишет Вазари,— с такой виртуозностью и так прекрасно, что не было художника, который равнялся бы с ним... Я имею одну голову божественной красоты, сделанную карандашом в светлых и темных тонах... Рисунком от руки он умел так прекрасно передавать свои замыслы, что побеждал своими темами и приводил в смущение своими идеями самые горделивые таланты... Он делал модели и рисунки, которые показывали возможность с легкостью срывать горы и пробуравливать их проходами от одной поверхности до другой... Он расточал драгоценное время на изображение сложного сплетения шнурков так, что все оно представляется непрерывным от одного конца к другому и образует замкнутое целое».

Это последнее замечание Вазари особенно интересно. Люди XVI века, очевидно, считали, что великий художник напрасно тратил свое драгоценное время на подобные упражнения. Но в этом рисунке, где непрерывное сплетение введено в строгие рамки им намеченного порядка, и в тех, где он изображал какие-то вихри или потоп с разбушевавшимися волнами, самого себя, задумчиво созерцающего эти вихри и этот водоворот, он старался решить или всего лишь поставить вопросы, важнее которых, пожалуй, нет в мире: текучесть времени, вечное движение, силы природы в их грозном раскрепощении и надежда подчинить эти силы человеческой воле.

Он рисовал с натуры или создавал образы, рожденные его воображением: вздыбленных коней, яростные схватки и лик Христа, исполненный кротости и печали; дивные женские головы и жуткие карикатуры людей с выпученными губами или чудовищно разросшимся носом; черты и жесты приговоренных перед казнью или трупы на виселице; фантастических кровожадных зверей и человеческие тела самых прекрасных пропорций; этюды рук, в его передаче столь же выразительных, как лица; деревья вблизи, у которых тщательно выписан каждый лепесток, и деревья вдали, где сквозь дымку видны только их общие очертания.

И он рисовал самого себя.

Вот он на автопортрете, хранящемся в Виндзоре, в зените славы, когда ему было около пятидесяти лет,— величественный и покойный, с ясным взглядом, чистым высоким лбом и чудно спадающими вьющимися волосами и бородой,— подлинно богоравный, как мудрец древней Эллады.

Леонардо да Винчи. Автопортрет. Виндзор.



И вот он на склоне лет, как он изобразил себя на знаменитом листе, ныне находящемся в Турине. Он полысел, он уже не щеголь, и борода его растрепана, но во взоре его все та же пронизывающая мощь, хотя сжатые губы и какое-то общее выражение лица выдают не то горечь, не то пресыщенность знанием.

Мы вкратце изложили начало творческого пути Леонардо. Как же прожил этот человек и как окончил он свои дни?

Прежде чем сказать об этом, постараемся еще раз охарактеризовать его деятельность.

Леонардо да Винчи был живописцем, ваятелем и зодчим, певцом и музыкантом, стихотворцем-импровизатором, теоретиком искусства, театральным постановщиком и баснописцем, философом и математиком, инженером, механиком-изобретателем, предвестником воздухоплавания, гидротехником и фортификатором, физиком и астрономом, анатомом и оптиком, биологом, геологом, зоологом и ботаником. Но и этот перечень не исчерпывает его занятий¹.

Записки Леонардо, так, как они ныне классифицированы, одними своими главными дополняют и уточняют приведенную выше справку. Вот некоторые.

Том, посвященный архитектуре и военному делу. Анатомическая рукопись. Трактат о свете и тени. Трактат о стереометрии. Трактат о полете птиц. Трактат о глазе. Трактат о живописи. Трактат о движении и измерении воды.

Леонардо провел чуть ли не всю свою жизнь в общении с «сильными мира сего», в больших городах того времени, в самом водовороте событий, волновавших его современников. И, однако, им написана следующая басня о камне:

«Довольно большой камень, с которого только что стекла вода, лежал на возвышенном месте, как раз там, где прелестная роща заканчивалась каменистой дорогой. Он пребывал здесь среди трав, пестреющих различными цветами, и видел множество камней, которые лежали внизу на дороге. Рассуждая с самим собой, он решил броситься вниз. «Что мне тут делать в компании с этими травами? — сказал он себе. — Я хочу жить одною жизнью с моими братьями». Скатившись вниз, он очутился — в конце своего стремительного бега — в желанном обществе. Вскоре, однако, камень оказался обреченным на непрерывную тревогу, вызванную то колесами экипажа, то лошадиными подковами, то просто пешеходами. По нем катились, его топтали. Иногда он взлетал вверх, в другой раз покрывался грязью или пометом какого-нибудь животного...

¹ По разносторонности в эту эпоху с Леонардо может сравниться в какой-то степени лишь старший его современник Альберти — великий зодчий, теоретик искусства, автор капитального труда «Десять книг о зодчестве», гуманист, писатель, поэт, музыкант, философ, оратор, а также математик и физик.

Так бывает с людьми, которые покидают жизнь уединенного созерцания и приходят в города, чтобы жить с толпою, подверженной бесчисленным бедствиям».

* * *

Подлинной славы, всеобщего признания Леонардо добился, закончив глиняную модель конной статуи Франческо Сфорца, то есть когда ему было уже сорок лет. Но и после этого заказы не посыпались на него, и ему приходилось по-прежнему помогать применению своего искусства в любой области.

Так, уже в наши дни, был обнаружен в Стамбуле листок с турецким переводом письма Леонардо султану. В нем Леонардо излагал проект моста, который мог бы соединить Стамбул и Галату. Предложение не нашло отклика, и первый такой мост был построен лишь в XIX веке.

Каковы же причины подобных, часто неудачных «поисков работы», принятых общепризнанным гением? Они полностью иллюстрируются двумя небольшими примерами.

Вазари пишет:

«Между его моделями и рисунками был один, посредством которого он объяснял многим разумным гражданам, стоявшим тогда во главе Флоренции, свой план приподнять флорентийскую церковь Сан Джованни. Надо было, не разрушая церкви, подвести под нее лестницу. И такими убедительными доводами он сопровождал свою мысль, что дело это казалось возможным, хотя, расставаясь с ним, каждый внутренне сознавал невозможность подобного предприятия».

Это первая причина, на которую мы уже указывали: грандиозность замыслов, пугавшая даже самых просвещенных современников, грандиозность, восторгавшая их, но всего лишь как гениальная фантазия, как игра ума.

А вот и другая причина.

Леонардо получил заказ на картину от папы Льва X, покровителя искусств. По словам того же Вазари, «Леонардо принялся тотчас же растирать масла и травы для лака». Услышав об этом, папа разочаровался в Леонардо и перестал им интересоваться, выразив свое мнение о нем такими словами:

«Увы, ничего не сделает тот, кто начинает думать о конце работы, еще не начав ее».

Итак — медлительность, о которой мы тоже упомянули, стремление все новыми опытами добиться новых результатов.

Главным соперником Леонардо был Микеланджело, и победа в их соревновании оставалась за последним. При этом Микеланджело старался уколоть Леонардо, дать ему как можно больнее почувствовать, что он, Микеланджело, превосходит его в реальных, общепризнанных достижениях.

В анонимной биографии Леонардо, написанной современником, рассказывается о таком эпизоде.

Однажды — это было во Флоренции — граждане, сидевшие возле церкви, попросили проходившего Леонардо объяснить им какое-то место из Данте. Как раз в это время там же проходил Микеланджело. Леонардо сказал, что за объяснением следует обратиться к нему. Это показалось сумрачному Микеланджело насмешкой, и он гневно ответил:

— Объясни-ка лучше ты, который представил проект бронзового коня, но не смог вылить его и, к стыду своему, оставил недоделанным.

Сказав это, он повернулся к нему спиной и пошел дальше. Леонардо остался на месте, покраснев от обиды. Но Микеланджело, желая уязвить его еще раз, добавил:

— И эти тупоголовые миланцы могли поверить тебе!

* * *

Леонардо да Винчи служил разным государям, легко мирясь с тем, что ему приходилось порой угождать злейшему врагу того, которому он угрожал прежде.

При этом угождал делами, большими и малыми.

Так, Лодовико Моро он порадовал представлением под названием «Рай», где по огромному кругу, изображавшему небо, вращались с пением стихов божества планет.

Сохранился небольшой набросок Леонардо некоего сооружения с надписью «Павильон в саду герцогини», причем отдельно нарисованы краны для холодной и горячей воды, с указанием пропорций той и другой для получения приятной температуры.

А для французского короля, в гербе которого лилии, он изготовил льва с хитрым механизмом. Лев двигался, шел навстречу королю, вдруг грудь его раскрывалась, и из нее к ногам короля сыпались лилии.

Пришлось Леонардо служить и Цезарю Борджиа, кровосмесителю, убийце, но крупному политику и честолюбцу, вместе с отцом своим папой Александром VI много пролившему крови в тщетной попытке добиться власти над всей Италией. Цезарь приказал всячески содействовать своему «славнейшему и приятнейшему приближенному архитектору и генеральному инженеру Леонардо да Винчи». Леонардо сооружал для него укрепления, прорывал каналы, украшал его дворцы. Он был в свите Цезаря, когда тот проник в Синигалью под предлогом примирения с находившимися там соперниками. Цезарь обласкал их, сохраняя все время на лице самое приятное выражение, а затем всех их умертвил, поразив современников как свирепостью, так и ловкостью выполнения своего коварного замысла.

Сохранились записи Леонардо о тех днях, когда он служил этому страшному человеку. Цезарь Борджиа собирается идти из Пьомбино на Флорен-

цию, родину художника. Но во время этого похода Леонардо занят своим — как надо изображать потоп: «Волны моря, которые ударяют о скаты гор, с ними граничащие, будут пенистыми, быстро разбиваясь о поверхность этих холмов. А отступая, они встречаются со второй волной и после великого грохота возвращаются, широко разливаясь, к тому морю, откуда вышли...» Сохранился его небольшой рисунок волн с надписью: «Сделано у моря в Пьомбино».

Цезарь Борджиа обманом и кровью заглаживает непокорными ему городами. А Леонардо записывает, как обычно обращаясь к самому себе во втором лице:

«Можно создать гармоническую музыку из различных каскадов, как ты видел это у источника в Римини».

Басня о камне не применима к ее автору. Где бы он ни был, среди кого бы он ни жил, никто и ничто не могло растоптать его или загрязнить. И всюду уделом его было холодное и великолепное одиночество, «одиночество вершины», уединенное созерцание.

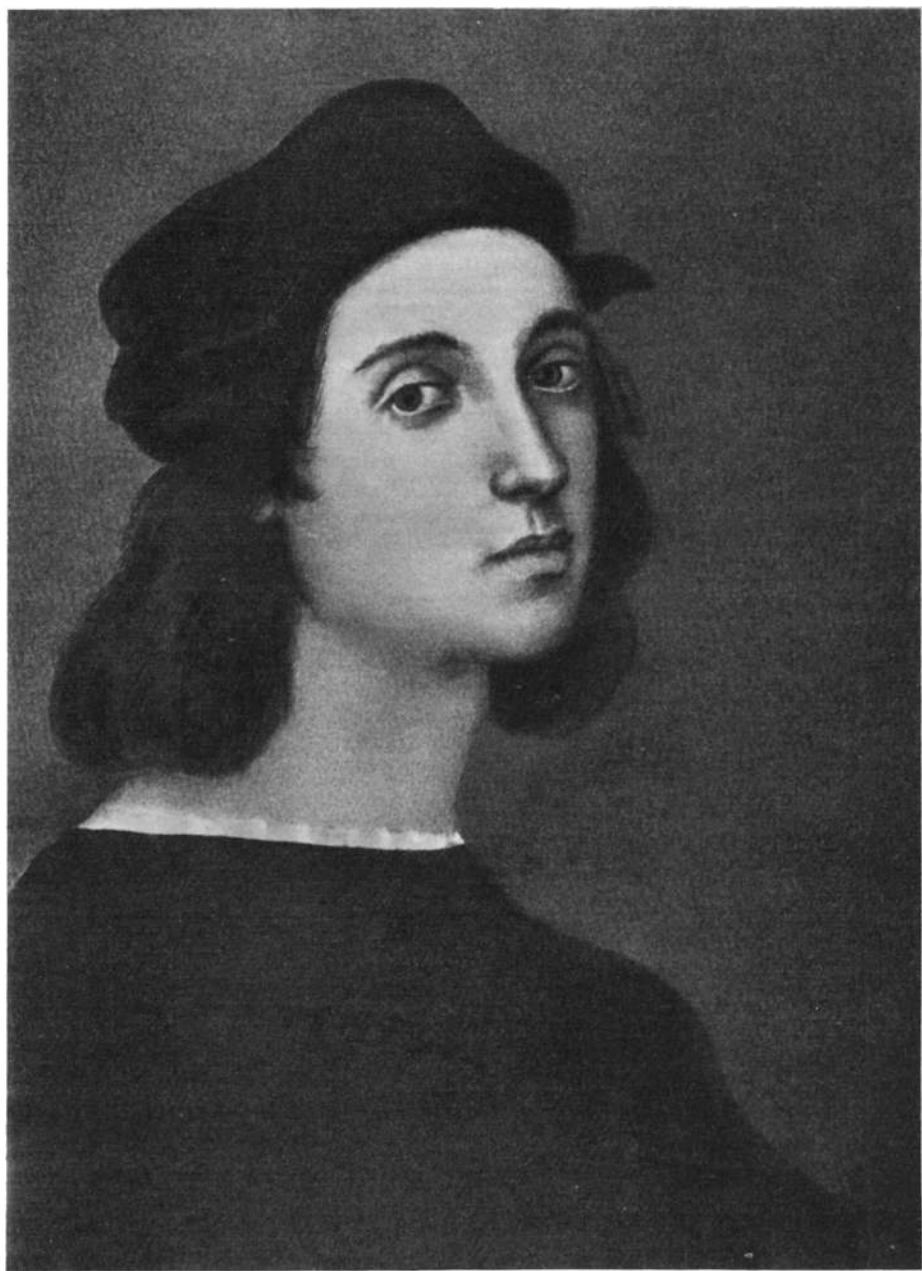
Последним покровителем Леонардо был фривольный, но смелый и одаренный французский король Франциск I. По его приглашению уже стареющий Леонардо навсегда переехал во Францию, взяв с собой своего любимого ученика, юного красавца Франческо Мельцци. Он повез во Францию несколько картин и все свои рукописи.

В литературе, в искусстве и даже в модах Италия главенствовала тогда в Европе. В этих областях Леонардо стал при французском дворе подлинным законодателем, вызывая всеобщее почтительное восхищение. По свидетельству знаменитейшего итальянского скульптора и ювелира и блестящего литератора Бенвенуто Челлини, Франциск I заявлял, что «никогда не поверит, чтобы нашелся на свете другой человек, который не только знал бы столько же, как Леонардо, в скульптуре, живописи и архитектуре, но и был бы величайшим философом».

К шестидесяти пяти годам силы Леонардо стали сдавать. Он с трудом двигал правой рукой. Однако продолжал работать, устраивая для двора пышные празднества и проектируя соединение Луары и Соны большим каналом.

«Принимая во внимание уверенность в смерти, но не уверенность в часе оной», Леонардо составил 23 апреля 1518 года завещание, точно распорядившись обо всех деталях своих похорон. Умер он в замке Клу, близ Амбуаза, 2 мая 1519 года, шестидесяти семи лет.

Все его рукописи достались по завещанию Мельцци. Тот мало понимал в науках и не привел их в порядок. Рукописи перешли затем к его наследникам и были разрознены. Как уже сказано, научное их изучение началось более трех столетий после смерти Леонардо. Многое из того, что они заключали, не могло быть понято современниками, и потому мы имеем более ясное, чем они, представление о всеобъемлющем гении этого человека.



Рафаэль. Автопортрет. Флоренция. Галерея Уффици.

III

РАФАЭЛЬ

У

СОВЕРШЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Урбинский двор был одним из тех маленьких феодальных дворов тогдашней Италии, которые, в промежутках между кровавыми распрями, соперничали друг с другом в изысканности манер, утонченных развлечениях и прославлении новых, гуманистических идеалов.

В 1507 году, в царствование герцога Гвидобальдо, в горную твердыню Урбино, входившую в папскую область, съехались замечательные лица: историк, философ и латинист Бембо, автор диалогов о любви, под старость принявший сан кардинала; Бибиена, политик, писатель и тоже будущий кардинал; граф Бальдассаре Кастильоне, который был последовательно послом, военачальником и епископом и поочередно служил маркизу Мантуанскому, герцогу Урбинскому и папе. О нем скажем подробнее. По отзыву гуманиста, кардинала Садолето, он не только обращал на себя внимание «до-

стоинством своих манер, но в особенности возвышенностью ума, качествами сердца и познаниями, присущими действительно высшему человеку, изучившему все отрасли науки». Среди итальянских гуманистов начала XVI века Кастильоне занимал выдающееся положение; узнав о его смерти, император Карл V сказал:

«Верьте мне, умер один из самых совершенных в мире кавалеров».

День при урбинском дворе проходил во всевозможных турнирах и состязаниях, а по вечерам все собирались у герцогини, чтобы читать стансы и сонеты, представлять комедии, разыгрывать шарады, танцевать, петь и т. д. Рассуждали о преимуществах языков латинского и народного, то есть итальянского, о философии, поэзии, искусстве.

В один из вечеров было предложено в виде развлечения постараться определить, каковым должен быть совершенный придворный, подразумевая под этим такого подлинно универсального человека, который являлся бы увенчанием тогдашнего образованного общества. В течение четырех вечеров кавалеры и дамы урбинского двора рассуждали на эту тему. В последний вечер засиделись особенно долго, ночь прошла незаметно, и неожиданно для всех начало светать.

«Тогда,— пишет Бальдассаре Кастильоне, посвятивший этим вечерам знаменитую книгу,— открыли окна дворца с той стороны, которая обращена к верхушке горы Катари, и увидели, что уже на востоке рождалось прекрасное сияние цвета роз. Все звезды исчезли, кроме одной лишь посланницы Венеры, которая держится на границе дня и ночи. От нее как будто бы неся легкий и благодатный ветер, наполняющий небо своею свежестью, который среди шепчущихся лесов, покрывающих окрестные вершины, начинал пробуждать шепчущие и звонкие птичьи голоса».

Это поэтическое дуновение, это любовное видимым миром пронизывает всю книгу Кастильоне. Как же запечатлеть этот мир, как возвеличить его в искусстве наиболее полно и ярко? Автор высоко ставит скульптуру, но предпочтение все же отдает живописи. Ибо, пишет он, «скульптура не может изобразить красоту глаз черных и голубых и великолепие их влюбленных лучей, она не в силах передать ни цвет волос, ни блеск оружия, ни темную ночь, ни бурю на море, ни молнию, ни грозу, ни пожар города, ни розовое рождение зари, испещренное золотыми и пурпурными лучами». Весь видимый мир — как бы огромная картина, и лишь человек, лишенный разума, может не любить живописи!

Но книга Кастильоне не об искусстве, а о человеке, о совершенном придворном. Именно такой образ создавался на этих урбинских вечерах, вошедших благодаря его книге в историю мировой культуры. Об этой книге написано много. Прославленный итальянский поэт Торквато Тассо высказывал убеждение, что, пока благовоспитанность не исчезнет среди порядочных людей, имя Кастильоне будет любимо и почитаемо. Однако «Кортеджиано» (что значит — придворный) — так называется книга Кастильоне — имеет и другое, куда большее значение. Его кортеджиано подлинно яв-

ляется нам как олицетворение великой эпохи: Кастильоне творит идеальный образ человека Возрождения.

Этому человеку надлежит как в пешем, так и в конном строю в совершенстве владеть оружием, быть превосходным наездником, вольтижировать, метать копьа и дротики и отличаться на турнирах. Кастильоне рекомендует ему охоту (так как это занятие напоминает войну), плавание, бег и всевозможные телесные упражнения. Но кроме того, его кортеджиано должен уметь петь и танцевать, понимать музыку и сам играть на разных инструментах, обладать познаниями в живописи и рисовании и разбираться в художественных произведениях. От него требуется самое широкое образование, знание латыни и греческого. Он должен быть мастером в философии и делах государственных, мудрым советником правителя — в этом его конечное назначение.

Идеал этот, квинтэссенция целой культуры, состоящей из воинской доблести и цветущего гуманизма, показывает нам, что в те времена физическая жизнь должна была сочетаться с духовной и человек предполагался одновременно и прекрасно развитым «животным», и высшим одухотворенным существом, являясь в целом вполне уравновешенным.

Каков же этот замечательный человек, каким, под пером Кастильоне, представили его нам просвещенные гости урбинского двора?

Он красив и обладает той грацией, которая сразу же делает его обаятельным. Эта грация, эта благородная красота важнее знатности. Она должна проявляться естественно, без всякого усилия, во всяком слове, во всяком действии, как например: у двадцатитрехлетнего кардинала д'Эсте, фигура, слова и манеры которого были настолько исполнены грации, что даже между старыми прелатами он выделялся своим «строгим достоинством». В разговоре с людьми всех рангов, в играх, смехе и шутках он проявлял чарующую мягкость, так что каждый, кто хоть раз поговорил с ним, оставался к нему навек привязан.

«Тела с температурой умеренной наиболее совершенны», — пишет Кастильоне. Совершенный кортеджиано — не слишком большого роста и не слишком малого, причем самый подходящий для него возраст — цветущая зрелость. В нем нет никаких крайностей, ибо они «всегда порочны и противны той чистой и любезной простоте, что столь приятна уму человеческому». И даже превосходство — не во всем положительное свойство: так, например, по мнению Кастильоне, незачем стремиться достичь его в шахматах, потому что как ни остроумна эта игра, все равно, сколько ни затрачивай сил на ее изучение, ничему, кроме игры, не научишься!

«Блажен, кто смолodu был молод, блажен, кто вовремя созрел...» Мысль Кастильоне перекликается с этим пушкинским стихом. Ибо совершенный кортеджиано знает еще одну истину: подлинная грация, подлинная красота возможна лишь при гармонии. Так, молодым надлежит быть решительным и смелым, их жизнь в действии. Старцам же подобает спокойствие, осанненность и «умеренная веселость»: музыка, танцы, игры и любовные развлечения — не их удел. Так же категоричен Кастильоне и по отношению к жен-

щине: пусть она не играет на барабанах, флейте или трубе, «ибо их резкость убивает нежную прелесть, украшающую все, что делает женщина».

Греческий живописец Зевксис выбрал пять наиболее красивых девушек и написал с них одну совершенную красавицу. Пусть же кортеджиано заимствует лучшее во всем, как пчела, которая летает от цветка к цветку и собирает с каждого самое сладкое.

Однако все качества кортеджиано растворились бы, потеряв свою ценность, если бы он не создал из них единого целого, а каждое в отдельности не сумел выставить в наиболее выгодном свете.

Пусть же он научится их гармоническому сочетанию, помня, что, скрашивая одно, он может выявить другое более ярко, подобно доброму живописцу, который тенью выявляет свет, а светом подчеркивает тень. Но пусть никогда не стремится он преуспеть в том, для чего у него нет надлежащих способностей. Чтобы не уподобиться, например, Леонардо да Винчи... Ибо, очевидно, о нем следующие строки Кастильоне: «Один из первейших в мире живописцев, презрев свое искусство, в котором он очень замечателен, предался изучению философии и наполнил свою голову такими странными понятиями, сотворил себе такие химеры, что вся его живопись не могла бы их изобразить».

Достаточно, пишет Кастильоне, чтобы кортеджиано был человеком добра и цельным, так как в этом заключаются все добродетели. Лишь тот настоящий философ, кто желает быть добрым. Подлинная радость всегда добрая, а в истинном страдании всегда зло, так что ошибаются те, которые принимают кажущееся наслаждение за доброе. Надо уметь отличать добро от зла и надо властвовать над своими страстями. В этом деле умеренность — лучший залог победы.

Не следует в борьбе со злом в корне умерщвлять страсти, подобно тому, как если бы для борьбы с пьянством всем воспретили пить или, раз в беге можно упасть, всем воспретили бы бегать. «Вы знаете, что те, кто объезжают коней, не мешают им скакать, но требуют, чтобы они это делали в надлежащее время и по желанию всадника».

И дальше:

«Воздержание подобно полководцу, доблестно сражающемуся и укрощающему врагов, несмотря на их силу и могущество, однако с большими трудностями и опасностями. Умеренность же... подобна полководцу, который без боя побеждает и царствует. Не насилуя личности, эта добродетель делает ее во всем соразмерной, гармоничной. Дабы личность... повиновалась разуму, всегда готовая за ним следовать без малейшего противодействия, как барашек, который бежит, останавливается и гуляет только вместе с матерью». И вот высшее назначение кортеджиано — воздействовать на правителя примерно так, как умеренность на личность:



«...Он будет в состоянии внедрить в него мало-помалу добро... давая ему вкусить великую сладость, скрытую под легкой горечью, вначале ощущаемой каждым, кто борется с пороком».

А когда торжествует добро, воцаряется красота.

«Красота,— пишет Кастильоне,— как бы круг, середина которого добро. А так как не может быть круга без середины, то и не может быть красоты без добра... И если вы хорошо всмотритесь во все, что вас окружает, то увидите, что то, что добро и полезно, обладает и красотой... Взгляните на огромную машину мира, сработанную и установленную для сохранения и процветания всех сотворенных вещей... Круглое небо, украшенное столькими звездами, а посередине земля... держащаяся собственным весом, солнце, которое, кружась, освещает все... луна, получающая от него свет... и остальные пять звезд, которые розно следуют тому же пути. Эти тела имеют между собой такую зависимость, определенную столь необходимым порядком, что, при малейшем в них изменении, они не могли бы пребывать вместе и мир бы погиб; но они также обладают такой красотой, что человеческий ум не был бы в состоянии придумать ничего более прекрасного. Оставьте природу и перейдите к искусству... Колонны поддерживают верхние галереи и не менее радуют взор, чем необходимы зданию... Когда люди впервые начали строить, они возвысили центральную часть храма или дома не для того, чтобы здание стало более красиво, но чтобы воды могли стекать свободно со всех сторон, однако к пользе немедленно присоединилась и красота».

Объект воли — добро, добро — то, что содействует сохранению и процветанию сотворенных вещей, способствует естественному завершению существа. Так учил Аристотель, которого Кастильоне называет величайшим в мире философом. «Можно сказать,— пишет Кастильоне,— что доброе и красивое в известном смысле одно и то же... Красота — подлинный трофей победы души».

* * *

Совершенный кортеджиано, то есть, по существу, совершенный человек, каким он представляется Кастильоне, конечно, не олицетворяет собой всего итальянского Возрождения. Жесткие властолюбцы вроде Цезаря Борджиа, столь типичные для этой эпохи, никак не могут быть с ним отождествлены. С другой стороны, титаническая мощь и прометеевские дерзания Микеланджело, лукавая ирония и вещая мудрость Леонардо, так и не воспринятая Кастильоне, выходят из его рамок умеренности, спокойной и гармонической человечности. Идеал Кастильоне может показаться чересчур ограниченным. Это — ограниченность патрицианская. Тем не менее кортеджианизм родствен всем проявлениям итальянского Возрождения. Он характерен для латинского духа чувством меры, ясностью самого образа, поклонением разуму; для Италии — в частности, грацией, благородной красотой и для Возрождения — отсутствием мистицизма, человечностью.

Ведь все итальянское искусство XV и XVI веков в самой своей сущности проникнуто гармонией, грацией, чувством меры; разум, логическая мысль главенствуют в нем над чувством, смирят самые, казалось, безудержные порывы. И есть один художник, при этом из самых великих во всей мировой истории, который в своем искусстве выразил полностью идеал совершенного кортеджиано, так что его искусство как бы составляет с ним единое целое.

Этот художник — Рафаэль.

Рафаэль — уроженец Урбино. До самой смерти он был дружен с автором «Кортеджиано» и вращался в том же кругу, что и он. Художник и писатель, по-видимому, имели друг на друга большое влияние, были друг другу необходимы. Расцветающий гений Рафаэля брал у Кастильоне все, чего ему недоставало в образовании, в обоснованности своих идеалов. Кастильоне же находил в творениях Рафаэля подтверждение ценности своих мыслей и построений.

Кастильоне, Бембо и Рафаэль вместе осматривали развалины древнего Рима. Другой участник урбинских бесед, кардинал Бибиена, сватал за Рафаэля свою молодую племянницу. Для этого князя церкви Рафаэль расписал купальную комнату в Ватикане, украсив ее изображениями обнаженной Венеры, богини любви¹. А среди величайших творений портретной живописи — знаменитый портрет Кастильоне кисти Рафаэля.

«Я исполнил ряд рисунков на заданные вами сюжеты, — писал Рафаэль своему наставнику Кастильоне. — Они понравились всем, если только все не льстецы, но меня они не удовлетворяют, так как я боюсь, что они не удовлетворят вас».

Насколько же Кастильоне любил Рафаэля, видно из письма его к своей матери по поводу смерти художника:

«Я в добром здравии, но мне кажется, что я не в Риме, так как не нахожу здесь моего бедного Рафаэля. Да воспримет бог его благословенную душу!»

Бедный Рафаэль! Он умер в полном расцвете сил, в зените славы — тридцати семи лет. Но за свою короткую жизнь он, не в пример Леонардо, создал множество шедевров, и искусство его — гениальная похвала тому жизнеутверждающему идеалу, который, в отвлеченной форме, старался представить нам совершеннейший кавалер граф Бальдассаре Кастильоне.

¹ Повторения этих фресок, исполненные учениками Рафаэля, находятся в Эрмитаже.

В ОБРАЗЕ СМЕРТНОГО БОГА

Сын художника, поэта-гуманиста, о котором мы знаем немного, Рафаэль Санти рано достиг высших почестей. Римский папа хотел увенчать его небывалой для живописца наградой, и лишь преждевременная смерть помешала Рафаэлю стать кардиналом.

Первую по времени характеристику Рафаэля мы находим в письме сестры герцога Урбинского, которая называет художника — ему тогда был двадцать один год (1504) — «скромным и милым юношей». Описание же его личности по Вазари я приведу почти полностью, так оно близко к тому, что просвещенный вельможа, воин и прелат Кастильоне говорил в своей книге о совершенном человеке.

«Чтобы дать себе отчет, — пишет Вазари, — насколько небо может проявить себя расточительным и благосклонным, возлагая на одну лишь голову то бесконечное богатство своих сокровищ и красот, которое оно обыкновенно распределяет в течение долгого времени между несколькими личностями, надо взглянуть на столь же превосходного, как и прекрасного Рафаэля Урбинского. Он был от природы одарен той скромностью и той ласковостью, что можно иногда наблюдать у людей, которые более других умеют присоединять к естественному благорасположению прекраснейшее украшение чарующей любезности, проявляющей себя со всеми и при всех обстоятельствах одинаково милой и приятной. Природа сделала миру этот дар, когда, будучи побеждена искусством Микеланджело Буонарроти, она захотела быть побежденной одновременно искусством и любезностью Рафаэля». По словам Вазари, в Рафаэле блистали «самые редкие душевные качества, с которыми соединялось столько грации, трудолюбия, красоты, скромности и доброй нравственности, что их было бы достаточно, чтобы извинить все пороки, как постыдны они ни были. Таким образом можно утверждать, что те, кто так счастливо одарены, как Рафаэль Урбинский, не люди, но смертные боги, если только так позволено выразиться... В течение всей своей жизни он не переставал являть наилучший пример того, как нам следует обращаться как с равными, так и с выше и ниже стоящими нас людьми. Среди всех его редких качеств одно меня удивляет: небо одарило его способностью иначе себя вести, нежели это принято среди нашей братии художников; между всеми художниками, работавшими под руководством Рафаэля... царил такое согласие, что каждый злой помысел исчезал при одном его виде, и такое согласие существовало только при нем. Это происходило от того, что все они чувствовали превосходство его ласкового характера и таланта, но, главным образом, благодаря его прекрасной натуре, всегда столь внимательной и столь

Пьетро Перуджино. *«Мадонна с младенцем»*. Москва. Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.





Р а ф а э л ь. «Сон рыцаря». Лондон. Национальная галерея.

бесконечно щедрой на милости, что люди и животные чувствовали к нему привязанность... Он постоянно имел множество учеников, которым он помогал и которыми руководил с чисто отеческой любовью. Поэтому, отправляясь ко двору, он и был всегда окружен полсотней художников, все людей добрых и смелых, составляющих ему свиту, чтобы воздать ему честь. В сущности, он прожил не как художник, а как князь».

А вот что пишет Челлио Калканьи, первый секретарь папы Льва X, к знаменитому математику Якову Циглеру про «богатейшего и папой чрезвычайно почитаемого Рафаэля Урбинского»:

«Это молодой человек исключительной доброты и замечательного ума. Он отличается большими добродетелями. Он и является, может быть, первым среди всех живописцев как в области теории, так и практики, а кроме того и архитектором столь большого дарования, что придумывает и приводит в исполнение вещи, представлявшиеся людям самого высокого ума неосуществимыми... Сам город Рим восстанавливается им почти в его прежней величине; срывая самые высокие наслоения, доходя до самых глубоких фундаментов, восстанавливая все согласно описаниям древних авторов, он вызвал такое восхищение папы Льва и всех римлян, что чуть не все смотрят на него, как на некоего бога, посланного небом, чтобы вернуть вечному городу его былое величие. Наряду с этим он настолько чужд горделивости, что дружески обходится с каждым, не избегает ничьих суждений и замечаний. Никто, как он, не находит удовольствия в обсуждении другими своих планов, так как благодаря этому он может поучиться и сам поучить других, в чем он и видит цель жизни».

А через несколько дней после смерти Рафаэля некий венецианец сообщил к себе на родину следующее:

«В ночь со святой пятницы на субботу, в три часа, скончался благородный и превосходный живописец Рафаэль Урбинский. Его смерть вызвала всеобщую скорбь... Сам папа ощутил огромное горе, он по крайней мере шесть раз посылал справляться о нем во время его болезни, длившейся пятнадцать дней. Вы можете себе представить, что делали другие. И так как как раз в этот день возникло опасение, что папский дворец может обрушиться... нашлось немало людей, утверждавших, что причиной этого являлась не тяжесть верхних лоджей, но что это было чудо, долженствующее оповестить о кончине того, кто так много поработал над украшением дворца».

Конечно, нельзя приписывать одной гениальности Рафаэля (сколько гениев не получало признания при жизни!) подобное отношение современников. По-видимому, сам характер творчества Рафаэля и в то же время сама его личность, легко и пышно развившаяся в благоприятной среде, соединяли в себе все, что считалось тогда совершенством. Поэтому он и был всем близким и понятным и казался увенчанием человека

Рафаэль был учеником Перуджино, славного умбрийского мастера, выжившего наиболее полно тот сладостный и лирический идеал красоты, которым озарена умбрийская школа живописи. Таким кажется нам и сейчас мягкий пейзаж Умбрии, таким, вероятно, были и грезы Перуджино. Грезы, но не окружавшая его действительность. Ибо, как мы видели, идеалы этой эпохи выражались лучшими ее представителями в искусстве и в философии, но далеко не всегда претворялись в жизнь — так что своими талантами они как бы старались поправить действительность. Когда Перуджино создавал свои хрупкие, ласковые и несколько наивные образы, радуясь той певучести, которую он умел придавать всему ритму своих композиций, в самой умбрийской столице шла беспощадная борьба между феодалами, и, по свидетельству современника, кровь там лилась рекой: «ее пили собаки и ручной медведь, бродивший по улицам».

Юный Рафаэль был похож на своего учителя. Однако даже в самых ранних его произведениях нам явственны зачатки какого-то нового идеала.

В лондонской Национальной галерее висит его очаровательная картина «Сон рыцаря», написанная в 1500 году, то есть когда Рафаэлю было всего семнадцать лет. Рыцарь — мечтательный юноша, заснувший перед прекрасным пейзажем. Он исполнен грации, может быть, еще недостаточно мужественной, но уже сочетающейся с неким внутренним равновесием, душевным спокойствием.

Это внутреннее равновесие озаряет написанную годом или двумя позже знаменитую эрмитажную «Мадонну Конестабиле» (так названную по имени ее прежнего владельца). В этой картине нет ничего случайного, и нет образа более лирического, как и более крепкого своей внутренней структурой. Какая гармония во взгляде мадонны, наклоне ее головы и каждом деревце пейзажа, во всех деталях и во всей композиции в целом! И уже самой живой жизнью дышат фигуры нежно-задумчивой матери и так чудесно устроившегося на ее руках младенца. Все здесь значительно и законченно-ясно.

Флоренция, куда он переезжает затем, — следующий этап в творчестве Рафаэля. К этому периоду относится его автопортрет, написанный в 1506 году (Флоренция, Уффици), когда Рафаэлю было двадцать три года. Голова его и плечи четко вырисовываются на гладком фоне. Контур необыкновенно тонок, чуть волнист (во Флоренции Рафаэль уже приобщился к живописным открытиям Леонардо). Взгляд задумчив и мечтателен. Рафаэль как бы смотрит на мир и проникается его гармонией. Но художник еще робок, он бесконечно юн, ласковая кротость разлита по его лицу. Однако сквозь неуверенность и томление уже чувствуется нарождающееся душевное равновесие. Резко выступающая нижняя губа, линия рта, красиво и энергично изогнутая, тонкий овальный подбородок выдают решимость и власть.

Примерно в те же годы им написаны «Мадонна среди зелени» (Вена,



Рафаэль. «Мадонна Конестабиле» Ленинград. Эрмитаж.

Художественно-исторический музей), «Мадонна со щегленком» (Флоренция, Уффици), «Прекрасная садовница» (Париж, Лувр), отмеченные новыми, более сложными композиционными исканиями и высоким мастерством, идущим от четкой живописной традиции флорентийской школы. В их прекрасных образах вылилась душа молодого Рафаэля. И, глядя на его автопортрет, как не согласиться с итальянским писателем Дольче, его младшим современником, который говорит, что Рафаэль любил красоту и нежность форм, потому что сам был изящен и любезен, представляясь всем столь же привлекательным, как и изображаемые им фигуры.

За Флоренцией—Рим. В Риме, как мы увидим, искусство Рафаэля окончательно созрело. Проследим же эволюцию его творчества на двух картинах, написанных на один и тот же сюжет: они изображают архангела Михаила, поражающего дракона. Обе — в парижском Лувре; первая написана в юные годы, вторая — уже в конце его короткой жизни.

В композиции первой картины еще много от прошлого века, нет правильной перспективы, черты на втором плане навеяны средневековьем. В движениях архангела еще не чувствуется полного раскрепощения. Но многое уже достигнуто.

Правая рука архангела высоко протянута вверх во взмахе меча, проводящего в небе резкую диагональ. Левая прикрыта щитом, лицо слегка наклонено в сторону повергнутого чудовища. Левая нога, подпирающая дракона, образует одну линию с правой рукой. Эта линия — ось всей фигуры. Правая нога, откинута назад, своим направлением уравнивает уходящую ввысь диагональ меча. Параллельные линии щита и правой ноги, оптически сливаясь в одну, перекрещивают основную линию. Движение туловища, усиленное отлетом правой ноги, создает порыв и стремительность. Но искусство Рафаэля, даже в годы его юности, всегда подчинено разуму, чувству меры. Левая нога, твердо упершаяся в шею воющего от боли чудовища, и опущенные глаза архангела сразу останавливают, регулируют, казалось бы, безудержную порывистость всей фигуры. Огромные крылья оттягивают назад слегка было подавшееся вперед туловище. Меч во взмахе застыл, и весь образ архангела внутренне спокоен и прекрасен.

Конечно, прямолинейность движений и некоторая робость трактовки не утверждают еще в этой картине, сияющей нежными и яркими, влажными умбрийскими тонами, того как бы навек установившегося равновесия, которое является высшим достижением искусства Рафаэля. Этот образ архангела Михаила лишь его предвестник.

Но вот другой архангел Михаил. Только композиция безусловно самого Рафаэля. Слишком тусклые краски принадлежат, вероятно, ученику. Здесь, в сюжете, требующем наибольшего динамизма, и не в ущерб ему, Рафаэль выразил как бы наивысшую уравновешенность. Он не обессилил порыва —



композиция была бы скучной и академичной, но ввел его в строгие рамки совершенной гармонии. Архангел, прекрасный, богоподобный юноша, с лицом, исполненным грации и торжества, и вьющимися по ветру кудрями, направляет копьё в спину повергнутого дракона. Вся композиция отмечена такой внутренней закономерностью, что, думается, малейшее в ней изменение всю бы ее погубило. Слова Кастильоне о мироздании, о необходимости установленного в нем соотношения частей приложимы к этой картине в их точном смысле. С другой стороны, как нельзя лучше понимаешь здесь, что именно подразумевал Кастильоне, ссылаясь на всадника, который не мешает коню скакать, но разрешает ему это лишь по своему усмотрению.

В этом образе архангела Михаила порыв, доведенный, казалось бы, до своего кульминационного пункта, на самом деле остановлен как раз на должной границе.

Из противоположного — прекраснейшая гармония, из противоборства рождается все — так учил философ древней Эллады Гераклит. Все преувеличенное не значительно, не божественно; божественна только Мера.

* * *

Рафаэль выразил в живописи не только сущность идеала итальянских гуманистов, собиравшихся при урбинском дворе, но и дал конкретное воплощение этого идеала в образе совершенного человека. Этот образ — Аристотель в знаменитой его ватиканской фреске «Афинская школа» (1509—1511).

Аристотель и Платон стоят рядом на верхней ступени лестницы. Три свода, следующие один за другим, обрамляют их. Внимание зрителя сразу же сосредоточивается на их фигурах. Они — центр композиции, которая разворачивается в величии и покое:

Левой рукой Аристотель держит свою «Этику», движением правой он как бы успокаивает, желает ввести в рамки умеренности вдохновенный пафос Платона. Его фигура выступает легко и свободно. Спокойное благородство движений, мягкие изгибы плеч, рук и складок одежды, темные и светлые чередующиеся пятна придают ей плавную размеренность, грацию и гармонию, которые присущи совершенному кортеджиано.

Мягкость контуров и раскрепощенность движений не умаляют величественности Аристотеля. Они подчеркивают еще более могучую вертикаль фигуры Платона и придают образу Аристотеля больше человечности и необыкновенную живописность.

В фигуре Платона монументальность резче подчеркнута, у Аристотеля же выявляется сама собой и потому производит большее впечатление и художественно является ценнее.

Платон озарен вдохновением. Он похож на библейского пророка. Перстом указывая на небо, он вещает о мире идей.



Р а ф а э л ь. «Архангел Михаил, поражающий дракона».
(Юношеская работа.) Париж. Лувр

Аристотель остался на земле. Он — прекраснейшее творение земли. Его лицо, повернутое в сторону Платона на фоне плывущих облаков, светится разумом и добром. Спокойствие, умеренность и «подлинная сила, повелевающая человеческим страстям», запечатлены в его образе. Он — предельная ступень известного идеала.

Возродившийся человеко-бог древней Эллады, познавший в новую эру благо человеколюбия и согретый его огнем, является нам в великой фреске Ватикана. В его образе — тип человека, описанный Бальдассаре Кастильоне, еще выше вознесенный гением Рафаэля, нашел свое наиболее законченное олицетворение.

Взглянем на луврский портрет самого автора «Кортеджиано» кисти Рафаэля. Он изображен в зрелом возрасте. Лицо его спокойно и приветливо, взгляд умный и одухотворенный. Одежда преимущественно темного цвета: таков был и вкус самого Кастильоне (из трех основных здесь тонов: черного, серого и белого — Рафаэль создает исключительно богатую красочную гамму). Понятие благородства в подлинном его смысле как нельзя более применимо к его внешности, причем проявляется без малейшей подчеркнуто-сти. Он весь — уравновешенность, строгая грация и внутреннее достоинство.

А вот схожий по композиции и написанный приблизительно в то же время (1513), но по ту сторону Альп, в Германии, замечательный портрет Людовика графа Левенштейна кисти Ганса Бальдунга Грина (Берлин, Далем, Государственный музей). Совершенно другой мир, другой идеал и другое искусство. Мечтательность, большие, куда-то вдаль глядящие глаза, смутная скорбь, дремлющая романтика, напряженность мысли, глубинное созерцание. И в то же время отсутствие настоящей грации, утонченности, а в самой живописи, при всей ее выразительной силе, любовь к подробностям, угловатость, слишком пестрые краски... Внешнее стремление к классическому идеалу, напускной гуманизм, а в глубине — средневековые, готика и тот «сумрачный германский гений», о котором говорил Александр Блок.

Радость и любовь освещают творчество Рафаэля, создают очарование его мадонн и, быть может, в ранних композициях являются внутренним смыслом, идеалом.

Но величие Рафаэля, устремление его гения не определяются ранними его мадоннами, умбрийскими или флорентийскими. Как мы видели, именно в его мужественном римском искусстве — ключ к пониманию увековеченного им идеала.

Вилла Фарнезина в Риме. Одна из фресок, написанных по замыслу Рафаэля, изображает Юпитера и Амура.

Величавый, под сенью орла, громовержец наклоняется к стоящему перед ним Амуру. Они смотрят друг другу в глаза. Юпитер, держа за щеку





Рафаэль. «Платон и Аристотель». Фрагмент фрески «Афинская школа».



Рафаэль. «Афинская школа» Фреска в станце делла Синьятра в Ватикане.

молодого пухлого бога, нежно целует его. Амур глядит на него с каким-то детским благоговейным восторгом.

Быть может, ни в живописи, ни в скульптуре соединение любви и нежности с силой и могуществом никогда не было выражено так просто и так убедительно.

Есть античные статуи, где Юпитер исполнен величия и славы, статуи безупречных пропорций и неувядающей красоты, но красота эта холодная, а могущество громовержца внушает покорность и трепет, как страшный стих Гомера: «...Никогда меж собою не будет подобно племя бессмертных богов и по праху влачащихся смертных».

У идеального государя Кастильоне величие соединяется «с необыкновенно прекрасным выражением добра». Те же слова применимы и к Юпитеру Рафаэля, образу древнего языческого божества, возрожденного в новом облике его светлым гением.

ЗАВЕРШЕНИЕ

Рафаэль — это завершение.

Мир прекрасен, наш земной мир. Таков лозунг всего искусства Возрождения. Человек только что открыл и вкусил красоту видимого мира, и он любит ее как великолепнейшим зрелищем, созданным для радости глаз, для душевного восторга. Он сам часть этого мира, и потому он любит ее в нем и самим собой. Радость созерцания земной красоты — это радость живительная, добрая. Дело художника выявлять все полнее, все ярче гармонию мира и этим побеждать хаос, утверждать некий высший порядок, основа которого — мера, внутренняя необходимость, рождающая красоту, которая то же, что добро. А для чего все это? Чтобы преподнести людям тот праздничный спектакль, которым они жаждут насладиться, открывая глаза на мир, но который порождается в полном блеске только вдохновением художника. Эту задачу, величайшую задачу живописи Возрождения, за которую впервые взялись мастера треченто, завершил на заре чинквеченто Рафаэль.

В средневековых храмах роспись, мозаика или витражи как бы сливаются с архитектурой, создают вместе с ней то целое, которое должно вызывать у молящегося повышенно торжественное настроение. Фотография дала нам возможность видеть живописные композиции в различных аспектах, с разных точек зрения, выявлять их детали, открывать в них красоты, которые часто оставались незамеченными людьми того времени. Люди



средневековья подчас и не сознавали, что это не только символы, не только условные образы, славящие идеалы их веры, но и произведения искусства. Роспись храма не представлялась им самостоятельным творением, на нее хорошо было смотреть под пение церковного хора, которое, как и сами своды храма с его высокими арками, уносило их воображение в мир мечтаний, утешительных надежд или суеверных страхов. И потому они не искали в этой росписи иллюзии реальности.

Человек эпохи Возрождения стал требовать от живописи совсем другого.

В каком-то смысле он похож на нас с вами, когда мы идем в театр. Вот сейчас откроется занавес, и вместо обычного мира, который нас окружает, мы увидим мир, преображенный искусством. На сцене такие же люди, как мы, и события, на ней развертывающиеся, взяты из жизни. Но на сцене все может быть ярче, нагляднее, эффектнее, чем в жизни. Это как бы квинт-эссенция жизни, специально препарированная для нас. Ибо сцена так устроена и актеры по ней движутся и говорят так, чтобы нам, с нашего места, было бы хорошо их видно и слышно, чтобы каждое слово и каждый жест доходили до нас полностью.

Вот так же и живопись Возрождения вся обращена к зрителю. Как чудесные видения, проходят перед его взором картины, в которых изображен мир, где царит гармония. Люди, пейзажи и предметы на них такие же, как он видит вокруг себя, но они ярче, выразительнее, красивее. Иллюзия реальности полная — он ищет этой иллюзии, — но это реальность, преображенная вдохновением художника. И он любит ее, одинаково восхищаясь прелестной детской головкой и суровой старческой головой, вовсе, быть может, не привлекательной в жизни. И все сделано так, чтобы любоваться ему было как можно полнее, удобнее. На стенах дворцов и соборов фрески часто пишутся на высоте человеческого глаза, а в композиции какая-нибудь фигура прямо глядит на зрителя, чтобы через нее он мог бы «общаться» со всеми другими.

* * *

...Рафаэль — это завершение. Ибо все его искусство предельно гармонично, дышит внутренним миром, и разум, самый высокий, соединяется в нем с человеколюбием и душевной чистотой. Ибо его искусство — радостное и счастливое. Ибо оно выражает некую нравственную удовлетворенность, примирение человека со своей брэнной судьбой, приятие жизни во всей ее полноте и обреченности. Ибо, в отличие от Леонардо, Рафаэль не томит нас своими тайнами, не сокрушает своим всевидением, а ласково приглашает насладиться земной красотой вместе с ним. Ибо, в отличие от Леонардо, он — хотя и прожил гораздо меньше — успел выразить в живописи, вероятно, все, что мог. А это значит — полное царство гармонии, красоты и добра.

Папа Юлий II был личностью колоритной и незаурядной, а роль его в истории тогдашней Европы — значительной. В сущности, он продолжил дело мрачной памяти папы Александра VI, хотя и был его всегдашним врагом — в попытках объединить Италию под властью римской курии. Этот первосвященник был нрава крутого и решительного. Несмотря на сан и на годы, он садился на коня и сам руководил папской армией в сражениях. «Долой варваров!» — таков был его боевой клич, причем под «варварами» он подразумевал испанцев и французов, грабивших и унижавших Италию. И клич этот, отзвук древнего Рима цезарей, воодушевлял итальянцев на борьбу в те немногие годы, когда казалось, что папская власть может создать единое и независимое итальянское государство. Папа завоевал Болонью, Перуджию и еще другие города, не подчинявшиеся его воле. Политика его была смелой, но и витиеватой. В борьбе с Венецианской республикой, население которой было ведь тоже итальянским, он не погнушался вступить в союз с «варварами», то есть с теми же испанцами и французами. Впрочем, как только Венеция уступила ему, он объединился с ней для борьбы против Франции. Как и его предшественники, этот папа ставил интересы Ватикана выше общенациональных интересов Италии. Недаром Макиавелли видел основное несчастье Италии в том, что церковь не обладала достаточной силой, чтобы объединить страну, но была достаточно сильной, чтобы помешать ее объединению не под своим главенством. И все же именно при папе Юлии II Рим стал крупнейшим политическим и культурным центром Италии.

Сам папа не был особенно тонким ценителем искусств, но он понимал, что искусство может возродить былую славу вечного города и прославить его самого. Знаменитейшие архитекторы того времени Браманте и Джулиано да Сангалло работают для него в Риме, и он призывает к себе на службу Микеланджело и молодого Рафаэля, прослышав о том, что сама Флоренция признала в них великих художников. При нем же начинается строительство собора святого Петра.

Однако не этими делами оставил о себе подлинно немеркнущую память папа Юлий II. Мы знаем его лучше, чем многих других выдающихся первосвященников и правителей. Знаем его суровое и властное лицо, видим явственно этого старика с крутым лбом, плотно сжатыми губами и белой бородой лопатой. Ибо таким, восседающим в глубоком раздумье, запечатлел его Рафаэль в поразительном портрете, про который было сказано, что это сама история, папа в его типическом облике (Флоренция, Уффици). Римлянин того времени хотел видеть, каков этот папа, каков этот грозный первосвященник, мечом утверждающий свою власть, — и Рафаэль показал ему этого человека в образе, запоминающемся навсегда.

В Риме расцвел полностью гений Рафаэля, в Риме, где в это время сосредоточилась воля к созданию могущественного государства и где разва-

лины Колизея, триумфальные арки и статуи императоров напоминали о величии древней империи. Исчезли юношеская робость и женственность, эпический лад восторжествовал над лирикой, и родилось мужественное, беспримерное по своему совершенству искусство Рафаэля.

Мы видели отдельные образы, созданные Рафаэлем. Взглянем же на это искусство в целом.

Методы, которые Кастильоне предлагает своему герою для достижения совершенства, определяют и творческий путь Рафаэля.

«Рафаэль сознавал, — пишет Вазари, — что в анатомии он не может достичь превосходства Микеланджело. Как человек большого рассудка, он понял, что живопись не заключается только в изображении нагого тела, что ее поле шире... Не будучи в состоянии сравниться с Микеланджело в этой области, Рафаэль постарался сравниться с ним, а может быть, и превзойти его в другой».

Рафаэль не открывал новых миров, в отличие от Леонардо и Микеланджело, он не смущал современников дерзостью своих исканий: он стремился к высшему синтезу, к лучезарному увенчанию всего, что было достигнуто до него, и этот синтез был им найден и воплощен.

Папа Юлий II поручил Рафаэлю роспись своих личных покоев, или станц, в Ватикане. В Риме, где создано или собрано столько великих памятников искусства, эти фрески производят одно из самых сильных и неотразимых впечатлений. Как только вы входите в станцу делла Синьатура (станцу подписей), вы испытываете чувство совершенно особое: радостное освобождение от всего мелкого и суетного вместе с приобщением к чему-то очень большому и светлому.

Юлий II требовал от Рафаэля многого, и это многое Рафаэль изобразил, чисто по-своему претворив папскую мысль. Собрание мудрецов классической древности («Афинская школа») соседствует с собранием отцов христианской церкви («Диспут»), этим соседством как бы являя два лика единой правды или торжество гуманизма в лоне Ватикана. Прошлое сливается с настоящим: философы античного мира беседуют перед сводами дворца в стиле Высокого Возрождения, и среди них, с краю, Рафаэль изобразил самого себя, а среди отцов церкви — художников и поэтов Италии: Данте, фра Беато Анжелико, Браманте. Поэты классической древности общаются с поэтами эпохи Возрождения («Парнас»). Светскому и церковному законодательству воздается хвала («Юриспруденция»). В следующей станце — станце д'Элиодоро — изображается чудесное событие, относящееся к далекому прошлому, но папа, при этом присутствующий, это сам Юлий II («Месса в Больсене»). И снова Юлий II является зрителю как олицетворение победы над иноземцами, дерзнувшими посягнуть на сокровища и на власть римской церкви («Изгнание Элиодора»). А в другой фреске («Освобождение



апостола Петра из темницы») торжество света над мраком могло быть воспринято как надежда на освобождение Италии от «варваров». Недаром про фрески Рафаэля было сказано, что они представляют собой подлинную эпопею Италии.

Все эти мотивы были близки и понятны современникам, и Рафаэль преподнес им бесподобный спектакль. Каждая фреска безупречно гармонирует с архитектурой покоев и в то же время является совершенно самостоятельным произведением. Переходя от одной к другой, зритель как бы присутствует на величественном представлении. Одно великолепие (иногое слова не придумаешь) сменяется другим. Восторг современников нам легко представить себе потому, что перед этими фресками мы сами испытываем такой же восторг, хоть их сюжеты уже не задевают нас за живое.

Сюжеты, но не внутреннее содержание.

Что нам до распрей между папским престолом и его недругами! Что нам до схоластических проблем богословия, над которыми ломали себе некогда головы самые глубокие умы! А между тем... А между тем даже если бы мы не учили истории, никогда не слышали о папстве и о классической древности, о Парнасе и об апостоле Петре, эти фрески так же бы потрясли нас. Ибо содержание их — это величие человека, его духовная и физическая красота, полет его мысли, это мудрость и благородство, которые выявляются в чудесных образах, в расположении фигур, в силе, значительности, необходимости каждого жеста, каждого поворота головы, в гениальных сопоставлениях, в композиции, то возвышающейся до самых грандиозных достижений архитектуры, то плавно развертывающейся как роскошная панорама в некоей абсолютной непринужденности, тем изумительной, что ею руководит столь же абсолютный закон гармонии и меры.

Да, это завершение. Завершение того, что первым дал миру Леонардо да Винчи в «Тайной вечере». То, что у Леонардо было открытием, у Рафаэля — естественное бытие. И потому он как бы удесяттерет возможности, которые Леонардо обеспечил своей миланской фреской искусству.

Как наглядно представить метод Рафаэля?

В начале нашего века крупнейший западный историк искусства Генрих Вёльфлин дал в своем капитальном труде «Классическое искусство» анализ ватиканских фресок Рафаэля. Приведем выдержку из отрывка, посвященного «Изгнанию Элиодора»:

«Во второй книге Маккавейской¹ рассказывается, как... Элиодор отправился в Иерусалим... чтобы ограбить храм, взять деньги вдов и сирот. С плачем бегали по улице женщины и дети, страшась за свое имущество. Бледный от страха, молился первосвященник у алтаря. Ни мольба, ни просьбы не могли отклонить Элиодора от его намерения; он врывается в сокровищницу, опустошает сундуки, но вдруг появляется небесный

¹ Эта книга входит в Библию.



*Рафаэль. «Освобождение апостола Петра из темницы».
Фрагмент фрески в stanze д'Элиodoro в Ватикане.*

всадник в золотом вооружении, опрокидывает на землю разбойника и топчет его копытами своего коня, в то время как двое юношей секут его розгами.

Таков текст.

Его последовательные моменты Рафаэль соединил в картине, но не по образцу старых мастеров, спокойно располагавших сцены одна над другой или рядом, а с соблюдением единства времени и места. Он изображает сцену не в сокровищнице, а выбирает момент, когда Элиодор с награбленным богатством готов покинуть храм; женщины и детей, согласно тексту, с плачем бегавших по улице, он вводит в храм и делает свидетелями божественного вмешательства; естественно, что и первосвященник, умоляющий бога о помощи, получает подобающее место в картине.

Современников особенно поражал способ расположения сцен у Рафаэля. Главное действие обыкновенно сосредоточивалось посередине картины; здесь же в центре было большое пустое пространство, а основная сцена сдвинута совсем к краю...

Сцена наказания развивается здесь по новым драматическим законам. С точностью можно сказать, как изобразило бы подобное происшествие кватроченто: Элиодор лежал бы в крови под лошадиными копытами, а с двух сторон были бы расположены нападающие на него бичующие юноши. Рафаэль создает момент ожидания. Преступник только что опрокинут, всадник поднимает лошадь на дыбы, чтобы поразить его копытом, и тогда только вбегают в храм юноши с розгами... Здесь движение юношей имеет еще особенную ценность, ибо стремительностью своего бега они усиливают движение лошади, благодаря чему невольно создается впечатление молниеносности всего явления. Изумительно передана быстрота бега едва прикасающихся к земле ног юношей...

Кватроченто характеризовало бы Элиодора, пораженного карой, как простого преступника и по-детски беспощадно не оставило бы у него ни одной человеческой черты. Эстетика XVI века иная. У Рафаэля Элиодор не лишен благородства. Его спутники в смятении, но сам он и в унижении сохраняет спокойствие и достоинство. Его лицо может служить образцом выражения энергии во вкусе чинквеченто. Голова болезненно приподнята, и это движение, выраженное художником немногими штрихами, превосходит все созданное в предыдущую эпоху...

Против группы всадников находятся женщины и дети, теснящие друг друга, с застывшими движениями, связанные общим контуром. Впечатление толпы создано простыми средствами.

Считите фигуры, и вы удивитесь их малому числу, но все их движения развиты в чрезвычайно выразительных контрастах, смелых, красноречивых линиях: одни вопрошающе глядят, другие указывают, третьи испуганно отбрасываются, хотят скрыться.

В глубине два мальчика взобрались на колонну. Зачем они нужны? Такой бросающийся в глаза мотив не есть случайное добавление, которого могло бы и не быть. Эти мальчики необходимы композиции как противовес



Р а ф а э л ь. «Изнанение Элиодора». Фреска в станце д'Элиodoro в Ватикане.

упавшему Элиодору. Чаша весов, опустившаяся на одной стороне, приподнялась на другой. Низ картины получает значение только через это противоположение.

Взбирающиеся на колонну мальчики имеют и другое еще назначение. Они привлекают взор в глубину картины, к ее середине, где мы, наконец, находим молящегося первосвященника. Он стоит на коленях у алтаря, не зная, что молитва его уже услышана.

Таким образом, основная мысль, мольба в беспомощности, становится в центре».

И такими же непревзойденными образцами монументального повествования в изобразительном искусстве явились картоны Рафаэля на евангельские сюжеты для знаменитой серии ковров (самые известные: «Чудесный лов рыбы» и «Паси овцы мои»). Как пишет Вельфлин, «эти картоны были сокровищницей, из которой черпали формы для выражения движений человеческой души. Удивление, испуг, страдание, величие и достоинство воплощены здесь с таким совершенством, что иных форм для них Запад не мог и представить себе».

* * *

Флорентийские мадонны Рафаэля — это бесконечно изящные, миловидные, трогательные и чарующие юные матери. Мадонны, созданные им в Риме, то есть в период его полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже владычицы, богини добра и красоты, властные своей женственностью, облагораживающие мир, смягчающие человеческие сердца и сулящие миру ту одухотворенную гармонию, которую они собой выражают. «Мадонна в кресле» (Флоренция, галерея Питти), «Мадонна с рыбой» (Мадрид, музей Прадо), «Мадонна дель Фолиньо» (Рим, Ватиканская пинакотекa) и другие всемирно известные мадонны, то в полной свободе вписанные в круг, то царящие в славе над прочими фигурами в больших алтарных композициях, знаменуют новые искания Рафаэля, путь его к совершенству в воплощении идеального образа мадонны.

Общность типа некоторых рафаэлевских женских образов римского периода породила предположение, что художнику служила моделью одна и та же женщина, его возлюбленная, прозванная «Форнарина», что значит булочница. Эта римлянка с ясными благородными чертами лица, удостоившаяся любви вельможнейшего из живописцев, была дочерью пекаря¹. Быть может, образ ее и вдохновлял Рафаэля, однако этот образ, по-видимому, все же не был единственным. Ибо вот что мы читаем в письме Рафаэля к Кастильоне: «Я скажу Вам, что, для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц... Но в виду недостатка как в хороших судьях, так

¹ В Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве имеется ее портрет, исполненный любимым учеником Рафаэля Джулио Романо.



Рафаэль. «Мадонна в кресле». Флоренция. Галерея Питти.

и в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Я не знаю, имеет ли она какое-либо совершенство, но я очень стараюсь этого достигнуть».

Посмотрим же на эту идею, которая пришла на ум Рафаэлю, идею, которую он, очевидно, долго вынашивал, перед тем как воплотить ее полностью.

«Сикстинская мадонна» (так названная по имени монастыря, для которого был написан этот алтарный образ) — самая знаменитая картина Рафаэля и, вероятно, самая знаменитая из всех вообще картин, когда-либо написанных, во всяком случае, в том мире, который ведет свое начало от Эллады и Рима. Недаром наш Поленов писал, что «Сикстинская мадонна» уже давно составляет для европейца «такой же культ, как для араба черный камень в Мекке».

Мария идет по облакам, неся своего ребенка. Слава ее ничем не подчеркнута. Ноги босы. Но как повелительницу встречает ее, преклонив колени, папа Сикст, облаченный в парчу; святая Варвара опускает глаза с благоговением, а два ангелочка, чуя ее поступь, устремляют вверх мечтательно-задумчивый взор.

Она идет к людям, юная и величая, что-то тревожное затаив в своей душе; ветер колышет волосы ребенка, и глаза его глядят на нас, в мир, с такой великой силой, так широко, так напряженно и с таким озарением, словно видит он и свою судьбу, и судьбу всего человеческого рода.

Это не реальность, а зрелище. Недаром же сам художник раздвинул перед зрителями на картине тяжелый занавес. Зрелище, преображающее реальность в ее величии, вещей мудрости и красоте, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией, покоряющее и облагораживающее нас, то самое зрелище, которого жаждала и обрела наконец Италия Высокого Возрождения в мечте о лучшем мире.

И зрелище это волнует и по сей день. Сколько восторгов, душевных порывов, даже слез вызвала рафаэлевская мадонна у нас, когда она была выставлена в Москве!

И сколько прекрасных и верных слов было о ней сказано давно уже во всем мире и, в частности, в России. Ибо действительно как на паломничество отправлялись в прошлом веке русские писатели и художники в Дрезден, к «Сикстинской мадонне». Послушаем их суждения о деве, несущей младенца с недетским, удивительным взором, об искусстве Рафаэля и о том, что хотел он выразить в этих образах.

Жуковский: «Перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно... Занавес раздвинулась, и тайна небес открылась глазам человека... В богоматери, идущей по небесам, не заметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается».

Рафаэль. «Мадонна с рыбой». Мадрид. Прадо.





Р а ф а э л ь. «Сикстинская мадонна». Дрезден. Картинная галерея.



Рафаэль. «Сикстинская мадонна». Фрагмент.

Брюллов: «...Чем больше смотришь, тем более чувствуешь непостижимость сих красот: каждая черта обдуманна, переполнена выражения грации, соединена со строжайшим стилем...»

Огарев: «...Как он понял этого ребенка, грустного и задумчивого, который предчувствует свою великую будущность».

Белинский: «В ее взоре есть что-то строгое, сдержанное, нет благодати и милости, но нет гордости, презрения, а вместо всего этого какое-то незабывающее своего величия снисхождение».

Герцен: «Внутренний мир ее разрушен, ее уверили, что ее сын — сын божий, что она — богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с материнским ясновидением, она как будто говорит: «Возьмите его, он не мой». Но в то же время прижимает его к себе так, что, если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына».

А Достоевский видел в «Сикстинской мадонне» высшую меру человеческого благородства.

Так немеркнущая красота подлинно великих произведений искусства воодушевляет и в последующие века лучшие таланты и умы.

Но как объяснить, что эта картина, религиозная по своему содержанию и вдохновению, картина, славящая христианство, волнует и восхищает нашего современника, атеиста, не меньше, чем некогда верующего католика?

На этот вопрос, заглянув в будущее, лучше всего ответил Крамской:

«...Мадонна Рафаэля действительно произведение великое и действительно вечное, даже и тогда, когда человечество перестанет верить, когда научные изыскания... откроют действительные исторические черты обоих этих лиц. И тогда картина эта не потеряет цены, а только изменится ее роль. И она останется таким незаменным памятником народного верования... Именно потому, что сама мадонна есть создание воображения народа».

Добавим: эта мадонна — воплощение того идеала красоты и добра, который смутно воодушевлял народное сознание в век Рафаэля и который Рафаэль высказал до конца, раздвинув занавес, тот самый, что отделяет будничную жизнь от вдохновенной мечты, и показав этот идеал миру, всем нам и тем, кто придет после нас.

* * *

Юлий II умер в 1513 году. Последние семь лет своей жизни Рафаэль работал при Льве X, из дома Медичи, сыне Лоренцо Великолепного. Новый папа был прямой противоположностью своему суровому и воинственному

Рафаэль. Папа Лев X с двумя кардиналами. Флоренция. Галерея Питти.





предшественнику, и мы лучше всего можем судить об этом по его знаменитому портрету кисти Рафаэля (Флоренция, галерея Питти). Льву X принадлежит следующее изречение: «Будем наслаждаться папством, раз бог дал его нам». И вот Рафаэль показал этого папу дородным и холеным эпикурейцем, сидящим с лупой в руке перед книгой, украшенной драгоценными миниатюрами, ибо Лев X был большой любитель редких книг и красивых вещей, он покровительствовал художникам и сам занимался музыкой и изящной словесностью. Наибольший расцвет искусств и науки в Риме совпадает с его правлением. При нем Рафаэль начал работать над восстановлением древнего Рима, и до нас дошло письмо его к Льву X, в котором имеются следующие строки, свидетельствующие о глубоком понимании Рафаэлем связи искусства с судьбами народа, с эпохой:

«Когда же Рим был совершенно опустошен и сожжен варварами, создалось впечатление... что это горестное разорение уничтожило и само архитектурное искусство. Судьба римляни совершенно изменилась. Бедность и подчинение наследовали стольким победам и триумфам, и немедленно же изменилась их манера строить и обставляться, как будто не подобало этим побежденным, ставшим рабами варваров, обитать в таких же зданиях и с тем же великолепием, как во времена своего владычества... Тогдашний архитектурный стиль представляет с предыдущим такую же противоположность, как рабство со свободой».

Но восстановить Рим в былом величии Рафаэлю не было дано. Мы уже знаем о его преждевременной смерти. А семь лет спустя, в 1527 году, Рим был разграблен новыми варварами — немецкой и испанской солдатней императора Карла V. Рафаэль не был также свидетелем вскоре наступившей церковно-феодальной реакции, восставшей против лучших идеалов гуманизма.

Последняя картина Рафаэля «Преображение» (Рим, Ватиканская пинакотека) являет черты некоторой выпренности и чрезмерной изощренности в развитии контрастов. Быть может, события, омрачившие Италию, быть может, и более долгая жизнь нарушили бы дивное равновесие личности и творчества Рафаэля. Наступала новая эпоха, Высокое Возрождение клонилось к концу. Рафаэль умер до этого — в том же возрасте, что и Пушкин.

* * *

Нам остается сказать еще несколько слов об этом лучезарном гении.

Рафаэль был не только непревзойденным мастером идеально уравновешенной композиции: колорит его, яркий и блестящий и одновременно прозрачный и легкий, чудесно сочетается с его рисунком.



Лоренцо Лоренцетто. *«Мертвый мальчик на дельфине»*.
Мрамор. Ленинград. Эрмитаж.

Этому великому живописцу не были чужды зодчество и ваяние.

После смерти Браманте он руководил строительством знаменитого римского собора святого Петра; планы его были одобрены, но он успел заложить лишь фундамент.

Среди учеников Рафаэля был и ваятель — Лоренцо Лоренцетто. По эскизам и под руководством своего великого учителя он выполнил несколько скульптур, из которых до нас дошла только одна — «Мертвый мальчик на дельфине». В ней воплощены в мраморе рафаэлевский идеал красоты, его ритм и гармония: нет ужаса смерти, кажется, будто ребенок мирно заснул. Это единственное свидетельство скульптурного гения Рафаэля хранится в нашем Эрмитаже.

Таков был этот великий мастер Высокого Возрождения.

С творчеством какого другого гения перекликается его солнечное искусство, отмеченное незыблемой гармонией, значительностью образов и совершенством формы?

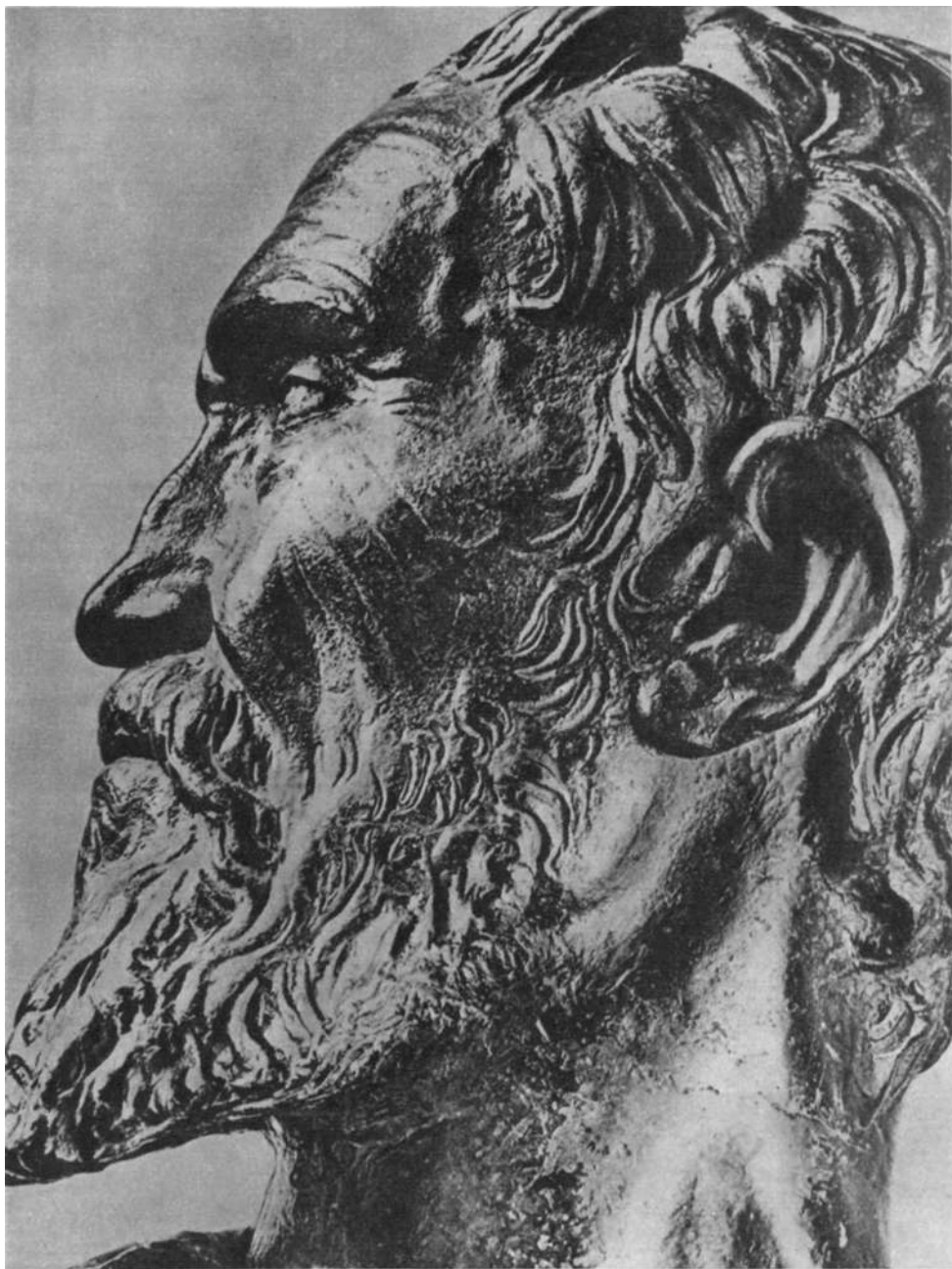
Точные аналогии тут, конечно, невозможны.

Однако Баратынский писал про «Евгения Онегина»:

«Какая прелесть! Какой слог, блестящий, точный и свободный! Это рисовка Рафаэля, живая и непринужденная кисть живописца из живописцев».

А «Сикстинская мадонна» навела Белинскому и такие строки:

«Я невольно вспомнил Пушкина — то же благородство, та же грация выражения, при той же верности и строгости очертания: недаром Пушкин любил Рафаэля, он родня ему по натуре...»



Даниэле да Вольтерра. Портрет Микеланджело.
Бронзовый бюст с посмертной маски. Париж, Лувр.

МИКЕЛАНДЖЕЛО И КОНЕЦ ЗОЛОТОГО ВЕКА

ОДИНОЧЕСТВО И БОРЬБА

Микеланджело посвятил себя смолоду не только скульптуре и живописи, но и тем областям, которые либо причастны этим искусствам, либо с ними связаны; и делал он это с таким рвением, что одно время чуть ли не вовсе отошел от всякого общения с людьми... Поэтому иные считали его гордецом, а иные чудаком и сумасбродом, между тем как он не обладал ни тем, ни другим пороком. Но (как это случается со многими выдающимися людьми) любовь к мастерству и постоянное упражнение в нем заставляли его искать одиночества, а наслаждался и удовлетворялся этим мастерством он настолько, что компании не только его не радовали, но доставляли ему неудовольствие, нарушая ход его размышлений».

Это — свидетельство ученика Микеланджело Асканио Кондиви. Оно совпадает с тем, что пишет Вазари, который также был учеником Микеланджело:

«Никому не должно показаться новостью, что Микеланджело любил уединение: он обожал искусство, которое обязывает человека к одиночеству и размышлению... и не правы те, кто видели в этом чудачество или странность...»

Однако оба автора, восторженнейшие почитатели художественного гения Микеланджело, тут же считают нужным добавить, что все же кое с кем он поддерживал дружеские отношения и называют даже имена тех (их не так много), кто удостоился его благорасположения.

Вообще оба биографа Микеланджело, близко знавшие его лично, нередко сообщают сведения о его нраве и привычках, которые сами же затем стараются как-то смягчить или оправдать.

«Хотя был он богат,— пишет Вазари,— но жил в бедности, друзей своих почти никогда не угощал, не любил получать подарки, думая, что если кто ему что-нибудь подарит, то он навсегда останется этому человеку обязанным».

Как все это отлично от того, что мы знаем о Леонардо или Рафаэле! Но послушаем дальше Вазари:

«Некоторые обвиняют его в скупости. Они ошибаются... Находясь при нем, я знаю, сколько он сделал рисунков, сколько раз давал советы относительно картин и зданий, не требуя никакой платы... Можно ли назвать скупцом того, кто, как он, приходил на помощь беднякам и, не разглагольствуя об этом, давал приданое девушкам, обогащал помощников своих по работе и служителей, например, сделав богатейшим человеком слугу своего Урбино. Однажды на вопрос Микеланджело: «Что будешь делать, если я умру?» — Урбино ответил: «Пойду служить еще кому-нибудь». — «Бедненький,— сказал ему тогда Микеланджело,— я помогу твоей нужде»,— и сразу подарил ему две тысячи скуди, что впору цезарям или великим папам».

Мы знаем, что к концу жизни Микеланджело был богатейшим человеком. В том, что он нередко проявлял щедрость, по-видимому, не приходится сомневаться. Мы знаем также, что он широко помогал отцу и братьям, которые всячески его эксплуатировали. Но себе он отказывал во всем и в своем одиночестве вел образ жизни самый непритязательный, совершенно не заботясь о гигиене или комфорте. Часто спал одетый, «потому что, измучившись от работы, не хотел снимать, а потом опять надевать платье». Бывало, неделями не разувался, и когда с его опухших ног стаскивали наконец сапоги, вместе с ними слезала кожа.

Как можем судить по его портретам, наружность Микеланджело не была безусловно обаятельной и во всем гармоничной.

«...Микеланджело,— пишет Кондиви,— имеет хорошее телосложение, скорее жилистое и костистое... Но, главное, здоровое от природы, благодаря как телесным упражнениям, так и воздержанию будь то в плотских удовольствиях или в еде... Форма той части головы, которая видна в фас, круглая, так что над ушами она превышает полукруг на одну шестую. Таким образом, виски несколько больше выдаются, чем уши, а уши больше,

чем щеки... Лоб в этом повороте четырехугольный, нос несколько вдавленный, но не от природы, а оттого, что... некий по имени Ториджано ди Ториджани, человек грубый и надменный, кулаком почти что отбил у него носовой хрящ, так что Микеланджело замертво отнесли домой».

Микеланджело получил этот удар по лицу в флорентийском храме, где он копировал фрески Мазаччо. У него завязался спор об искусстве со сверстником, юным скульптором Ториджано. Мы не знаем, что наговорил ему Микеланджело, но инцидент его с Леонардо показывает, каким он мог быть жестоким и несдержанным. Как бы то ни было, удар Ториджано, обезобразивший его на всю жизнь, по-видимому, никак не повлиял на нрав Микеланджело.

До нас дошло немало его язвительных суждений о работах других художников. Вот, например, как он отозвался о чьей-то картине, изображавшей «Скорбь о Христе»: «Поистине скорбь смотреть на нее». Другой собрат написал картину, на которой лучше всего ему удался бык, и на вопрос, почему бык живее всего остального, Микеланджело, по свидетельству Вазари, ответил: «Всякий художник хорошо пишет самого себя».

Эти суждения, возможно, были и справедливы. Но что сказать о таком: «Тот, кто писал, что живопись благородней скульптуры, если он так же рассуждал о других предметах, о которых тоже писал, лучше бы поручил это дело моей служанке»? Это явно выпад по адресу Леонардо да Винчи. И как не подивиться величавому спокойствию, с которым тот принимал шпильки и дерзости бушевавшего против него Микеланджело!

А о Рафаэле Микеланджело отзывался так: «Все, что он имел в искусстве, он получил от меня».

Даже его умудрился вывести из себя своей дерзостью. Как-то, встретив в Риме Рафаэля, окруженного учениками и почитателями, Микеланджело съязвил:

— Ты как полководец — со свитой!

И получил в ответ от любезнейшего из гениев:

— А ты в одиночестве, как палач!

Никого не считал себе равным. Уступал иногда власть имущим, от которых зависел, но и в сношениях с ними проявлял свой неукротимый нрав.

По свидетельству современника, он внушал страх даже папам. Недаром Лев X говорил про Микеланджело:

«Он страшен... С ним нельзя иметь дела».

Великая страсть владела его существом, и он был страшен потому, что все подчинял этой страсти, не милуя ни других, ни себя. Он знал, чего хотел, и, как бывает даже у самых замечательных людей, твердо считал, что только его воля — правильная, что заветная цель ясна ему как никому другому. Об этой цели речь впереди. Но вот как он стремился к ее достижению.

«Он был бодр, — пишет Вазари, — и нуждался в недолгом сне, очень часто вставал ночью, страдая бессонницей, и брался за резец, сделав себе картонный шлем, в макушку которого вставлялась зажженная свеча».

Пищу, по свидетельству Кондиви, он принимал только по необходимости, особенно когда работал, довольствуясь куском хлеба.

А некий французский путешественник, видевший Микеланджело за работой, ярко выразил свое восхищение в следующих строках:

«Хотя он не был очень сильным, однако за четверть часа отрубил от очень тяжелой глыбы мрамора больше, чем смогли бы три молодых каменотеса за три или четыре раза больше времени. Он набрасывался на работу с такой энергией и огнем, что я думал, мрамор разлетится вдребезги. Одним ударом он откалывал куски в три-четыре пальца толщиной и так точно в намеченном месте, что если он еще немного удалил бы мрамора, то испортил бы всю работу».

И это совершал Микеланджело, когда ему было семьдесят пять лет.

Итак, жизнь, посвященная одной великой цели. А личная жизнь? Одиночество, как у Леонардо, который ведь тоже горел одним желаньем. Да, этот всепожирающий огонь роднил двух гениев, во всем прочем абсолютно противоположных.

Так, одному священнику, выражавшему сожаление, что Микеланджело не женился и нет у него детей, которым он мог бы оставить «плоды своих почтенных трудов», художник отвечал:

«И без женщин достаточно терзаний доставило мне искусство, а детьми моими будут произведения, которые я оставляю после себя; если они не многого стоят, все же поживут».

Это мог сказать и Леонардо. Однако жизнь Микеланджело все же, хоть раз, была согрета женской лаской. Вот что пишет Кондиви:

«Особенно велика была любовь, которую он питал к маркизе Пескара, влюбившись в ее божественный дух и получив от нее безумную ответную любовь. До сих пор хранит он множество ее писем, исполненных самого чистого и сладчайшего чувства... Сам он написал для нее множество сонетов, талантливых и исполненных сладостной тоски. Много раз покидала она Витербо и другие места, куда ездила для развлечения или чтобы провести лето, и приезжала в Рим только ради того, чтобы повидать Микеланджело. А он, со своей стороны, любил ее так, что, как он мне говорил, его огорчает одно: когда он пришел посмотреть на нее, уже неживую, то поцеловал только ее руку, а не в лоб или в лицо. Из-за этой смерти он долгое время оставался растерянным и как бы обезумевшим».

Мы можем верить Кондиви. Он выпустил в свет биографию Микеланджело при его жизни, и даже высказывалось предположение, что сам Микеланджело наставлял его в этом труде.

Однако любовь Микеланджело к этой женщине была, по-видимому, особого порядка. Виттория Колонна, внучка герцога Урбинского и вдова знаменитого полководца маркиза Пескара, разбившего французского короля Франциска I, стяжала себе славу едва ли не самой выдающейся итальянской поэтессы эпохи Возрождения. Когда она встретила Микеланджело, ей было уже сорок семь лет, а ему — за шестьдесят. До самой ее смерти,

то есть целое десятилетие, они постоянно общались друг с другом, обменивались стихами, философскими размышлениями о бренности земной жизни, и религиозные искания, которые давно ее занимали, находили отклик в том-мощейся душе Микеланджело. Она считала себя неутешной вдовой и в духе учения Платона видела возможность нового счастья лишь в слиянии двух душ. Как бы то ни было, кончина ее явилась для Микеланджело действительно великой утратой, и мысль о собственной смерти с тех пор, по-видимому, не покидала его.

* * *

Микеланджело родился в 1475 году и умер в 1564-м, пережив Леонардо и Рафаэля на четыре с половиной десятилетия и оставив далеко позади великую эпоху гуманизма и свободы духа. Мы видели, что эти гордые идеалы не осуществлялись и ранее в общественной жизни итальянских государств, но они проповедовались философами, поэтами и художниками и одобрялись наиболее просвещенными правителями. Настали другие времена. В последние десятилетия своей жизни Микеланджело был свидетелем того, как эти идеалы грубо попирались сверху во имя торжества церковной и феодальной реакции.

Отпрыск старинного, но обедневшего дворянского рода, Микеланджело Буонарроти был патриотом и демократом. В отличие от Леонардо, гражданственность пронизывала все его мироощущение. Он сам принимал участие в битвах против тирании, заведовал в качестве главного начальника всеми укреплениями своей родной Флоренции, осажденной войсками германского императора и папы, и только слава, завоеванная им в искусстве, спасла его затем от расправы победителей.

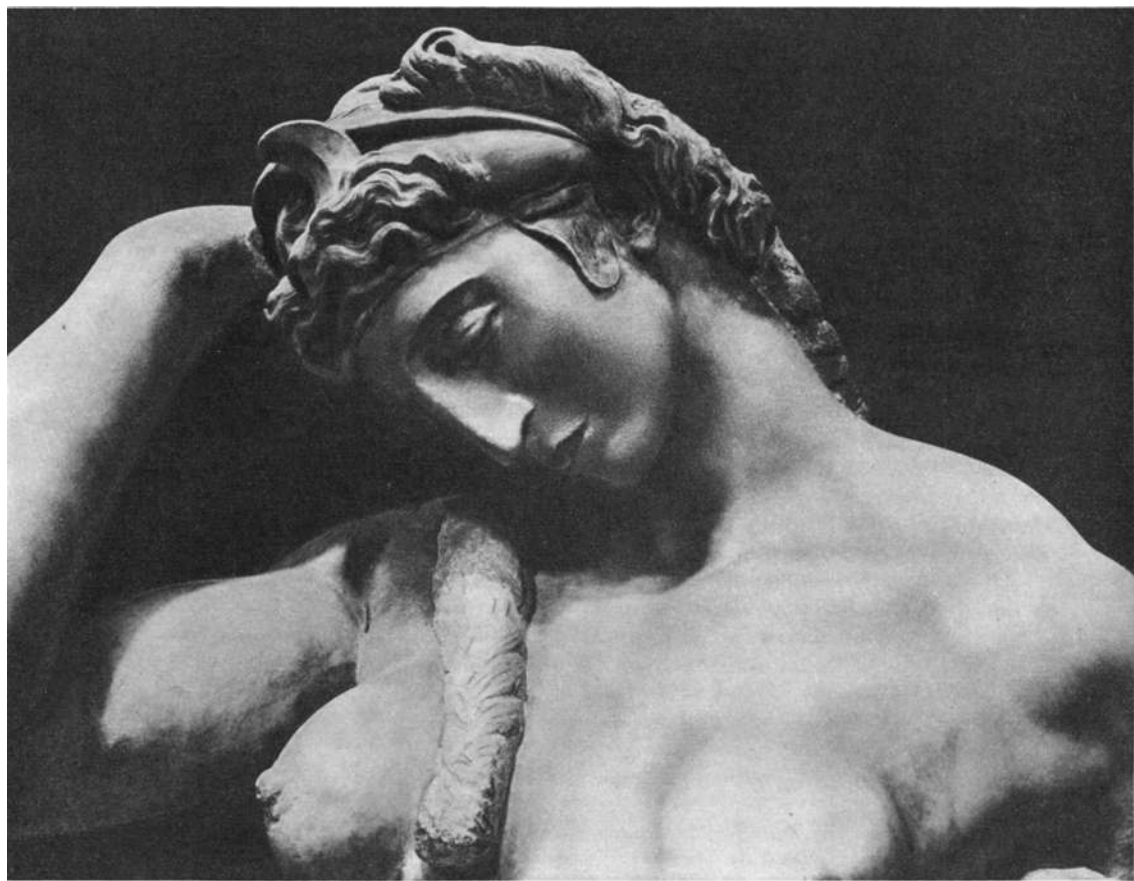
Микеланджело глубоко чувствовал свою связь с родным народом, с родной землей.

Его кормилицей была жена каменотеса. Вспоминая о ней, он говорил своему земляку Вазари:

«Все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного нашего Аретцо, а из молока моей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи»¹.

Горестная судьба родины, забвение в тогдашней Италии высоких надежд, которые вдохновляли все его творчество, глубоко ранили душу Микеланджело. Эта боль сквозит в его знаменитых стихах — в добавление ко всему прочему, он был замечательным поэтом, — выражающих чувства им изваянной скорбной фигуры «Ночи»:

¹ Глубокий демократизм Микеланджело не всем пришелся по вкусу в век, прославивший совершенного кортеджиано. В титанических образах Микеланджело видели порой прославление грубой физической силы. Так, один из тогдашних теоретиков искусства заявлял, что «Рафаэль писал благородных людей, а Микеланджело — грузчиков».



Микеланджело. «Ночь». Фрагмент. Флоренция. Капелла Медичи.

Отрадно спать, отрадней камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Прошу, молчи, не смей меня будить¹.

Но сам он не засыпал и упорно, до конца дней своих, боролся за свой идеал, за свою веру.

ЧЕЛОВЕК — САМОЕ ПРЕКРАСНОЕ В МИРЕ

Гений Леонардо — это воля к познанию мира и овладению им в искусстве, полное сознание и утверждение силы и власти человеческого ума.

Рафаэль дал человеку радость безмятежного любования миром во всей его величавой и упоительной красоте, выявленной гением художника.

Гений Микеланджело выражает в искусстве иное начало.

Гуманист и ученый Пико делла Мирандола (с которым Микеланджело общался в молодости) вложил в уста бога такие слова, обращенные к первому человеку — Адаму:

«Я создал тебя существом не небесным, но и не земным, чтобы ты сам себе сделался творцом и сам окончательно выковал свой образ».

В этом наставлении — основа веры и идеала Микеланджело.

Из всех крупнейших представителей Возрождения он наиболее последовательно, пламенно и безоговорочно верил в великие возможности, заложенные в человеке, верил в силу человеческого разума, в гармонию человеческой личности, верил в то, что человек, постоянно напрягая свою волю к самосовершенствованию, может выковать себе собственный образ, более цельный и яркий, чем сотворенный природой.

И образ этот Микеланджело выковал в искусстве, чтобы превзойти природу. В трактате о совершенных пропорциях, написанном одним из учеников Микеланджело, эта цель выражена так:

«В нашем уме создается прекрасная, намеченная природой форма, которую мы затем стремимся выразить с помощью фигур в мраморе, либо в красках, либо иным образом».

А другой, современный Микеланджело теоретик искусства писал:

«Живопись может показать в одном образе все то совершенство красоты, которое природа едва показывает в тысяче».

Значит, нужно не просто подражать природе, а постигнуть ее «намерения», чтобы выразить до конца, завершить в искусстве дело природы и тем самым возвыситься над ней.

¹ Перевод Ф. И. Тютчева.

К этой цели уже стремились Леонардо и Рафаэль, но никто до Микеланджело не проявлял в этом стремлении такого ошеломляющего современников дерзания.

Да и не только современников.

Выражая всеобщий восторг, Вазари писал, что гигантская статуя Давида, исполненная Микеланджело, «отняла славу у всех статуй, современных и античных, греческих и римских». Этот Давид, этот величественный и прекрасный юноша, исполненный беспредельной отваги и силы, покойный, но тут же готовый развернуть эту силу для победы над злом, уверенный в своей правоте и своем торжестве,— подлинный монумент героической личности, человеку, как им он должен быть, являя собой высшее увенчание природы.

Согласно библейской легенде, юный царь Давид, впоследствии проявивший себя мудрым правителем, убил великана Голиафа, сразив его камнем, пущенным из пращи. И вот, как пишет Вазари, Микеланджело создал его статую для своего родного города Флоренции, ибо Давид «защитил свой народ и справедливо им правил». Так Микеланджело своим искусством хотел утвердить тот идеал гражданственности, в котором он видел спасение униженной родины.

Человек, каким он должен быть! Такого человека Микеланджело не искал вокруг себя. Леонардо и Рафаэль писали портреты, между тем как, по свидетельству того же Вазари, Микеланджело «ужасала мысль срисовывать человека, если тот не обладал совершенной красотой». Но таких людей нет, и потому Микеланджело сам брался за их создание в искусстве.

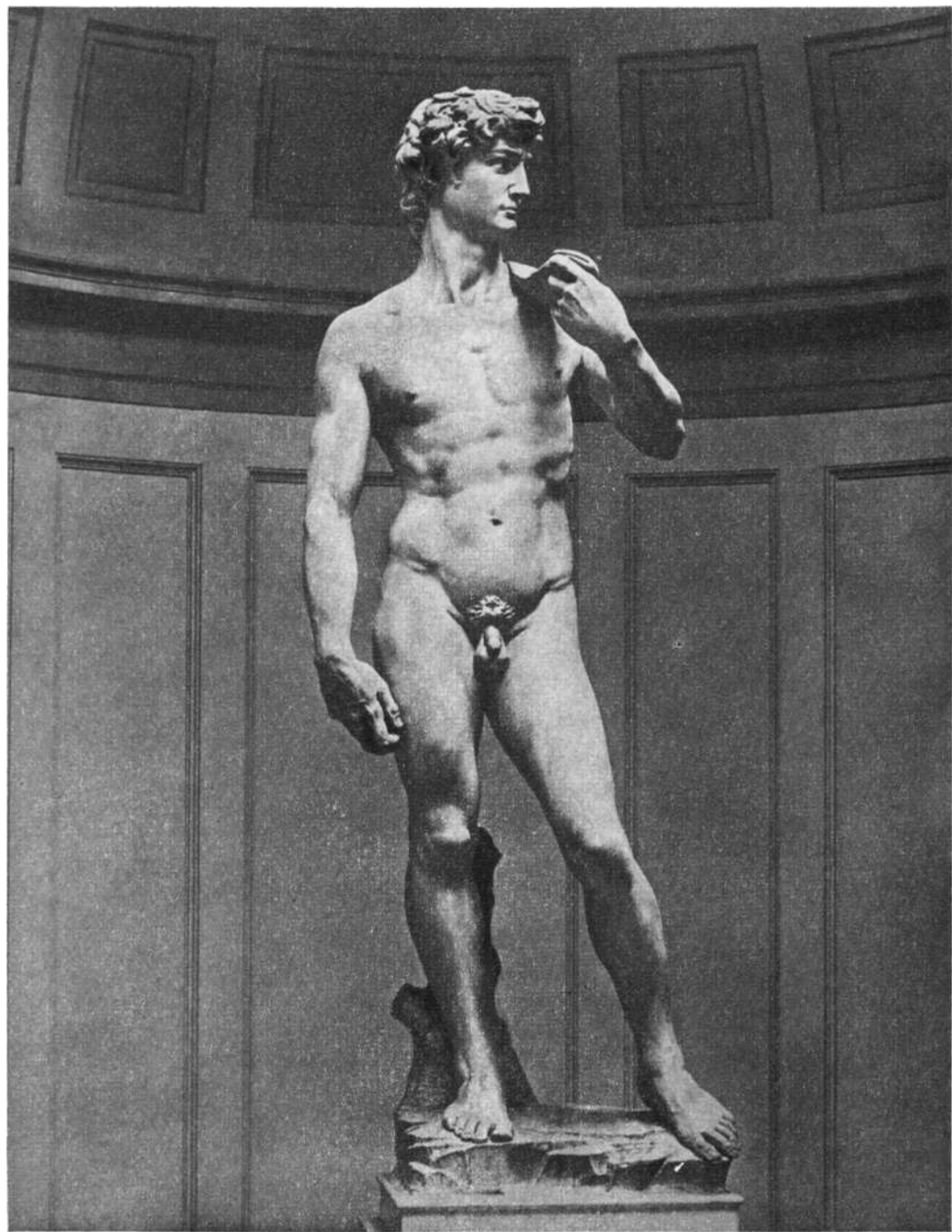
Действительно ли превзошел он природу? И не слишком ли это дерзостное желание? Приведу мнение Сурикова, высказанное им по поводу другой знаменитейшей статуи Микеланджело, изображающей Моисея, в которой, быть может, всего убедительней Микеланджело передал «ужасающую силу», так поражавшую современников в его образах. Не менее их пораженный, Суриков писал художнику П. Н. Чистякову:

«Его Моисей скульптурный мне показался выше окружающей меня природы... Тут я поверил в моготу формы, что она может с зрителем делать... Какое наслаждение... когда досыта удовлетворяешься совершенством. Ведь эти руки, жилы с кровью переданы с полнейшей свободой резца, нигде недомолвки нет».

* * *

Всем своим искусством Микеланджело хочет нам показать, что самое красивое в природе — это человеческая фигура, более того, что вне красоты человеческой фигуры красоты вообще не существует.

Микеланджело. «Давид». Флоренция. Академия.



И это потому, что внешняя красота есть выражение красоты духовной, а человеческий дух опять-таки выражает самое высокое и прекрасное в мире.

Да, у Микеланджело было не так много друзей и нрав его был неуживчивый. Однако он писал:

«Ни одна человеческая страсть не осталась мне чуждой». И: «Не родился еще такой человек, который, как я, был бы так склонен любить людей».

И вот, для возвеличения человека во всей его духовной и физической красоте, Микеланджело ставил выше прочих искусств скульптуру.

О скульптуре Микеланджело говорил, что это «первое из искусств», ссылаясь на библейскую легенду о боге, вылепившем из земли первую фигуру человека — Адама.

«Мне всегда казалось,— писал Микеланджело,— что скульптура — светоч живописи и что между ними та же разница, что между солнцем и луной».

И еще писал Микеланджело:

«Я разумею под скульптурой то искусство, которое осуществляется в силу убавления».

То есть убавления всего лишнего. Вот глыба мрамора: красота заложена в ней, нужно только извлечь ее из-под каменной оболочки.

Эту мысль Микеланджело выразил в замечательных стихах:

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке,— и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

Микеланджело верил, что точно так же, как в природе заложена красота, в человеке заложено добро. Подобно ваятелю, он должен удалить в себе все грубое, лишнее, все дурное, все, что мешает проявлению добра. Об этом говорит он в стихах, исполненных глубокого смысла, посвященных его духовной руководительнице Виттории Колонне:

Как из скалы живое изваянье,
Мы извлекаем, донна,
Которое тем боле завершено,
Чем больше камень делаем мы прахом,—
Так добрые деяния
Души, казнимой страхом,
Скрывает наша собственная плоть
Своим чрезмерным, грубым изобильем...

(Эти стихи и предыдущие — в переводе М. А. Эфрос а.)

Недаром, обращаясь к модным поэтам того времени, часто бессодержательным, несмотря на изящество формы, один из наиболее вдумчивых почитателей Микеланджело так отзывался о его стихах: «Он говорит вещи, вы же говорите слова».

Микеланджело. «Моисей». Рим. Сан Пьетро ин Винколи.



...Расположенный в глубокой горной котловине, город Карарра уже в древности славился мрамором. Там, питаясь почти одним хлебом, Микеланджело пробыл более восьми месяцев, чтобы наломать как можно больше белого каррарского мрамора и доставить его в Рим. Самые грандиозные замыслы возникали в его воображении, когда он в одиночестве бродил среди скал. Так, глядя на гору, целиком сложенную из мрамора, он мечтал, по словам Кондиви, вырубить из нее колоссальную статую, которая была бы видна издали мореплавателям и служила им маяком. В этой горе он уже различал титанический образ, который молот и резец извлекут из ее громады по его воле.

Микеланджело не осуществил этого замысла, как и многих других. Власть имущие высоко ценили его, но не во всем шли ему навстречу. Однако и то, что он осуществил, беспримерно в мировом искусстве.

У Микеланджело есть скульптуры, где каменная глыба сохранилась в своих очертаниях. Есть и такие, где части камня не тронуты резцом, хоть образ и выступает уже во всей своей мощи. И это зримое нами высвобождение красоты, подобное рождению духа из материи, бесконечно волнует нас как свидетельство великой созидательной силы человеческого гения.

ЖИВОПИСЬ, ОПЛОДОТВОРЕННАЯ СКУЛЬПТУРОЙ

Микеланджело сам считал себя в первую очередь скульптором и даже только скульптором. В гордых думках, быть может, грезились ему, что в его резце нуждается не только мраморный блок, выбранный им для работы, но и каждая скала, гора, все бесформенное, беспорядочно нагроможденное в мире. Ведь удел искусства — довершать дело природы, утверждать красоту. А это, считал он, под стать только ваятелю.

О живописи же он говорил подчас с высокомерием, даже раздражением, как о не своем ремесле.

И, однако, под впечатлением его живописи Гёте записал в своем дневнике:

«Я уже не ощущаю вкуса к природе, так как я не могу на нее смотреть такими большими глазами, как Микеланджело».

Таковыми большими глазами! Ибо как и скульптуры Микеланджело, грандиозные образы, созданные его кистью, поражают своей беспримерной пластической выразительностью. В его творчестве, и, быть может, только в нем, скульптура является и впрямь «светочем живописи». Ибо скульптура научила Микеланджело гармонично объединять и сосредоточивать в одном



определенном живописном образе все таящиеся в человеческой фигуре пластические красоты.

Это оплодотворение живописи скульптурой — замечательное достижение величайшего художественного гения эпохи Возрождения.

* * *

Начальное формирование Микеланджело как художника протекало в условиях, роднящих его с Леонардо да Винчи.

Как и Леонардо, он был учеником прославленного флорентийского мастера кватроченто. И есть сведения, что мастер этот, Доменико Гирландайо, как и учитель Леонардо, Вероккио, завидовал своему ученику.

Как и Леонардо, но на самой заре юности, он вращался в блистательном окружении Лоренцо Великолепного. В своих знаменитых садах, среди памятников античной скульптуры, правитель Флоренции создал подлинную школу искусств. Он, по-видимому, оценил дарование Микеланджело и обращался с мальчиком как с родным сыном. Микеланджело прожил два года в его дворце, где слушал речи виднейших гуманистов, вкусил сладчайших плодов свободолюбивой философии, утверждавшей высокое призвание человека, главенство его над миром. И эти идеи навсегда запали в его душу.

Но, подобно Леонардо, утонченно-изысканное искусство, процветавшее при дворе Великолепного, не могло удовлетворить Микеланджело. И одна из первых его работ — «Мадонна у лестницы» (Флоренция, Музей Буонарроти), высеченная им в мраморе, когда ему было едва шестнадцать лет, не изнеженная патридианка и даже не трогательная в своей любви к младенцу юная мать, а суровая и величавая дева, которая сознает свою славу и знает об уготовленном ей трагическом испытании.

Сохранился только один вполне достоверный образец станковой живописи Микеланджело: знаменитое тондо (круглая картина) «Мадонна Дони» (так названная по имени заказчика. Флоренция, Уффици). Можно предположить, что в этой композиции почти тридцатилетний Микеланджело, уже пользовавшийся громкой славой, возмнил превзойти Леонардо, утвердить свое превосходство над ненавистным старшим собратом, живописные достижения которого воспринимались во Флоренции как откровения.

Вместо леонардовского полусвета, вместо таинственного мерцания, растворяющего предметы, — ясные и холодные тона, ярко выявляющие своим подбором скульптурную выпуклость каждой фигуры. В первое же мгновение перед этой картиной испытываешь беспредельное восхищение. Как хорошо! Какое дерзание! Какая сила и какое великолепно! Но хоть эти восторги рождаются сразу и непосредственно, за ними следуют столь же разительные вопросы. Что это: живопись или «нарисованная скульптура»? Почему рисунок



Микеланджело. «Мадонна Дони». Флоренция. Галерея Уффици.

великого мастера, не знающий никаких препятствий, рождает здесь такую сложность движений, поворотов, сцеплений? Что значит эта сложность? Что значит вся эта трехфигурная группа Марии, Иосифа и младенца, объединенная в кубический блок, который кажется нам высеченным из камня? И почему за этими лицами, которые церковью почитались священными, какие-то нагие фигуры, беспечные и живущие здесь собственной жизнью?

Но очень скоро эти вопросы как-то рассеиваются сами собой, и вы понимаете, что они излишни. Вы понимаете, что в этом блоке, в этой группе фигур — как бы вечное движение и в то же время вечная спайка, отчего сложность композиции становится закономерной. Вы понимаете, что раз не может быть ничего прекрасней, чем хотя бы этот поворот головы мадонны, то это уже ответ на все вопросы. Вы понимаете, что Микеланджело не нужны полутона, не нужны недоговоренности и тайны, ибо своими фигурами, кистью запечатленными, но, чудится нам, отбойным молотом и резцом извлеченными из хаоса мироздания, он создает вечные образы каких-то неведомых дотоле титанов. Ибо дева эта и впрямь может выдержать мир на своих плечах. А нагие юноши на заднем плане хоть и имеют, вероятно, какое-то символическое значение, — это всего лишь фон, такой, как он полюбился Микеланджело, который ведь утверждал, что только человеческая фигура достойна изображения в искусстве.

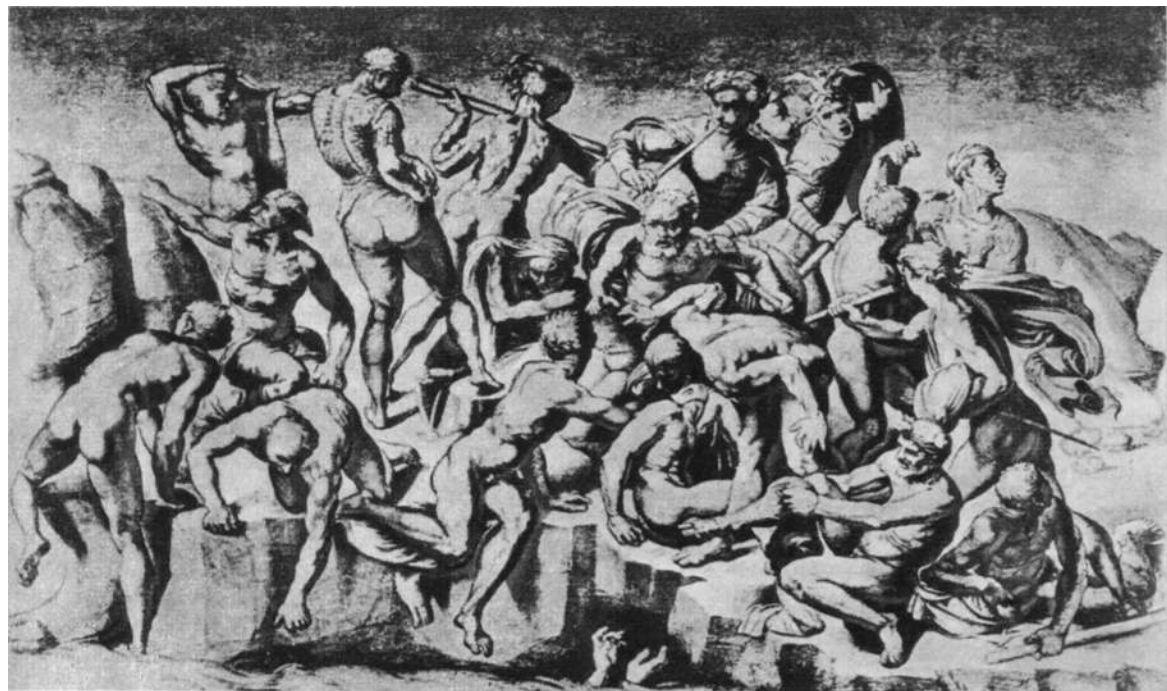
«Мадонна Дони» Микеланджело и «Святая Анна» Леонардо да Винчи... Параллель очевидна. И очевидна общая цель: сконцентрировать до максимума силу движения, обуздать энергию, чтобы обратить их в незыблемый монолит, то есть — как сказали бы мы — совершить обратное атомному взрыву, от которого распадается твердь материи.

Да, как будто именно так, и это сравнение невольно приходит на ум человеку нашего времени, знающему то, что не могли знать об энергии и о материи создатели этих шедевров.

У Леонардо цель достигается спокойней, в примиряющей все противоречия гармонии, как бы осуществляемой самой природой. У Микеланджело же все — сконцентрированная сила и все — борьба, в которой, под резцом ли его или под его кистью, рождается порода людей более прекрасных, более могущественных и более дерзновенных, порода героев. Взгляните на эту деву, на этого старца, восседающего за ней, и на этого ребенка, что их соединяет навечно: гигантское напряжение и динамизм в каждом их мускуле, суставе, в каждом жесте, каждом порыве физическом и духовном.

Как и Леонардо, Микеланджело не завершил работы по росписи зала Пятистот во славу флорентийских побед: папа Юлий II затребовал его к себе в Рим.

В отличие от Леонардо, Микеланджело собирался изобразить на стене дворца Синьорин не саму сцену боя, а купающихся солдат, которые, услышав тревогу, спешат выбраться из воды и облачиться в доспехи, чтобы



«Битва при Кашине» Копия Бастиано да Сангалло с картона
Микеланджело. Холкхэм Холл. Частное собрание.

отразить неприятеля. Какое раздолье для художника, славящего отвагу, силу и красоту!

Как и картон Леонардо «Битвы при Ангиари», картон Микеланджело «Битвы при Кашине» погиб для потомства. Восемнадцать обнаженных фигур в самых разнообразных позах, движениях, ракурсах изобразил на нем Микеланджело. Вазари свидетельствует, что «то было скорее творение божественное, чем человеческое». Мы можем судить о нем только по более или менее добросовестным копиям да по действительно изумительным подготовительным рисункам Микеланджело. Художников этот картон привел в такое восхищение, что они изрезали его на части, дабы учиться по ним всю жизнь. Увы, ни одна из этих частей не дошла до нас.

ПОТОЛОК СИКСТИНСКОЙ КАПЕЛЛЫ

Я получил за труд лишь зоб, хворобу
(Так пучит кошек мутная вода,
В Ломбардии — нередких мест беда!)
Да подбородком вклинился в утробу;

Грудь — как у гарпий; череп, мне на злобу,
Полез к горбу; и дыбом борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу;

Сместились бедра начисто в живот,
А зад, в противовес, раздулся в бочку;
Ступни с землею сходятся не вдруг;
Свисает кожа коробом вперед,
А свади складкой выточена в строчку,
И весь я выгнут, как сирийский лук¹.

Микеланджело

(В этих стихах художник описывает свое самочувствие, когда, лежа на лезах, на спине, он расписывал потолок Сикстинской капеллы.).

В отличие от художников предыдущего века, часто еще связанных с ремесленными цехами и работавших в гуще народа, художники чинквеченто приобщаются к высшему, патрицианскому кругу. Мы это видели на примере Леонардо и особенно — Рафаэля. Идеалы народной свободы попораны абсолютизмом. Светские и духовные властители нуждаются в искусстве, которое прославляло бы их деяния: они привлекают к себе на службу знаменитей-

¹ Перевод А. М. Эфроса.

ших живописцев, скульпторов и архитекторов в качестве придворных художников.

Папа Юлий II вызвал Микеланджело в Рим, чтобы поручить ему грандиозное задание: этот суровый и упрямый честолюбец, мечтавший порой о создании церковной империи, более могущественной, чем империя цезарей, пожелал, чтобы уже при жизни ему была воздвигнута гробница, которая размерами и великолепием превосходила бы все созданное до того в мире, и решил, что с такой задачей может справиться только Микеланджело.

История взаимоотношений великого художника и властолюбивого папы изобилует бурными вспышками гнева со стороны то того, то другого, самыми острыми конфликтами, заканчивавшимися, однако, примирениями и даже проявлением полного согласия во имя поставленной цели. Оба они были права крутого, оба дерзновенны и оба необходимы друг другу: художник первосвященнику — своим гением, первосвященник художнику — своим могуществом и жадой славы, которые побуждали его проявлять себя беспримерного размаха заказчиком.

Мы видели, каким изобразил этого папу Рафаэль. Что касается Микеланджело, то, подчиняясь его яростной воле, он, хоть и гнушался портрета, вылепил статую Юлия II из глины для отливки из бронзы (в три натурy). Статуя была поставлена на фасад церкви в Болонье, присоединенной к папским владениям, но, когда Болонья вновь стала самостоятельной, статую сбросили вниз, а из бронзы была отлита затем пушка. Даже копии этой статуи не дошло до нас. Но мы знаем со слов Кондиви, что правой рукой папа благославлял, а о левой Микеланджело спрашивал его, не угодно ли ему держать в ней книгу! «Какую книгу! — отвечал Юлий II. — Скорее меч! Ведь я мало смыслю в науках...»

Грандиозное папское надгробие, каким задумал его Микеланджело, — мавзолей, украшенный сорока статуями, — не было осуществлено. Микеланджело добыл мрамор, количество которого изумило весь Рим, и уже собирался приступить к работе, как вдруг прослышал, что папа не хочет оплатить мрамор. Когда он явился к Юлию II, его не пустили, объявив, что таков приказ самого папы.

Оскорбленный Микеланджело тотчас же покинул Рим. Папа послал за ним погоню, требуя его возвращения, но художник послушался папы, что было признано неслыханной дерзостью.

Дело в том, что Юлий II, по совету соперника Микеланджело великого зодчего Браманте, решил заново построить собор святого Петра, так, чтобы этот храм, твердыня католической церкви, стал бы самым грандиозным и великолепным во всем христианском мире. Сооружение гробницы отходило вследствие этого на второй план. Микеланджело приписывал такое решение «завистливым козням» Браманте и Рафаэля и свои отношения с папой считал расторгнутыми навсегда. Этого, однако, не случилось. Примирение состоялось, и Микеланджело получил от папы новый заказ, по своим масштабам не уступавший задуманному надгробию.

Юлий II поручил Микеланджело роспись потолка Сикстинской капеллы, домового церкви римских пап в Ватикане.

Ни одному итальянскому живописцу не приходилось до этого браться за такую гигантскую роспись: около шестисот квадратных метров! Да еще не на стене, а на потолке.

Микеланджело начал эту работу 10 мая 1508 года и закончил 5 сентября 1512 года. Более четырех лет труда, требовавшего почти сверхчеловеческого духовного и физического напряжения. Саркастические стихи Микеланджело дают об этом наглядное представление. Лежа на спине, писал все сам, боясь что-либо доверить ученикам.

Папа торопил его, но Микеланджело не допускал грозного заказчика в капеллу во время работы, а когда тот все же проникал под ее своды, сбрасывал с лесов, якобы нечаянно, доски, обращая в бегство разъяренного старика. Объяснения же между ними были настолько бурными, что папа даже раз ударил его посохом.

На потолке Сикстинской капеллы Микеланджело создавал образы, в которых и по сей день мы видим высочайшее проявление человеческого гения и человеческого дерзания, а между тем мысль о том, что какие-то недруги строят против него козни, не покидала его.

«Я не забочусь,— сообщал он в одном из своих писем,— ни о здоровье, ни о земных почестях, живу в величайших трудах и с тысячью подозрений». А в другом письме (брату) заявлял с полным правом: «Я тружусь через силу, больше чем любой человек, когда-либо существовавший».

В то время как Микеланджело расписывал потолок Сикстины, в том же папском дворце Рафаэль украшал своей кистью личные покои Юлия II.

В станцах, расписанных Рафаэлем, мир показан в его величавой и радужной красоте. Как хорошо—во всю высь и во всю ширь—открываются взору фрески Рафаэля, созданные для нашего любования, и как радостно смотреть на них! Покойная и упоительная радость. Зритель сам воодушевляется сознанием, что и в нем заложена частица той красоты, которую так щедро расточает Рафаэль в своих творениях для вящего наслаждения всех и каждого. Мы уже говорили об этом.

Но вот из рафаэлевских станц мы проходим в Сикстину. Как трудно смотреть на роспись Микеланджело. Как утомительно все время запрокидывать голову.

В своих «Этюдах по истории западноевропейского искусства» выдающийся советский искусствовед М. В. Алпатов подчеркивает, что в эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный характер, ограничиваясь несложной тематикой, и потому «Сикстинский плафон Микеланджело, рожденный в творческих муках и ответно требующий от зрителя мучительного напряжения,— это исключение», знаменующее отступление от эстетики той эпохи.

Да, конечно, это вовсе не спектакль, обращенный к зрителю, не роскошная панорама окружающего нас мира, которым руководит закон гармонии и ме-

ры, панорама, создающая иллюзию, что мир этот и человек в нем увенчаны красотой, которая есть выражение добра.

Титану, имя которому Микеланджело, дали расписывать плафон, и он покрыл его титаническими образами, рожденными его воображением, мало заботясь о том, как они будут «просматриваться» снизу, будь там внизу не только мы с вами, но и сам грозный папа Юлий II. Однако и тот был потрясен величием созданного. И все в тогдашнем Риме были потрясены, как и мы ныне. Потрясены, но не радостно очарованы.

Да, это совсем иное искусство, чем рафаэлевское, утверждавшее дивное равновесие реального мира. В своих титанических грезах Микеланджело создает как бы свой титанический мир, который наполняет нашу душу восторгом, но в то же время смятением, ибо цель его решительно превзойти природу, сотворить из человека титана — и это будоражит наше сознание. Как справедливо заметил Вельфлин, Микеланджело «нарушил равновесие мира действительности и отнял у Возрождения безмятежное наслаждение самим собой».

Да, он отнял у искусства этой эпохи безмятежность, нарушил умиротворенное рафаэлевское равновесие, отнял у человека возможность покойного любования собой. Но зато он пожелал показать человеку, каким он должен быть, каким он может стать когда-нибудь.

Об этом очень хорошо сказано у известного американского искусствоведа Бернарда Бернсона, книга которого «Живописцы итальянского Возрождения» недавно переведена на русский язык:

«Микеланджело... создал такой образ человека, который может подчинить себе землю и, кто знает, может быть, больше, чем землю!»

Взглянем же на этот образ.

* * *

Используя для своего замысла архитектуру плафона, Микеланджело создал живописью как бы новую, «изображенную» архитектуру, разделив среднюю часть плафона соответственно оконным проемам, и образовавшиеся прямоугольные поля заполнил сюжетными композициями. Оба боковых пояса он расчленил своей кистью пилястрами на прямоугольные ниши, в которые поместил колоссальные фигуры, восседающие на тронах. Весь средний пояс окантован карнизом с кубическими сиденьями, на которых обнаженные юноши обрамляют наподобие статуй живописные сцены, как бы отодвинутые в глубину. Размеры самих сцен неодинаковы, меняются и масштабы фигур, в зависимости от пояса. Контрасты в масштабах, равно как и расстановка в пространстве отдельных сцен и фигур, глубоко продуманы, в согласии с единым архитектурно-живописным планом, и в результате «пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно» (Суриков).

Каждая композиция существует одновременно и сама по себе, и как неотъемлемая часть целого, ибо все они взаимно согласованы. Это —

великое достижение живописи Высокого Возрождения, доведенное здесь Микеланджело до совершенства. В искусстве предыдущего века самостоятельность отдельных частей мешала единству целого, и кватроченто часто забывало о нем. В искусстве же века последующего, то есть в искусстве стиля барокко, частное полностью подчиняется целому и, утрачивая свою самостоятельность, как бы растворяется в нем. Только в золотой век итальянского искусства, век Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Тициана, была возможна подобная гармония между частным и целым, их полная равнозначимость — и потому искусство этого века являет нам как бы прообраз такого идеального порядка, где самая высокая индивидуальность находит свое законченное выражение в гармонически согласованном коллективе.

В живописи кватроченто пестрота красок порой создавала затейливые узоры, не лишённые своеобразного очарования. Но сколь мощней, сколь величественней и сколь живописней (в полном смысле этого слова) единство тона, достигнутое в золотой век! Здесь у Микеланджело — сдержанные краски с серебристыми переливами, общая гамма которых, включающая белизну карнизов, седалищ и пилястров, естественно выявляет значительность и бесподобное благородство образов.

Роспись плафонов домово́й церкви римского папы, естественно, предполагалась религиозного содержания. Но, несмотря на свой буйный нрав, папа этот был мужем весьма рассудительным, с достаточно широкими взглядами: величайшему художественному гению Италии, да и всей тогдашней Европы он дал, очевидно, лишь общее тематическое задание, предоставив ему во всем остальном полную свободу действия.

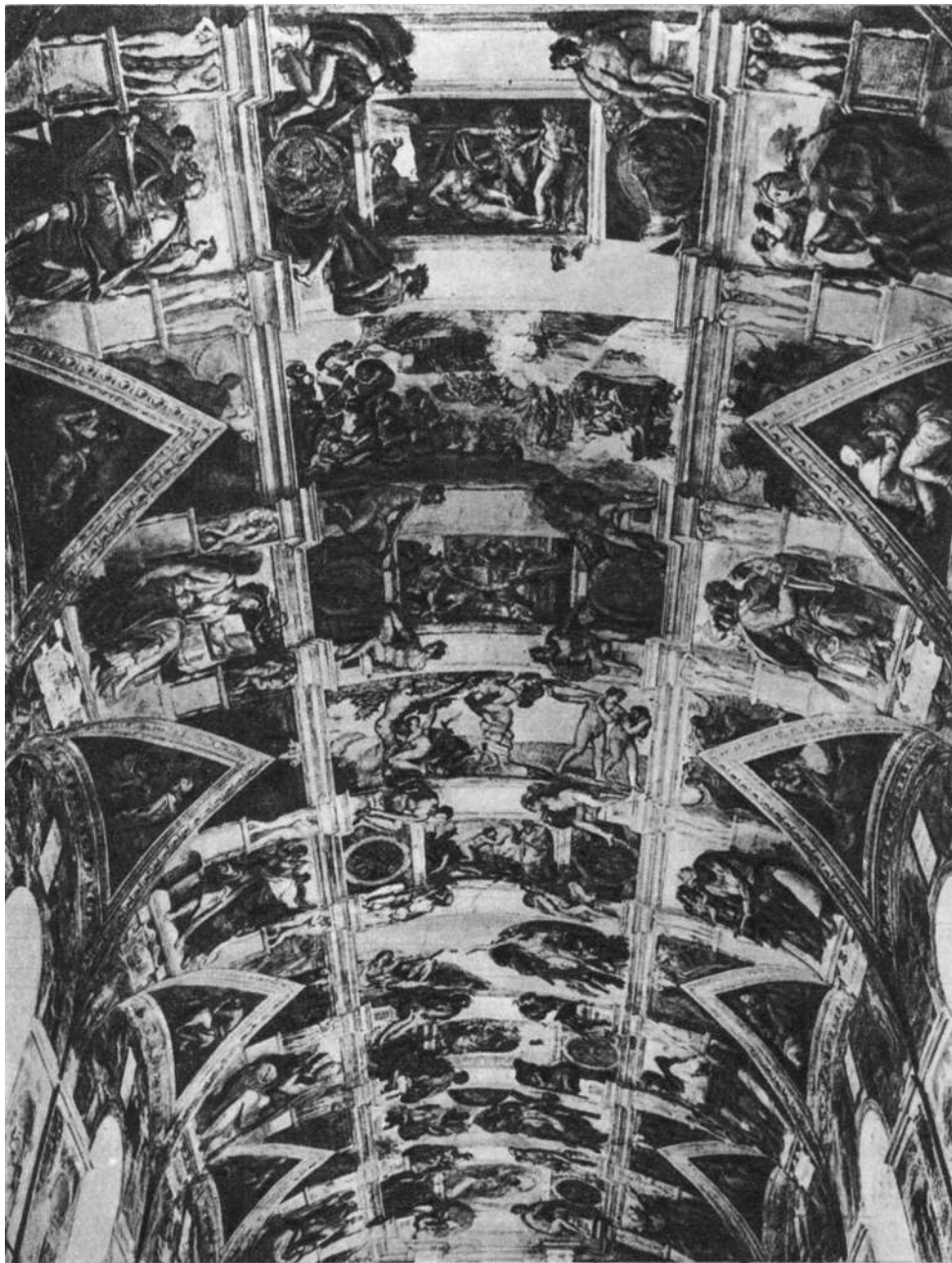
И это, конечно, немалая заслуга Юлия II перед современниками и потомством.

Средний пояс Микеланджело заполнил библейскими сценами, а на боковых поместил библейских пророков и мифологических сивилл, которых древние греки и римляне почитали как прорицательниц, а равно как жриц и возлюбленных Аполлона.

Какой грандиозный ансамбль! Словно целый мир. Какое величие и какая стройность!

Таково первое впечатление от этой плафонной росписи.

А затем вы обнаруживаете, что этот величественный ансамбль во всей его согласованности состоит из одних человеческих фигур, изображенных во всевозможных позах, движениях, ракурсах, масштабах и сочетаниях, при этом фигур, едва ли не в большинстве обнаженных, так что весь плафон воспринимается вами как торжественный гимн красоте человеческого тела. Но это далеко не все и, быть может, даже не главное. Ибо вы ощущаете, что эта красота рождается не только от идеальных пропорций или сочетаний, что она выражает некую высшую одухотворенность и какую-то нечеловеческую



мощь, которая беспокойно рвется наружу, настойчиво желает утвердить свою власть, свою волю, свои неограниченные возможности, что каждая фигура в отдельности и все вместе — это как бы сплошной порыв, то затаенный, то разбушевавшийся, порыв, цель которого вам неясна, но сила которого неудержима и которая, куда бы она ни стремилась, неизмеримо превышает все то, что обычно может представить себе человеческое воображение. Ибо это та сила, та энергия, которая рождает миры.

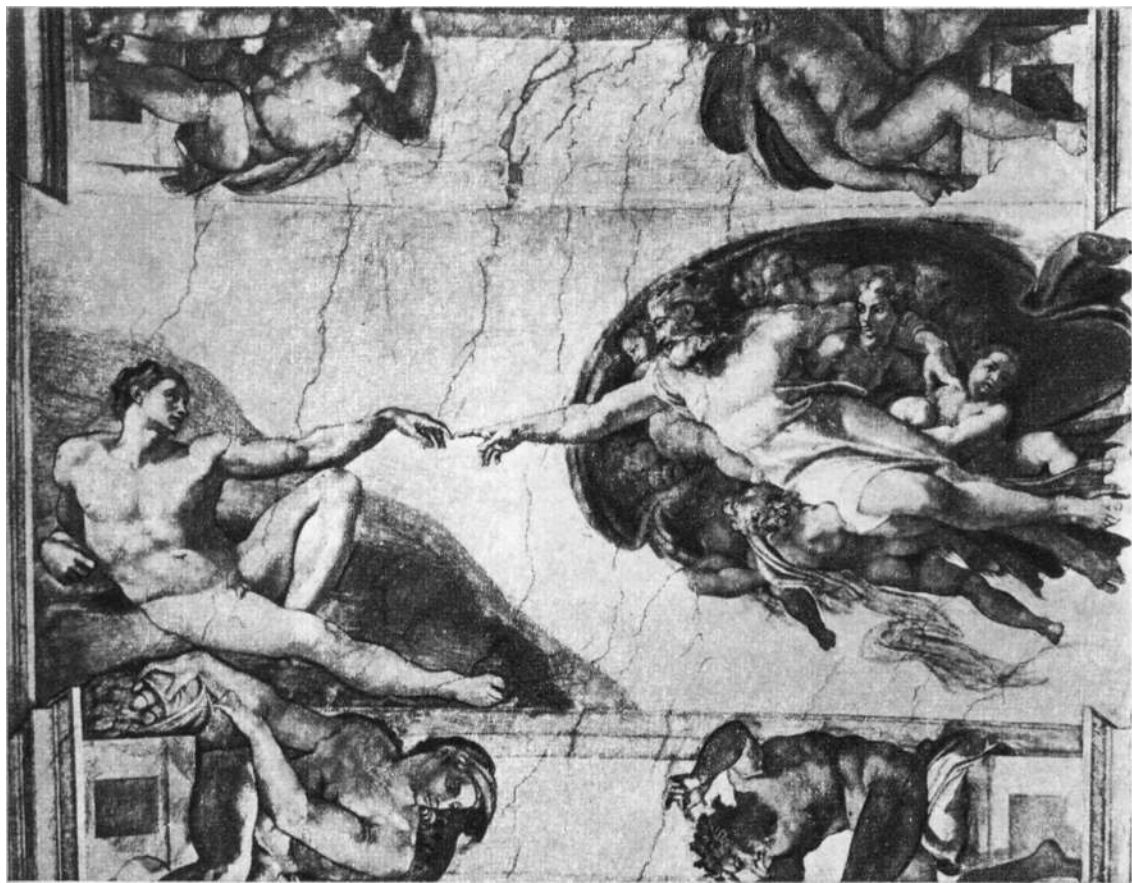
И вот на этом плафоне рождение первого человека, сотворение богом Адама. Я заимствую у крупнейшего советского искусствоведа В. Н. Лазарева очень точное описание микеланджеловского шедевра:

«Это едва ли не самая прекрасная композиция всей росписи. Отправляясь от библейского текста («И сотворил бог человека по образу своему, по образу божью сотворил его», — «Книга Бытия», I, 27), художник дает ему совершенно новое претворение. По бесконечному космическому пространству летит бог-отец, окруженный ангелами. Позади него развевается огромный, надутый, как парус, плащ, позволивший охватить все фигуры замкнутой силуэтной линией. Плавный полет творца подчеркнут спокойно скрещенными ногами. Его правая рука, дарующая жизнь неодушевленной материи, вытянута. Она почти вплотную прикасается к руке Адама, чье лежащее на земле тело постепенно приходит в движение. Эти две руки, между которыми как бы пробегает электрическая искра, оставляют незабываемое впечатление. В данной точке сосредоточен весь внутренний пафос изображения, вся его динамика. Расположив фигуру Адама на покатой поверхности, художник создает у зрителя иллюзию, будто фигура поконтся на самом краю земли, за которой начинается бесконечное мировое пространство. И поэтому вдвойне выразительны эти две протянутые навстречу друг другу руки, символизирующие мир земной и мир астральный. И здесь Микеланджело великолепно использует просвет между фигурами, без которого не было бы ощущения безграничного пространства. В образ Адама художник воплотил свой идеал мужского тела, хорошо развитого, сильного и в то же время гибкого. Прав был немецкий живописец Корнелиус, который утверждал, что с эпохи Фидия не было создано более совершенной фигуры».

А какой красоты лицо Адама с устремленными к богу глазами, в которых тот же зов и то же ожидание, что и в руке!

В композиции «Отделение света от тьмы» фигура Саваофа дана борющейся с хаосом. Микеланджело наделяет его своей собственной творческой страстью. Саваоф отталкивает наседающие на него облака, стремясь отделить свет от тьмы. Как правильно замечает Лазарев, он подобен ваятелю, извлекающему фигуру из хаотической глыбы камня. Так образ христианского бога превращается у Микеланджело в образ строителя и первого художника.

Бог — первый художник! Но небо и впрямь не слишком высоко для Микеланджело: подобно этому первому художнику, сотворившему первого человека и отделившему свет от тьмы, он творит новый, открывшийся его



Микеланджело. «Сотворение Адама». Сикстинский потолок.



Микеланджело. «Пророк Захария». Сикстинский потолок

воображению грандиозный мир отваги и силы, венцом которого должен быть человек, возвеличенный его творческим пафосом.

Десятки, сотни тысяч страниц написаны на множестве языков о фресках сикстинского потолка. Несметны толкования смысла, который Микеланджело хотел вложить в свои образы. Что представляют они по его замыслу? Некоторые полагают, что это новое чисто микеланджеловское толкование Библии; другие — новое осмысление «Божественной комедии», автору которой мечтал уподобиться Микеланджело¹; третьи — живописная поэма о восхож-

¹ Вот отрывок из его стихотворения:

Я говорю о Данте; не нужны
Озлобленной толпе его созданья,—
Ведь для нее и высший гений мал.
Будь я, как он! О, будь мне суждены
Его дела и скорбь его изгнания,—
Я б лучшей доли в мире не желал!

(Перевод А. М. Эфроса.)



Микеланджело. «Пророк Исайя».
Сикстинский потолок.

дении человека от скотского состояния (в фреске «Опьянение Ноя») до божественного совершенства, которого, как показывают на этом потолке фигуры Микеланджело, должен достичь человек; четвертые — страстное желание художника-гражданина откликнуться героикой и мощью своих образов на страдания родины, разоряемой «варварами», и т. п. Все это как будто правдоподобно и, однако, никак не исчерпывает содержания знаменитой росписи. Как подлинно великое произведение искусства — а более великого и не представишь себе, — эта роспись бесконечно широка и многообразна по своему идейному смыслу, так что люди самого различного склада ума, самых различных воззрений и духовных запросов испытывают при ее лицезрении благодатный трепет, как бы чувство признательности за свое собственное в ней утверждение. Ибо над нами, на этом потолке, подлинно прокатываются вал за валом гигантские волны человеческой жизни, всей нашей судьбы, и потому каждый человек вправе узреть в них частицу самого себя, бесконечно облагороженную и запечатленную навеки.

Взгляните снова на фигуру Адама, которая пробуждается к жизни. Она



Микеланджело. «Пророк Иона»
Сикстинский потолок.

еще беспомощна, покорна, как бы безвольна, а между тем вы чувствуете, что в ней заложена грандиозная сила, которая только и ждет вот-вот наступающей возможности развернуться во всей своей славе.

И посмотрите на Еву. Как женственна, как робка она и как исполнена благоговения к творцу в сцене, изображающей ее сотворение. Как горда, как величаво прекрасна, наподобие античной богини, в сцене грехопадения — и как унижена, как раздавлена тут же рядом, в сцене изгнания из рая.

Поглядите на пророков долго, долго. Их образы врежутся в вашу память навсегда, и вы поверите, что, по слову Пушкина, каждый из них подлинно внял «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

Захария. Он сидит с толстым фолиантом в руках. Но поворот его фигуры и волны одежды создают впечатление сплошного движения, как бы заполняющего весь мир. В этом образе запечатлена великая жажда знания, воля обрести высшую мудрость.

Исайя. Покойная гордость и озарение и, вместе с тем, власть, себя со-знающая и утвердившаяся.



Микеланджело. «Пророк Иеремия». Сикстинский потолок.

Иезекииль. Тут все: и страсть, и порыв, и такой динамизм, от которого дух буквально захватывает. Я недавно получил письмо из Италии с крохотной маркой, на которой изображена одна голова Иезекииля, так, право, и в этой миниатюрной репродукции бушует титаническая сила и рвется куда-то неудержимо одухотворенная человеческая воля.

Даниил. Сосредоточенность, власть, вещее знание и опять-таки фигура в своем движении, как бы готовая заполнить весь мир. «Невозможно представить себе,— говорит Вазари,— что можно добавить к совершенству образа Даниила, который пишет в большой книге, выскивая что-то в рукописях и копируя с невероятным рвением; для опоры этой тяжести Микеланджело поставил между его ног ребенка, который поддерживает книгу, пока тот пишет,— ничья кисть не сможет никогда сделать ничего подобного».

Иона. Высшее озарение, исполненное великой надежды, отвага и вера и — бесконечно прекрасный ракурс откинувшейся вбок героической фигуры.

Иеремия. Он очень стар, и сидит он покойно, опустив голову, скрестив могучие ноги и опершись рукой о колено. Но разве не кажется вам, что, когда он подымет глаза, ему откроется все, все, все, что есть в мире, и потому



Микеланджело. «Дельфийская сивилла», Сикстинский потолок.

мудрость его отмечена горечью; а когда встанет он, выпрямится и пойдет, все закачается кругом от его поступи!..

Сивиллы. Дельфийская — самая прекрасная, с глазами, глядящими в будущее. Эта дева тоже может выдержать мир на своих плечах. Эритрейская — перелистывающая древнюю книгу и так повернувшаяся, чтобы мы могли любоваться взглядом ее, красотой и силой ее сложения. Кумская — глубокая старуха, читающая в книге какую-то вещую и жуткую правду. Персидская — в которой и мудрость и тайна. Ливийская — мудрость, красота и движение, опять-таки то самое вечное движение, которое рождается волею творца, волею художника и которое затем гений художника подчиняет себе, замкнув в рамки совершеннейшей композиции.

Обнаженные юноши — по бокам библейских сцен. Они безымянны, и их обозначают по композициям, которые они обрамляют. Их совокупность — это как бы полная сумма возможностей и красот, которые таит в себе юное обнаженное тело. Жизнерадостность, смелость, радостное изумление перед открывающимися тайнами мира, спокойное созерцание, тревога, ликование, нега — вот что изображают их дивные лица и их дивные фигуры. И, быть



Микеланджело. «Эритрейская сивилла». Сикстинский потолок.

может, эти образы — самое совершенное из всего созданного Микеланджело во славу юной человеческой силы.

Но торжество этой силы, власть над миром и мудрость даются нелегко. В росписи Микеланджело жизнеутверждающая мощь уживается с трагической безысходностью. Нет, это не светлый, величавый, но и беспечный мир Рафаэля. Полны тревоги фигуры предков Христа, и в лицах их мы читаем порой ужас и безнадежность.

Мы глядим на потолок Сикстины, и вдруг кажется нам: не слишком ли все это грандиозно, чтобы стать когда-то возможным? Хотим верить, что — да, и гений Микеланджело говорит нам, что верить надо. Однако, подобно знаменитым луврским «Рабам», высеченным им из мрамора, здесь, на потолке Сикстины, фигура библейского Амана, распятого на дереве, рвется в прекрасном порыве на волю, всем существом ищет спасения, но порыв этот напрасен, и мощь его бесполезна.

И все же не напрасны, не бесполезны та воля и сила, которые воспел Микеланджело на этом потолке, ибо он утверждает своей гениальностью, которая ведь тоже наше человеческое достижение, великую надежду на лучшее,



Микеланджело, «Кумская сивилла». Сикстинский потолок.

светлое будущее человеческого рода, на постоянное восхождение человека по лестнице познания и победного утверждения своей личности в мире.

...Расписывая Сикстинскую капеллу, Микеланджело, по словам Кондиви, «так приучил свои глаза смотреть вверх на свод, что потом, когда работа была закончена и он снова стал держать голову прямо, уже почти ничего не видел; когда ему приходилось читать письма и бумаги, он должен был держать их высоко над головой. И лишь понемногу он опять привык читать, глядя перед собой вниз».

«СТРАШНЫЙ СУД» И ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

В этих очерках, посвященных живописи, мы лишь вскользь упоминаем о ваянии и зодчестве. Поэтому скажем только, что гробницы Медичи во Флоренции с фигурами «Утра» и «Вечера», «Дня» и «Ночи» — столь же огром-



Микеланджело. «Персидская си-
вила». Сикстинский потолок.

ное по своему значению, как роспись Сикстины, создание Микеланджело, повествующее в мраморе о судьбах мира и человека¹.

Но есть одна скульптура великого мастера, на которой нам необходимо остановиться. Это группа «Победа» (Флоренция, палаццо Веккио), исполненная Микеланджело для гробницы Юлия II. Нам кажется, что в своей книге о Микеланджело французский писатель Ромен Роллан глубоко вскрыл ее внутреннее содержание в следующих строках:

«В момент, когда победитель должен нанести удар, он останавливается, отворачивая в сторону грустное лицо и нерешительный взгляд. Его рука сгибается к плечу. Он откинулся назад, он более не хочет победы, он ее презирает. Он победил. Он побежден. Этот образ героического Сомнения, эта победа со сломанными крыльями... это сам Микеланджело и символ всей его жизни».

Медленно, но неукоснительно перевернута одна из самых блестящих страниц в истории мировой культуры. Новая эпоха пришла на смену золотой

¹ Знаменитый армитажный «Скорчившийся мальчик» первоначально предназначался Микеланджело для этих гробниц.

поре итальянского гуманизма. Да, Микеланджело утвердил своими образами величайшую силу человеческой личности. Но такое утверждение сказалось только в искусстве, и это было трагедией, которую, вероятно, предчувствовал Микеланджело.

Тридцатые годы XVI столетия. На папском престоле восседает Павел III из дома Фарнезе. Это тоже старик упрямый и властный, как и его предшественник, желающий монополизировать гений Микеланджело для своей славы.

Тотчас после своего избрания новый папа вызвал Микеланджело, настаивая на том, чтобы он работал на него и оставался при нем. Но Микеланджело был в то время связан договором с герцогом Урбинским. Услышав это, разгневанный старик заявил:

«Уже тридцать лет имею я такое желание, неужели же, став папою, его не исполню? Порву договор; желаю, чтобы ты служил мне».

По словам Вазари, Микеланджело хотел было вновь бежать из Рима, однако в конце концов «благоразумно убоился власти папы» и подчинился ему.

Время было достаточно напряженное. Реформация, почитаемая «новой ересью», высвобождает целые народы из-под зависимости от Ватикана. Устои католической церкви подорваны, учения Лютера и Кальвина проникают чуть ли не во все страны Западной Европы. Ватикан яростно сопротивляется. На реформацию он отвечает контрреформацией, то есть церковным мракобесием, отвергающим все светлые достижения гуманизма и требующим полного подчинения человеческой личности церковному догматизму. Грозен для непокорных карающий меч Ватикана. При том же Павле III в Италии запыхают костры инквизиции, а новый монашеский орден иезуитов, с лозунгом «цель оправдывает средства», вскоре проявит деятельность, которая придаст самому его названию мрачный нарицательный смысл.

Папа Павел III поручил Микеланджело написать на алтарной стене все той же Сикстинской капеллы евангельскую сцену «Страшного суда». Над этой фреской почти в двести квадратных метров Микеланджело работал (с некоторыми перерывами) шесть лет.

Как же изобразил великий художник суд, творимый Христом над грешниками?

Мне бы хотелось привести здесь некоторые суждения, сопоставление которых лучше всего отвечает на этот вопрос.

Сначала — суждение современника Микеланджело.

Ученик его и пламенный почитатель Вазари пишет:

«Восседает Христос. Ликом грозным и непреклонным повернулся он к грешникам, проклиная их к великому ужасу богоматери, которая, съжившись в своем плаще, слышит и видит всю эту погибель».

Памфлетист Пьетро Аретино, человек достаточно беспринципный,



но ума острого и пронизательного, прослышав, что Микеланджело работает над «Страшным судом», заявлял в письме к нему:

«Я чувствую, что «Страшным судом», который Вы теперь пишете, Вы хотите превзойти начало, оставленное Вами на сводах Сикстинской капеллы... Ваши картины, покоренные Вашими же картинами, Вам дадут славу торжествовать над самим собой. Кто бы не содрогнулся, приступая к такой ужасной теме? Я вижу ужас на лицах живых, угрожающие лики солнца, луны и звезд... Я вижу жизнь, превращающуюся в огонь, воздух, землю и воду. Я вижу там, в стороне, природу, в ужасе съежившуюся в своей дряхлой и бесплодной старости. Я вижу время, высохшее от страха, дрожащее, достигшее своего конца... Я вижу жизнь и смерть, охваченные ужасом и смятением, одну — уставшую подбирать мертвых, и другую — защищающую живых от удара...»

На заре нынешнего века Вельфлин посвятил «Страшному суду» Микеланджело следующие строки:

«Схема сама по себе очень грандиозна. Христос выдвинут совсем наверх, что действует удивительно сильно. Он готов вскочить, и когда на него смотришь, кажется, что он растет. Вокруг него в ужасающей давке толпятся мученики, требующие мщения; все ближе подступают они, все больше становятся их тела — масштаб меняется совершенно произвольно, — гигантские фигуры сдвигаются в неслыханно мощные массы. Ничто единичное больше не возвышает голоса, важны лишь одни групповые массы. К самому Христу как бы привешена фигура Марии, совершенно несамостоятельная, вроде того, как ныне в архитектуре подкрепляют отдельный пилеастр сопутствующим полупилеастром».

А теперь послушаем крупнейших искусствоведов, наших современников.

Бернсон: «Рожденный и выросший в эпоху, когда его гуманистические идеалы и чувство обнаженного тела могли быть оценены по достоинству... Микеланджело принужден был жить в эпоху, которую не мог не презирать... Его страстью была обнаженная фигура, идеалом — сила. Но что было делать ему, если сюжеты, как «Страшный суд», по властным и неизбежным законам христианского мира должны были выражать смирение и жертву? Но смирение и терпение были так же незнакомы Микеланджело, как и Данте, как гениальным творческим натурам всех эпох. Даже испытывая эти чувства, он не сумел бы их выразить, ибо его обнаженные фигуры полны мощи, но не слабости, ужаса, но не боязни, отчаяния, но не покорности... «Страшный суд» задуман настолько грандиозно, насколько это вообще возможно, как последний момент перед исчезновением вселенной в хаосе, как сон богов перед своим закатом... Ибо когда наступит катастрофа, никто ее не переживет, даже само верховное божество. Поэтому в концепции этого сюжета Микеланджело потерпел неудачу, и иначе этого и не могло быть.

Микеланджело. «Фигура обнаженного юноши». Сикстинский потолок. Фрагмент.



Но где можно еще, даже если взять все мировое искусство в целом, ощутить такой грандиозный заряд энергии, как в этом сне или, вернее, ночном кошмаре гиганта?»

Неудача из-за трагического противоречия между космической катастрофой, одинаково губящей всех, и человеческой личностью, являемой нам во всем блеске, во всей мощи своей неповторимой индивидуальности.

В. Н. Лазарев: «Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса... Центром идущего по кругу движения Микеланджело делает фигуру Христа. И чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избежать фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией... Работая над фреской «Страшный суд», Микеланджело хотел показать тщету всего земного, тленность плоти, беспомощность человека перед слепым велением судьбы. Таков, несомненно, был его основной замысел. И для этого он должен был радикально изменить свое представление о человеке и человеческой фигуре, которая должна была стать хрупкой, легкой, бесплотной. Но как раз этого не произошло... По-прежнему он изображает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах сопротивляться судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные... Обреченные на гибель титаны утратили то, что всегда помогало человеку в борьбе со стихийными силами. Они утратили волю!»

В 1809 году великий испанский живописец Гойя написал картину, которая называется «Колосс», или «Паника» (Мадрид, музей Прадо). Глядя на чудовищное человекообразное существо, наподобие гигантского гриба, вырастающего на горизонте над обезумевшими от ужаса людскими толпами, мы узнаем в этом кошмаре, приснившемся художнику, прообраз роковой катастрофы, реальная угроза которой стала для нас очевидной.

В 1937 году во время испанской гражданской войны гитлеровская авиация разбомбила дотла город Гернику, а крупнейший живописец наших дней Пабло Пикассо запечатлел эту трагедию в знаменитой картине «Герника». В том ощущении ужаса, которое он передал своими фантастическими образами, явственно слышится нам предчувствие Хиросимы.





За три столетия до Гойи, за четыре столетия до Пикассо, предчувствие того же свойства охватывало Микеланджело Буонарроти, и он нам оставил об этом свидетельство, столь же грандиозное, как и неповторимое по своей гениальности.

Это предчувствие выражено искусством, которое уже явственно знаменует отход от одного из основных принципов Высокого Возрождения. Ибо во фреске «Страшный суд» частное полностью подчинено целому, личность, как бы она ни была значительна,— людскому потоку.

Уже при жизни Микеланджело его «Страшный суд» вызвал яростные нападки сторонников контрреформации.

«Микеланджело,— рассказывает Вазари,— закончил свое произведение больше чем на три четверти, когда явился взглянуть на него папа Павел; вместе с ним пришел в капеллу мессер Бьяджо да Чезена, церемониймейстер, человек придиричливый, который на вопрос, как он находит это произведение, ответил: «Полное бесстыдство — изображать в месте, столь священном, столько голых людей, которые, не стыдясь, показывают свои срамные части; такое произведение годится для бань и кабаков, а не для папской капеллы». Не понравилось это Микеланджело, который, желая ему отомстить, как только он ушел, изобразил его, списав с натуры, в аду, в виде Миноса, с большой змеей, обвинившей вокруг его ног среди кучи дьяволов. Сколько ни просил мессер Бьяджо папу и Микеланджело уничтожить это изображение, последний сохранил его для памяти об этом, так что и сейчас можно его видеть».

Примерно ведь так же хотел отомстить своему хулителю и Леонардо...

Тот самый Аретино, который в письме к Микеланджело так восторгался его творчеством, решил в свою очередь подлить масла в огонь, заявляя, что автора такой бесстыдной картины «следовало бы причислить к сторонникам Лютера». В те времена это было очень грозное обвинение. Позднее, когда уже другой папа, признав непристойными некоторые фигуры «Страшного суда», решил, что их следует задрапировать, Микеланджело излил свое негодование в такой колкости:

«Скажите папе, что это дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а картинам придать пристойность можно очень быстро».

Это и было сделано. В 1565 году живописец Даниэле де Вольтерра приступил по приказу папы к драпировке чресел обнаженных фигур «Страшного суда», за что и получил кличку «исподнишник», с которой его имя и осталось связанным навсегда.



Микеланджело. «Страшный суд». Фрагмент. Сикстинская капелла.

В области изобразительного искусства позднее творчество Микеланджело отмечено тревогой, сознанием бренности бытия, углублением в собственные мечтания и думы, порой отчаянием.

Во фресках его в ватиканской капелле Паолина («Обращение Павла», «Распятие Петра») некоторые образы поражают своей выразительностью, могучей и острой, но в целом — раздробленностью композиции, спадом общей направляющей воли, торжествующего героического начала — эти сцены свидетельствуют о душевном надломе их создателя. Мысли Микеланджело все чаще обращены к смерти, и, как он сам говорит в одном из своих стихотворений, ни кисть, ни резец уже не приносят ему забвения.

«Кто хочет найти себя и насладиться собою, — пишет он, — тот не должен искать развлечений и удовольствий. Он должен думать о смерти! Ибо лишь эта мысль ведет нас к самопознанию, заставляет верить в свою крепость и оберегает нас от того, чтобы родственники, друзья и сильные мира сего не растерзали бы нас на куски со всеми нашими пороками и желаниями, разубеждающими человека в самом себе».

Вот отрывки сонетов, написанных им на восьмом и девятом десятилетии жизни.

Внуши мне ярость к миру, к суете,
Чтоб недоступен зовам, прежде милым,
Я в смертном часе вечной жизни ждал.

Надежды нет, и все объемлет мрак,
И ложь царит, а правда прячет око.

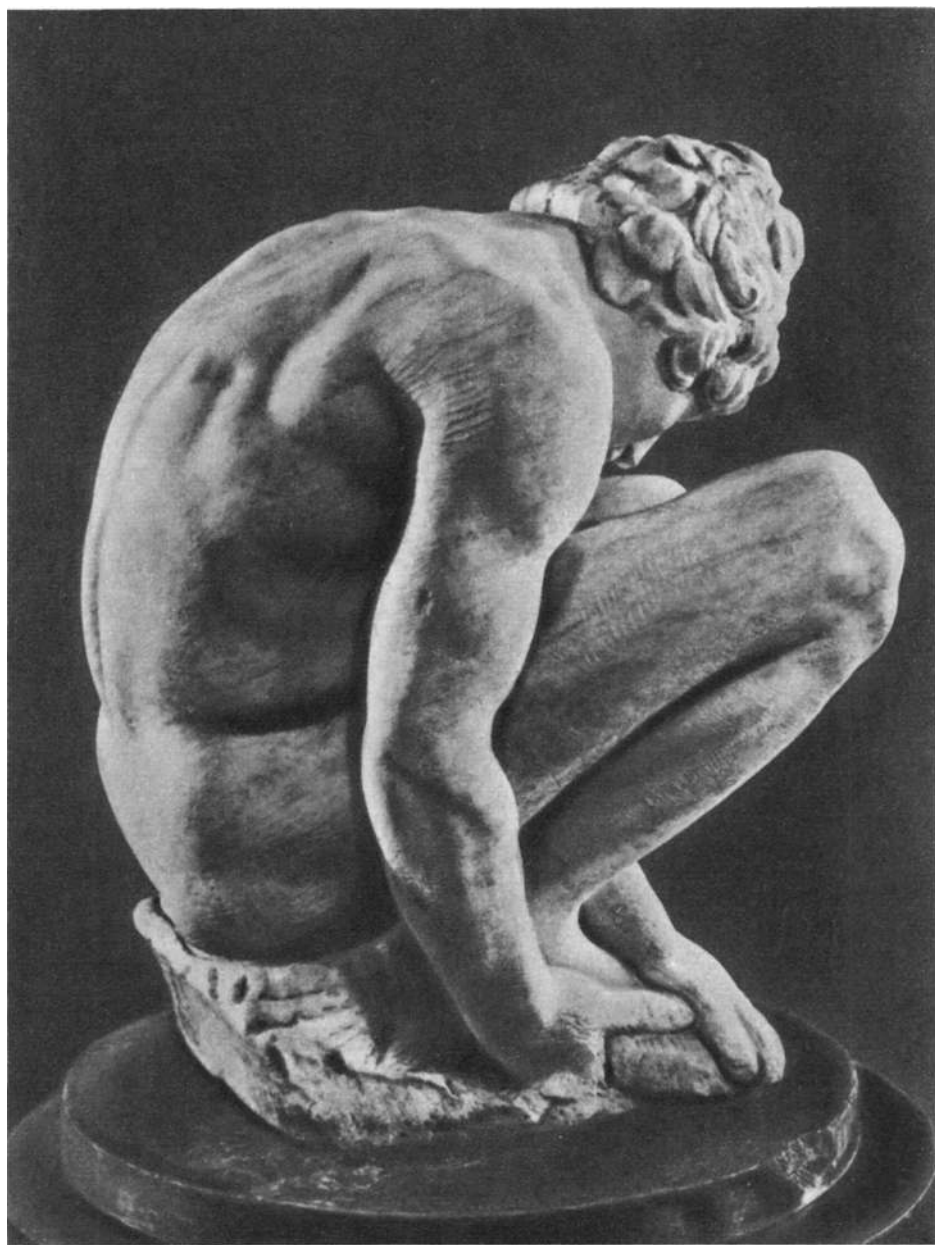
Чем жарче в нас безумные стремленья,
Тем больше нужен срок, чтоб их изгнать;
А смерть уж тут и не согласна ждать,
И воля не взнуздает вождельенья¹.

Сознание близости конца и утрата благодатной опоры жизнерадостного гуманизма гнетут великую душу Микеланджело.

Мыслью о смерти, как бы ее созерцанием, проникнуты последние скульптурные его работы, например «Пьета» (Флоренция, Собор), в которых жизнеутверждающая мощь прежних лет сменяется щемящей душевной болью. Их трагическая выразительность и их страстная одухотворенность подлинно беспредельны.

Не силу человека и не его красоту выражает другая группа, «Пьета Ронданини» (Милан, Кастелло Сфорцеско), а его одиночество и обреченность: с каким усилием богоматерь поддерживает вытянутое тело Христа, какими бесплотными, уже не реальными кажутся их скорбные, прижатые друг к другу фигуры.

¹ Перевод А. М. Эфроса.



Микеланджело. «Скорчившийся мальчик». Мрамор. Ленинград. Эрмитаж.



Микеланджело. «Пьета». Флоренция. Собор.

Не находя забвения ни в кисти, ни в резце, Микеланджело все чаще прибегает в последние два десятилетия своей жизни к карандашу. В графических этюдах этой поры исчезает прежняя микеланджеловская твердая линия, и в воцарившейся легкой светотени он едва намечает фигуры, изливая в поразительно мягком рисунке свои глубокие, тихой грустью или глубоким страданием отмеченные переживания. Какой контраст с образами Сикстиньи!

Но в одном искусстве Микеланджело остается верен заветам своих прежних героических лет: это — искусство архитектуры. Тут вера его в безграничную творческую мощь художника вновь проявляется полностью. Не надо изображать видимый мир; великий порыв, упорно наполняющий его душу, пусть находит свое выражение не в чувственной реальности — она слишком обманчива! — а в сцелении, борьбе и победе стройных и устойчивых сил, имена которым колонна, карниз, свод, купол, фронтон. И тут нет измены тому идеалу человеческой красоты, которому он верил и поклонялся, ибо, как утверждает Микеланджело, «архитектурные члены зависят от человеческого тела, и кто не был или не является хорошим мастером фигуры, а также анатомии, не может этого уразуметь».

Венец архитектурного творчества Микеланджело, очень обширного, которое одно обеспечило бы бессмертие его имени, — это купол римского собора святого Петра. Как и в совершеннейших созданиях его кисти или резца, самый бурный динамизм, внутренняя борьба контрастов, все заполняющее движение властно и органически включены в этом куполе в стройное, замкнутое целое идеальных пропорций.

Купол святого Петра явился прообразом для куполов чуть ли не всех европейских соборов, построенных в последующие века в классическом стиле.

* * *

Микеланджело скончался 18 февраля 1564 года восьмидесяти девяти лет после непродолжительной болезни, свалившей его в разгаре работы.

Он достиг при жизни великой славы, и авторитет его был непререкаем.

Римляне хотели похоронить его в своем городе. Однако этому воспротивился правитель Флоренции герцог Козимо Медичи. Микеланджело видел в нем душевателя свободы в родной Флоренции и упорно отказывался ему служить. Но герцог пожелал завладеть им хотя бы уже мертвым, да и вся Флоренция чтит Микеланджело, как своего величайшего гения.

Агенты Козимо Медичи, среди которых был и племянник Микеланджело, вывезли прах его под видом тюка с товаром.

Флоренция устроила Микеланджело грандиозные похороны. Прах его покоится там в церкви Санта Кроче, неподалеку от могилы Макиавелли.

Микеланджело и Джакомо дела Порта. Купол собора св. Петра в Риме.



СОВРЕМЕННОКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело. Вне Венеции золотой век итальянской живописи почти исчерпывается в своих высших достижениях этими тремя именами. Однако есть еще один художник, дарование которого расцвело вне главных центров итальянской живописной культуры, художник, на которого Флоренция и Рим не оказали заметного воздействия и творчество которого, хоть и с оговорками, тоже может быть признано гениальным. Это — Антонио Алегри Корреджо (1489—1534).

Как правильно пишет Бернсон, «Микеланджело, быть может, был неизбежен для Флоренции, Рафаэль для Умбрии, Тициан для Венеции, но для мелких княжеств Эмилии с их будничной повседневной жизнью появление Корреджо было подобно чуду».

Да и не только для Пармы, где он дольше всего работал, но и для всей Италии, для всей Европы искусство этого мастера, сына скромных торговцев, о юности и о художественном формировании которого мы почти ничего не знаем, явилось действительно чудом. Ибо со времен Эллады не было, вероятно, в изобразительном искусстве такого вдохновенного певца женской прелести, грации и неги, причем игривость его беспечной фантазии и воздушная легкость его композиций кажутся нам порой порождением даже не века барокко, а рококо. Да, те древние греческие мастера, которые создавали восхищающие нас своим беспредельным изяществом терракотовые статуэтки, признали бы в нем родственного по духу художника. А с другой стороны, есть такие картины (в частности, в нашем Эрмитаже), о которых крупнейшие искусствоведы гадают по сей день, кто их создатель: современник ли Микеланджело Корреджо или какой-то французский художник галантного XVIII века, современник Буше, но во много раз его одаренней. И все же качественной значительностью своего творчества, солнечностью и сияющим пафосом своего искусства Корреджо остается художником Высокого Возрождения.

Какой это изумительный мастер светотени, световых эффектов (вспомним его знаменитую «Ночь» в Дрезденской галерее)! Жемчужного цвета легкие волны как бы переливаются в его картинах, славящих прелесть юного женского тела («Юпитер и Ио», Вена, Художественно-исторический музей, и многие другие). А расписывая купол Пармского собора, Корреджо прорывается ввысь, создавая иллюзию, что над нами, в самом небе, парят и резвятся по облакам легкокрылые фигуры, созданные его кистью.

Но некоторое отсутствие меры, порой проглядывающая слащавость, чувственная «красивость», слишком часто подменяющая подлинную классическую красоту, несколько снижают общий уровень его творчества. И потому мы все же не можем поставить его в ряд с титанами золотого века.

Корреджо «Рождество Христово» («Ночь») Дрезден. Картинная галерея.





Фра Бартоломео. «Положение во гроб». Флоренция. Галерея Питти.

В самой Флоренции современниками Микеланджело были два первоклассных мастера: фра Бартоломео (1472—1517) и Андреа дель Сарто (1486—1531).

Первый из них оказал влияние даже на Рафаэля. Это был монах, которым владело очень чистосердечное, очень цельное религиозное чувство. И это чувство он выражал в монументальных композициях, написанных по всем правилам классического стиля Высокого Возрождения. Такое сочетание вполне удавалось ему: образы его торжественны, благородны, хотя, быть может, и недостаточно темпераментны (шедевром его считается «Положение во гроб», Флоренция, галерея Питти).

Фра Бартоломео был художником вдумчивым, серьезным, озаряемым величественными видениями, которому не хватало лишь внутреннего кипения, беспокойных поисков, динамизма.

Андреа дель Сарто — один из самых плодovitых художников этой эпохи и вместе с тем по всему своему стилю чрезвычайно для нее характерный, как бы сразу же дающий о ней исчерпывающее представление. Посмотрите хотя бы на его эрмитажную картину «Мадонна с младенцем, святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем». Как все тут ясно, гармонично и стройно и какая свобода и живость в расположении фигур. Да, вот картина, которая могла быть создана только в золотой век, и при этом очень крупным мастером. И, однако, эта картина не может быть поставлена в ряд с любым этюдом Леонардо, Рафаэля или Микеланджело. Почему? Скорей всего, потому, что у Андреа дель Сарто нет подлинного внутреннего горения, нет покоряющего нас порыва. Его грандиозные «Рождение Марии» и другие фрески во дворике церкви святой Аннунциаты во Флоренции — это великолепнейшая иллюстрация торжественного быта людей Высокого Возрождения, быта, отмеченного высокими помыслами и стремлением к величественной красоте. Но — всего лишь иллюстрация.

Андреа дель Сарто — замечательный мастер, порой даже виртуоз, но не гений, так как подлинно великого сказать ему нечего. И потому, очевидно, такое внимание уделяет он драпировке, что бессилён выразить непосредственно красоту человеческой фигуры.

Впрочем, некоторые картины Андреа дель Сарто все же эффектны, иногда даже значительны, как, например, знаменитая «Мадонна с гарпиями»¹ (Флоренция, Уффици), быть может, слишком парадная, но исполненная подлинного благородства, или великолепный «Портрет скульптора» (Лондон, Национальная галерея), дающий обобщенный образ юного вдохновенного мастера эпохи Возрождения, во взгляде которого мы читаем смутную тревогу, недоумение.

¹ Так названная потому, что стоит на мраморном постаменте, украшенном рельефными изображениями гарпий, древних крылатых богинь бури и смерти.



Добавим, что фра Бартоломео и Андреа дель Сарто были не раз как бы сбиты с толку той бурей, которой явилось для современников искусство Микеланджело. Эта буря внесла известную искусственность и неуверенность в творчество обоих мастеров.

* * *

В мировой истории вряд ли можно найти художника, который оказал бы такое влияние на развитие искусства, как Микеланджело. У Леонардо и Рафаэля были многочисленные последователи, но постепенно воздействие титанических дерзаний и достижений Микеланджело, подобно урагану, решительно восторжествовало над всем прочим. При этом нельзя сказать, чтобы влияние Микеланджело было всегда благотворным. Именно это влияние явилось как бы толчком, определившим конец золотого века итальянского искусства.

Микеланджело сам это предвидел, чему свидетельство его знаменитые слова, обращенные к молодым художникам, копировавшим его «Страшный суд»:

«Сколь многих из вас это мое искусство сделает дураками».

Смелость ракурсов, величие контрастов в искусстве Микеланджело, вся бурная динамика его творчества действительно ошеломили итальянских художников. И чуть ли не каждый из них, пренебрегая особенностями собственного дарования, пожелал подражать ему, творить, как он. Однако смелость и буря, определившие творческий стиль Микеланджело, были выражением той внутренней смелости и той бури, которые владели всем его существом.

А у его последователей, лишенных такого внутреннего огня, такого всепокоряющего порыва, смелость и буря выродились в чисто показной пафос, наподобие бьющей на эффект излишней жестикюляции. Пафос мускулатуры, которым Микеланджело одарил искусство, принимает у них измученные формы. В лучшем случае выработалась изощренность, порой острая, даже озорная, в которой наиболее талантливые художники проявили подчас незаурядное мастерство, блестящую виртуозность. Их искусство получило название маньеризма.

Застывший академизм, опять-таки основанный на внешнем подражании классическим образцам, при отсутствии собственного вдохновляющего идеала, воцарился в итальянском искусстве XVII века. И лишь новая живительная струя, нашедшая свое наиболее яркое выражение в искусстве великого реалиста Караваджо, спасла это искусство от полного омертвления, определив во многом последующее развитие всего европейского искусства.

Андреа дель Сарто. *«Портрет скульптора»*. Лондон. Национальная галерея.



Тиццан. Автопортрет. Мадрид. Прадо.

ТИЦИАН И НОВАЯ СТРАНИЦА В ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ

П «БРАКОСОЧЕТАНИЕ С МОРЕМ»

ушкин писал:

«Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — но поэзия остается на одном месте. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежими и вечно юны».

У Виктора Гюго эта же мысль выражена так:

«Наука непрестанно продвигается вперед, перечеркивая самое себя. Плодотворные вымарки!.. Наука — лестница. Поэзия — взмах крыльев... Шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечеркивает Гомера».

Шедевр искусства... Отнесем эти слова и к живописи.

Конкретность образов Джотто явилась для современников откровением. Но реализм Джотто не перечеркивает «бестелесную» иконопись Византии. И тут и там — взмах крыльев, одинаково мощный, ибо полет одинаковой высоты, хоть направления его и различны. Мы отмечаем здесь, что по сравнению с Рафаэлем Микеланджело знаменует в искусстве новую страницу. Но Микеланджело не перечеркивает Рафаэля. Ни о каких вымарках тут не может быть речи. У каждого были свой идеал, своя вера, и, чтобы выразить их, каждый дал миру свое искусство, новоявленное и неповторимое.

Наука — лестница... Не счастье ступеней, отделяющих нас на этой лестнице от первобытного человека. Но все изобразительное искусство наших дней не перечеркнет вдохновенного пафоса шедевров наскальной живописи.

По отношению к живописи Флоренции и Рима живопись Венеции — новая страница искусства. Однако величайший гений Венеции Тициан не перечеркивает ни Микеланджело, ни Рафаэля, ни Леонардо да Винчи.

И все же, когда мы глядим на картины Тициана, порой кажется нам все настоящей, неоспоримой: вот это, и только это, есть действительно живопись!..

Во Флоренции и Риме работали живописцы, которые часто были также ваятелями и водчиками, что и отражалось на их живописном творчестве. Они считали себя наследниками великой античной культуры с ее умственным строем, основанным на логике. Все это да и сам пейзаж средней Италии и особенно Тосканы, радующий глаз рисуночной четкостью своих очертаний, рождали у художников любовь к форме ясной и полновесной, к линии красивой и энергичной и к геометрически безупречной композиции. Это можно сказать и про Мазаччо и про Боттичелли, равно как и про всех крупнейших тосканских и римских живописцев Высокого Возрождения. Их композиции архитектурны; своими членениями, строгой согласованностью объемов и линий они напоминают прекрасное классическое здание (вспомним ватиканские фрески Рафаэля); причем рисунок составляет их остоу.

Живопись Венеции основана на чувственном восприятии мира. Непосредственность этого восприятия играет в ней большую роль, чем классическая традиция. Не архитектурность и не геометрическая точность композиции, а глубокая внутренняя музыкальность отличает картины венецианских мастеров. Эти мастера были живописцами, и только живописцами, причем они видели в цвете, в его переливах, в его бесконечных сочетаниях со светом и тенью основу живописи. Ту внутреннюю силу, тот заряд энергии, которые художники Флоренции и Рима вкладывали в расположение фигур, во взаимодействие и контрасты объемов и линий, венецианские живописцы полностью отдавали цвету и свету. И потому их колорит бурлит, пенится и играет; каждый цвет приобретает на полотне желаемой силы звучание в переключке с соседними цветами.

Их творчество глубоко эмоционально. Конечная цель его — преобразование видимого мира в гармонию и красоту — та же, что у живописцев Флоренции



Витторе Карпаччо. «Прием послов». Картина из цикла
«Жизнь св. Урсулы». Венеция Академия.

и Рима, но она достигается средствами, доступными только живописи, то есть стихией цвета, пиршеством красок.

Чем же вызваны такие коренные отличия венецианской школы живописи?

* * *

Эпоху Возрождения можно сравнить с пробуждением от сна или с молодостью, когда все воспринимаешь особенно полно, остро и радостно и мир открывается человеку во всем его ослепительном многообразии.

Пробудившись от долгого сна средневековья и ощутив в себе великую силу молодости, Венеция увидела, что она красавица, и восхитилась своей полуденной, сияющей красотой.

Дивно синее небо и дивно синее море. В вечерний час по этому небу и по этому морю, словно вино, разливается пурпур заката. Такого другого города нет во всем мире. Расположенный на ста восемнадцати островах, разделенных ста шестидесятью каналами, через которые переброшено около четырехсот мостов, подлинно вырастает он из водной синевы, так что тонут в дымке, стелющейся над лагуной, очертания его бесчисленных дворцов. Фасады их опрокидываются в сверкающей на солнце водной глади, которая искрится всеми цветами радуги от их позолоты, мозаики и многокрасочных мраморных инкрустаций.

Город, разросшийся в целое государство. И какое государство! Ведь как европейская держава Венеция в течение долгого времени «имела больше значения, чем Германия»¹.

Это государство — республика. Республика купцов, торгующих чужь ли не со всем миром. Ей много приходилось воевать, но уже в начале XV века один из ее правителей заявлял:

«Самым лучшим будет для нас мир, который позволит нам зарабатывать столько денег, чтобы все нас боялись».

На самом полуострове Венеция то сражается с другими итальянскими государствами, то натравливает их друг на друга, чтобы выступить затем посредницей в их феодальных распрях. А морские просторы открывают перед ней как бы просторы вселенной. Венеция торгует и с греками, и с турками, с Сирией и Багдадом, с Египтом, Индией и Аравией, с Северной Африкой и Северной Европой, особенно с Германией и Фландрией, постепенно сосредоточив в своих руках большую часть товарооборота между Востоком и Западом.

Сама открытая для всех ветров, она не замыкается, как Тоскана или папский Рим, в академическую скорлупу классической латинской культуры, не объявляет варварами все другие народы. Мусульманский Восток с его

¹ К. Маркс. Хронологические выписки. Архив Маркса — Энгельса, т. VII, 1940, стр. 97.



Джентиле Беллини. «Процессия тела Христова
на площади св. Марка». Венеция. Академия.

сказочной архитектурой прельщает ее пестротой и яркостью своих красок. Она любит утонченную аристократическую культуру дряхлеющей Византии, не отворачивается, как Флоренция, от цветистой поздней готики Милана и соседней Германии. Мечтательная, романтическая приподнятость, искони присущая германскому гению, утепляет в лучезарной Венеции строгую латинскую логику философических дум. Впрочем, подобные думы не так уж влияют на мироощущение венецианца этой поры. Торговля важнее философии — таков ведь как будто один из его лозунгов.

Республика купцов и банкиров, образовавших замкнутую патрицианскую касту, давно покончила с феодальными порядками. Каковы же идеалы, духовные запросы ее граждан? По словам одного немецкого наблюдателя, «любовь к наслаждениям дошла у венецианцев до такой степени, что они желали бы превратить всю землю в сад радости. Турки и другие неверные говорят, когда видят эти блестящие дворцы, что христиане, которые их построили, не верят в загробную жизнь и не заботятся о ней». И в самом деле, заботы у них другие. О том, например, как обставить с наибольшим блеском обряд бракосочетания дожа с морем, когда дож — верховный правитель республики, — пожизненно избираемый и наделенный достоинством владетельного князя, выезжает на роскошной галере, отделанной золотом и серебром, с мачтами пурпурного цвета, — чтобы бросить в море золотой перстень.

Это бракосочетание с морской стихией — не символ ли славы, ликующего торжества этого города, выросшего на лагуне?

«Это самый блестящий город, который я когда-либо видел», — говорил французский историк и дипломат Филипп де Комин. А раз так судили чужестранцы, то сколь полным, сколь радостным было восхищение самих венецианцев. Смешав в один кубок тончайшие сладости Италии, Аравии и Византии, Венеция залюбовалась в нем отражением собственной красоты.

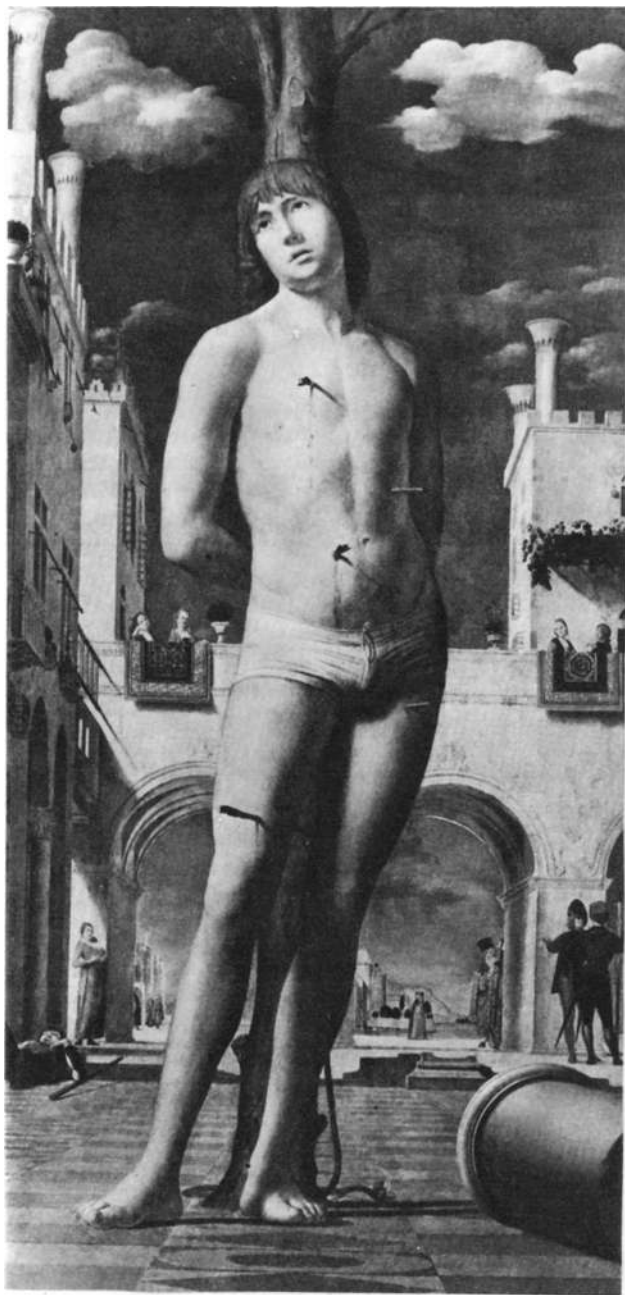
И вот, пробудившись вместе со всей Италией от сна, чтобы насладиться чарами земли, Венеция пожелала запечатлеть как можно ярче свое величие, всю эту синеву, все это благодатное искрящееся сияние, которое она ощущала на самой себе, бескрайние горизонты, которые открывались ее взору, всю свою пышность, роскошь, блеск своих знаменитых празднеств и карнавалов, весь тот незабываемый и неповторимый спектакль, который она являла миру своим бытием. Только светлую сторону жизни пожелала она запечатлеть, чтобы оставить о себе память как о саде радости и наслаждения.

Так родилась венецианская живопись.

Алексей Саврасов как-то говорил другому замечательному русскому художнику Константину Коровину:

«Там, в Италии, было время искусства, когда и властители и народ равно понимали художников и восхищались. Да, великая Италия!»

Антонелло да Мессина. «Святой Себастьян». Дрезден. Картинная галерея.



Эти слова как нельзя точнее приложимы к Венеции. Да, великая Венеция... И потому, что она изображала в живописи саму себя, царственную свою женственность владычницы морей, свои восторги и увлечения, эта живопись была одинаково понятна и блистательному дожу, бракосочетающемуся с морем, и самому убогому гондольеру, даже в своем тяжелом труде славившему звонкой песней земную красоту, олицетворенную его дивным городом.

* * *

Великая венецианская живопись озарилась первыми лучами славы во вторую половину quattrocento. Возрождение началось в Венеции позже, чем в Средней Италии и в Тоскане, но зато, как увидим, оно и продлилось дольше.

Красочная декоративность и праздничность — вот едва ли не главное содержание живописи ранних венецианских мастеров. Ибо картины их были призваны украшать наподобие драгоценнейших инкрустаций храмы, дворцы, пышные залы, где заседали правители республики, и более скромные — многочисленных «обществ взаимной помощи», веселить душу своим великолепием, затейливостью и цветовыми эффектами, славя при этом республику и доставляя зрительное наслаждение ее гражданам.

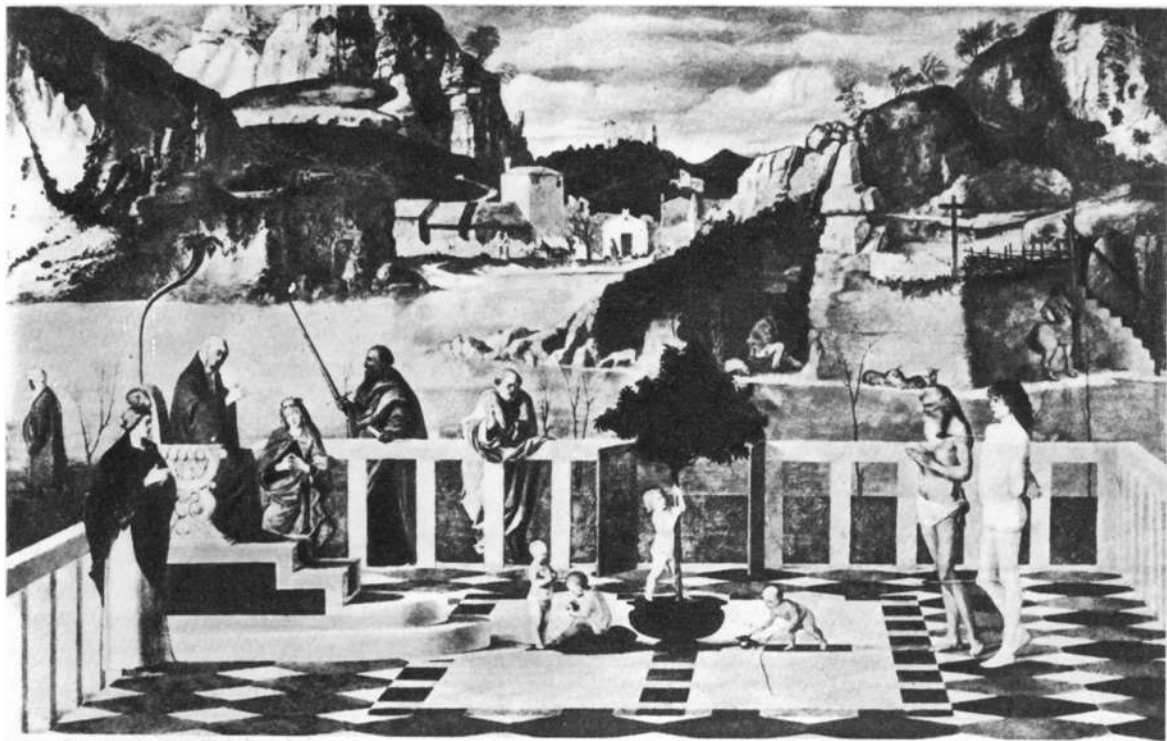
Живопись Витторе Карпаччо тому наилучшая иллюстрация. Что видим мы в его «Приеме послов» (Венеция, Академия) и других его столь же живописных, несколько наивно повествовательных композициях, в которых поэзия осенних красок изливается перед нами во все новых причудливых сочетаниях? Саму Венецию с ее торжественными церемониями и повседневным бытом. Равно как и в картинах Джентиле Беллини, например «Процессия тела Христова» (Венеция, Академия). Перед нами венецианские патриции и венецианские нищие, иностранные послы в богатых нарядах, златокудрые венецианки, живописные гондольеры, мавры в чалмах, с трубами и барабанами, негры на фоне белых колоннад, пышно разукрашенные галеры, мосты над каналами, кишмящие праздничной толпой, уютные покои с веселыми солнечными бликами, балюстрады с голубями и опять дворцы и над ними синее небо — все сказочное разнообразие чудесного мира, которым венецианец той поры наслаждался в своем любимом городе, и тех миров чужеземных, далеких, соки которых впитывал в себя этот город, бракосочетавшийся с морскими просторами. Культовый сюжет лишь предлог для создания нарядной, золотисто-радужной светской картины, позволяющей венецианцу, даже в перерывах между празднествами, любоваться их великолепием, запечатленным живописью... Мы понимаем его, по-детски радуясь, как и он, прихоти красок, той яркой жизни, тому теплу, которые исходят от всей этой живописи.

Но это еще не живопись Высокого Возрождения.

Слишком раздроблены цветовые эффекты, слишком пестры краски, слишком много мы находим в картине чисто декоративного, случайного, и не



Джованни Беллини. *«Преображение»*. Неаполь. Музей.



Джованни Беллини. «Озерная мадонна»,
или «Священная аллегория», Флоренция. Уффици.



Джованни Беллини. Дож Леонардо Лоредано. Лондон. Национальная галерея.

наделена еще фантазия художника той благородной сдержанностью, которой отмечено искусство золотого века.

Южанин Антонелло да Мессина, научившийся, по-видимому, у нидерландских мастеров секретам масляной живописи, содействовал ее широкому распространению в Венеции, где он обосновался. Масляные краски смягчили цветовые контрасты, позволяя достигнуть в богато насыщенных цветовых сочетаниях единства тона. Радужная игра света, пурпурные закаты, бархатистость кожи, блеск мрамора или парчи, полнозвучные красочные аккорды и тончайшие цветовые нюансы, все те живописные радости, которыми нас одарили великие венецианские мастера следующего века, были отныне на грани осуществления.

В Венеции Антонелло да Мессина стал подлинно венецианским художником. Вот, например, его шедевр «Святой Себастьян» (Дрезденская галерея). Картина изображает мученическую гибель стройного юноши с мечтательным взором, пронзенного стрелами. Но не это волнует нас в ней. Подобно венецианцам той поры мы любимся прекрасным изгибом тела мученика, так чудесно освещенного лучами южного солнца, на фоне тоже пронизанной светом венецианской улицы с архитектурой столь же стройной, как и этот юноша, арками, коврами, изящными женскими фигурами и нарядными воинами, которым нет дела до происходящего, любимся синевой неба, реющими облаками и лучистыми далями.

Путь, приведший венецианскую живопись к высшему своему расцвету, был окончательно проложен Джованни Беллини, братом Джентиле. Это был очень крупный мастер. В зрелых его работах сглаживаются постепенно линейность и черствость кватроченто, влияние соседней Падуи. Его «Преображение» (Неаполь, Музей) — это уже подлинный гимн красоте земли. Какая любовь к природе, впервые так ярко проявившаяся в итальянской живописи, где пейзаж имел лишь значение фона. Здесь же пейзаж буквально царит, как бы обволакивая фигуры, так что идея, заложенная в бракосочетании дожа с морской стихией, уже расширяется перед нами, предвещая грядущее бракосочетание человека с природой в живописи. Написанные кистью, проникновенной и полнозвучной, облака, деревья, холмы дышат, живут полной жизнью, как бы в унисон с фигурами Христа и пророков.

«Священная аллегория» Джованни Беллини (Флоренция, Уффици) — это поэзия, воплотившаяся в живописи. Все в этой замечательной картине пронизано сказочным настроением, так что даже не думаешь о том, что точно изображает каждая фигура: все они пребывают в блаженной безмятежности, окутанные влажным озерным воздухом, под ласковыми лучами солнца и медленно плывущими вдали облаками.

И опять-таки какая поэзия в сочетании с самой высокой и торжественной декоративностью в знаменитой алтарной картине Джованни Беллини



«Мадонна со святыми» (Венеция, церковь св. Захария). Тут мы уже действительно на пороге Высокого Возрождения.

Взглянем еще на его портрет дожа Леонардо Лоредано (Лондон, Национальная галерея). Как мы увидим, портрет занимает большое место в венецианской живописи. Венеция мечтает показать себя потомству во всей своей славе, и ее именитые граждане желают видеть свои черты запечатленными навеки. Старческие черты дожа предельно выразительны, тонкая линия рта сразу выдает замкнутость его натуры. Игра света, озаряющая эти черты, сочетание теплых тонов лица с холодными тонами его парадного облачения, бюст его, четко выступающий на лазоревом фоне, — все это создает красочно-световой аккорд, выявляющий с особой силой психологическую остроту образа — черствость, душевную сухость этого правителя¹.

Джованни Беллини прожил долгую жизнь (умер в 1516 году восьмидесяти шести лет). Великий немецкий живописец Дюрер, который знал его уже стариком, признавал Беллини лучшим живописцем своего времени. Он умер, когда золотой век уже наступил, но сам не успел проникнуться полностью его идеалами. Некоторая внутренняя неуверенность, сквозящая в его творчестве, отсутствие подлинного динамизма в его композициях и несколько однообразная созерцательность все же не позволяют поставить Джованни Беллини в ряд с его великими младшими сверстниками — Джорджоне и Тицианом. Но благодаря Беллини путь, ведущий в Высокое Возрождение, был уже широко открыт в конце XV века.

НА КРЫЛЬЯХ МОГУЩЕСТВЕННОЙ ВОЛШЕБНИЦЫ

Мы здесь писали, что венецианские живописцы были только живописцами. Джорджоне составляет исключение, однако исключение очень характерное, как раз подтверждающее сущность различия между художественным гением Венеции и Тосканы: этот великий живописец был, кроме того, не скульптором или архитектором, а поэтом и музыкантом, причем, по словам Вазари, «игра его на лютне и пение почитались божественными». И нет, пожалуй, во всем мировом искусстве произведений живописи более поэтичных и музыкальных, чем картины Джорджоне.

В приложении к живописи эти качества очень хорошо определены великим французским художником Эженом Делакруа:

«Искусство — значит поэзия. Без поэзии не может быть искусства...

¹ Дож Леонардо Лоредано вошел в историю как представитель воинствующего обскурантизма: им был отдан приказ о публичном сожжении книги, вопреки учению церкви ставившей под сомнение бессмертие души.



Джорджоне. «Гроза». Венеция. Академия.

Живопись вызывает совершенно особые эмоции, которые не может вызвать никакое другое искусство. Эти впечатления создаются определенным расположением цветов, игрой света и тени, словом, тем, что можно было бы назвать музыкой картины. Эта магическая гармония захватывает вас при первом взгляде на картину, когда вы, войдя в собор, еще не можете видеть за дальностью расстояния, что именно она изображает.

Иногда это впечатление порождается одной лишь гармонией линий. Именно в этом состоит истинное превосходство живописи над всеми другими искусствами. Она затрагивает самые сокровенные струны человеческой души и будит в ней чувства, которые литература выражает настолько неясно, что каждый понимает их по-своему; живопись же действительно переносит нас в мир этих чувств и, подобно могущественной волшебнице, увлекает нас ввысь на своих крыльях. Помимо того, что составляет картину природы, она включает в себя элемент контроля и сознательного выбора, то есть душу художника и свойственный ему стиль».

Эти строки Делакруа полностью относятся к искусству Джорджоне.

Несмотря на его прижизненную славу и огромное влияние, которое он оказал на все последующее развитие живописи, мы очень мало знаем о Джорджоне. Он родился в Кастельфранко около 1478 года, в конце восьмидесятых или начале девяностых годов приехал в Венецию, где, по-видимому, поступил учеником в мастерскую Джованни Беллини, с тех пор жил там постоянно и умер (вероятно, от чумы) в 1510 году, то есть совсем еще молодым. Свое прозвище Джорджоне (что значит «большой Джорджо») он, опять-таки по словам Вазари, получил «за величие духа». Тот же Вазари сообщает, что Джорджоне был «весьма низкого происхождения».

В нашем Эрмитаже Джорджоне представлен одной из своих ранних и самых прославленных картин. Это — «Юдифь».

Согласно библейской легенде, красавица Юдифь проникла в шатер вражеского военачальника Олоферна, прельстила его, напоила и, когда он заснул, обезглавила.

Сопоставляя эту картину с другим шедевром Джорджоне — знаменитейшей «Спящей Венерой» (Дрезденская галерея), выдающийся русский художник Александр Бенуа, которого следует также признать одним из наших самых вдохновенных историков искусства, высказал следующие интересные суждения:

«...Странная картина, такая же «двусмысленная» и «коварная», как и картины Леонардо. Юдифь ли это? — хочется спросить про эту строгую печальную красавицу, с лицом дрезденской Венеры, так спокойно попирающую отрубленную голову. Какими глазами взглянет на нас эта женщина, если подымет свои веки, какими глазами взглянет и дрезденская Венера Джорджоне? Эту тайну унес с собой художник точно так же, как унес он и разгадку многих своих других картин».

Написанная в самые первые годы XVI столетия, эрмитажная картина может быть признана «ключевой» для оценки не только творчества



Джорджоне. «Спящая Венера». Дрезден. Картинная галерея.

Джорджоне, но и всего развития венецианской школы. «Юдифь» утверждает в этой школе новый идеал, идеал Высокого Возрождения, подобно тому, как он был утвержден во Флоренции ранними работами Леонардо. Утверждает внутренней раскрепощенностью композиции, внутренним покоем, сочетающимся с душевной подвижностью всего образа, музыкальной ритмичностью полнозвучных тонов, мягкостью красочных сочетаний.

Да, в этом образе загадка — и это роднит его с образами Леонардо. Прав А. Н. Бенуа: таких загадок много в творчестве Джорджоне. Почему в картине его, которая получила название «Гроза» (Венеция, Академия), на фоне изумительного, уже романтического пейзажа, с обломками колонн и темными деревьями под грозовым небом, сидит на первом плане молодая женщина, кормящая грудью ребенка, между тем как недалеко от нее прогуливается сельский щеголь? Что озиачают эти две фигуры? Почему в картине, названной «Сельский концерт» (Париж, Лувр), опять-таки среди волшебной прелести пейзажа, в летний зной, расположилась компания, состоящая из двух обнаженных женщин и двух лениво музицирующих юношей? Или все эти фигуры созданы художником исключительно для нашего любования? Да, возможно, только для этого, раз мы любимся ими долго, долго и кажется нам, что никак не можем ими достаточно налюбоваться.

Но разве мы любимся только фигурами? Нет, мы любимся и пейзажем с его густыми кущами, солнечными бликами и темной небесной синевой. Да есть ли такие слова, которые могли бы передать роскошь, негу и глубочайшую музыкальность этого золотистого пейзажа! Но опять-таки мы любимся им не отдельно от фигур, ибо они крепко, неразрывно, подлинно навеки между собой связаны. Точно так же, как связаны с пейзажем фигуры «Грозы», как связана с ним такая малая, такая обворожительная и бесконечно целомудренная «Спящая Венера», связана и в своей юной неге, и в своем сне, и во всей своей чистой, ласковой красоте.

Быть может, правильно мнение, что искусство Джорджоне имеет лишь одну тему: созвучие человека с природой. Тема грандиозная, неисчерпаемая, завершающая все искания венецианской живописи кватроченто.

Как же передает он это созвучие? Вглядитесь в картины Джорджоне, и вы увидите нечто такое, чего не было еще никогда до этого в живописи. Великий Леонардо разработал теорию «пропадающих очертаний» и частично растворил их в своем sfumato. Джорджоне пошел дальше: он преодолел контур и вместе с ним форму, так что фигуры и пейзаж, все части картины составляют у него единую цветовую симфонию. И в этом отношении его живопись действительно подобна «могущественной волшебнице».

Форма конкретна, незыблема. Цвет же меняется в зависимости от света. И потому, чтобы передать все многообразие мира, Джорджоне сосредоточивает свое внимание на цвете, который он буквально пронизывает светом, сообщая цвету все новые нюансы, новую тональность. Цвет у него как бы играет в световых лучах, и сами краски его излучают свет.

«Он считал непреложным, — пишет про Джорджоне Вазари, — что писать



Т и т и а н. «Венера Урбинская». Флоренция. Уффици.

прямо краской, без всяких подготовительных эскизов на бумаге, есть истинный и лучший способ работы и что это и является истинным рисунком».

Итак, главное не рисунок, а мазок. Это утверждение открывает новый этап в истории живописи.

Но все же, что передает, что воплощает в своих картинах Джорджоне? Мы уже сказали что — слияние, созвучие человека с природой. Но это не все: картины его излучают какое-то особое, глубоко волнующее нас поэтическое настроение, лирическую одухотворенность, в которой и мечтательность, и где-то проскальзывающая смутная печаль. Не печаль ли о молодости, которая прекрасна, но неизбежно проходит? Вспомним слова Делакруа о магической гармонии живописи, о душе художника, определяющей его стиль. В бесконечной гармоничной душе Джорджоне, как и в созданных им образах, мы чуем некую тайну, манящую и в то же время неуловимую, которая как бы разливается под его кистью по всей природе.

ЗНАМЕНОСЕЦ ВЕЛИКОГО ИСКУССТВА

«Тициан,— пишет А. Н. Бенуа,— занимает по отношению к Джорджоне положение, аналогичное с тем, которое занимает Микеланджело по отношению к Леонардо. Он пришел после, он взял те средства и приемы, что были найдены и изобретены предшественником, но он ими воспользовался для своих целей, для своих мечтаний вполне свободно и самостоятельно, а целей и мечтаний Тициан находил в душе своей неисчерпаемое множество...»

Тициан и Микеланджело. Такая параллель закономерна. Однако сопоставление этих двух титанов приводило порой к несколько искусственным выводам.

«Если бы Тициан и Микеланджело,— заявлял в своем трактате о живописи их современник Паоло Пино,— были бы единым телом, то есть если бы к рисунку Микеланджело прибавить колорит Тициана, то такого художника можно было бы назвать богом живописи».

Вряд ли это верно. Живопись Микеланджело и живопись Тициана — это тезис и антитезис. Скульптурная выпуклость живописных образов Микеланджело не нуждалась в колорите Тициана, равно как, лепя картину из цвета и света, Тициан отвергал крепкую, незыблемую микеланджеловскую форму, для которой рисунок служил остоном. Каждый из них достиг в своем непревзойденных высот, и прибавлять тут нечего.

Уже в следующем столетии величайший испанский художник Веласкес так определял роль Тициана в искусстве:

«...В Венеции — все совершенство красоты! Я отдаю первое место ее живописи, знаменосцем которой является Тициан».



Тициан. «Любовь земная и любовь небесная». Рим, Галерея Боргезе.

Удивительно точное определение, данное одним гением другому. Микеланджело не был знаменосцем никакой школы, он был глашатаем только своего искусства, которое своей беспримерной мощью чаще всего сбивало с толку других художников. Солнечный же гений Тициана согрел всю венецианскую живопись, и в его лучах созрели, расцвели многие замечательные таланты, которым он действительно служил знаменосцем, как сияющее увенчание художественного гения Венеции. Он был для них «богом живописи» сам по себе, без всякого дополнения и остался им для всех живописцев последующих столетий, которые пошли по пути, проложенному венецианской школой под его знаменем.

* * *

Точный возраст Тициана до сих пор не установлен. Умер он в 1576 году, а родился, по одним сведениям, в конце восьмидесятых, по другим — в конце семидесятых годов XV столетия или даже раньше.

С уверенностью можно лишь сказать, что Тициан прожил не менее восьмидесяти восьми лет и не более ста трех, причем умер, по-видимому, не от старости, а от чумы.

Как и Микеланджело, Тициану суждено было в его долгую жизнь горестно наблюдать трагическое противоречие между высокими идеалами Возрождения и действительностью. Как и Микеланджело, он остался до конца верен этим идеалам, не изменил гуманизму.

Тициан Вечеллио родился в военной семье в горном городке Пьеве ди Кадоре, входившем во владения Венеции. Род его был старинным и влиятельным в этой местности. Проявив уже в раннем детстве влечение к живописи, он девяти лет был определен отцом в мастерскую известного венецианского мозаичиста. Пробыл там, однако, недолго и обучался затем поочередно у Джентиле Беллини и у Джованни Беллини. Сблизился с Джорджоне и испытал во многом его влияние. А после его преждевременной смерти стал общепризнанным главой венецианской школы.

Слава Тициана быстро распространилась по всей Италии, а затем и по всей Западной Европе. Папа Павел III вызывает Тициана в Рим, где уже зрелым мастером он впервые знакомится с творениями Рафаэля и Микеланджело. Самый могущественный из тогдашних монархов, германский император Карл V приглашает его в Аугсбург, жалует ему графское достоинство и, позируя Тициану, будто бы даже поднимает кисть, уроненную художником. Сын Карла V, жестокий испанский король Филипп II, французский король Франциск I и многие итальянские государи были также заказчиками Тициана, занимавшего официальный пост художника Венецианской республики.

Друг Рафаэля прославленный гуманист кардинал Бембо был другом и Тициана. Уже знакомый нам памфлетист Аретино, которого можно считать



Тицан. «Флора». Флоренция. Уффици.

основателем современной журналистики, ратовавший за утверждение «диалекта», то есть итальянского языка, постоянно общался с Тицианом, по-видимому очень ценившим его советы.

По свидетельству венецианского теоретика искусства Дольче, Тициан был «великолепным, умным собеседником, умевшим судить обо всем на свете». Можно полагать, что содержание «Диалога о живописи» — главного труда Дольче — было во многом подсказано Тицианом.

Сохранилось частное письмо гуманиста Пришанезе, позволяющее и нам заглянуть на миг в приморский дом Тициана, где он жил после смерти горячо любимой жены, перенестись в атмосферу той эпохи, осязаемо почувствовать роскошную жизнь Венеции первой половины XVI столетия.

«Я был приглашен,— пишет этот гуманист,— ...в прелестный сад мессера Тициана Вечеллио, художника, как все знают, превосходнейшего... Были приглашены к этому мессеру Тициану, поскольку подобное всегда стремится к подобному, некоторые из наиболее избранных умов, находившихся тогда в этом городе, и прежде всего — мессер Пьетро Аретино, новое чудо природы, и затем такой же большой подражатель ее при помощи резца, как хозяин пира — при помощи кисти, мессер Якопо Татти, прозванный Сансовино, а также Якопо Нарди¹ и я... Прежде чем сесть за стол, так как жар солнца, хотя место и было тенистым, ощущался еще очень сильно, мы провели время в созерцании живых образов великолепнейших картин, которыми был наполнен дом, и в разговорах о красоте сада, к большому удовольствию каждого. Сад этот расположен на окраине Венеции, на берегу моря, так что оттуда виден прелестный островок Мурано и другие прекрасные места. Эта часть моря после захода солнца покрылась множеством гондол, наполненных прекрасными женщинами, и до полуночи там раздавались музыка и пение, звучали мелодии и различные инструменты, как бы аккомпанировавшие нашему веселому ужину... В это время пришел час ужина, который был столь же обилен, сколько превосходно сервирован, с изысканными блюдами и самыми дорогими винами... Уже подали фрукты, когда принесли ваши письма, и так как там хвалилась латынь и порицался диалект, Аретино вышел из себя, потребовал в ярости бумаги и чернил, и, если бы его не удержали, он создал бы одно из самых жестоких в мире обличений. Он все же не преминул высказать все это на словах»

Итак, долгая, счастливая, роскошная жизнь среди самого изысканного, образованного общества, жизнь, целиком наполненная любованием красотой мира и прославлением этой красоты в великом искусстве живописи. Творчество Тициана очень обширно: по количеству созданного оно превосходит творчество Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело, вместе взятых,—

¹ Якопо Сансовино — выдающийся ваятель и зодчий, переселившийся из Рима в Венецию после разграбления Рима испано-германскими войсками. Якопо Нарди — флорентийский эмигрант, республиканец, враг тиранни Медичи, известный историк. Венеция, так и не поработанная испанцами, долгое время служила убежищем для многих итальянских патриотов.



Т и ц и а н. «Праздник Венеры». Мадрид. Музей Прадо.

и потому в этих кратких очерках его обзор будет еще более беглым. Каково же содержание этого творчества?

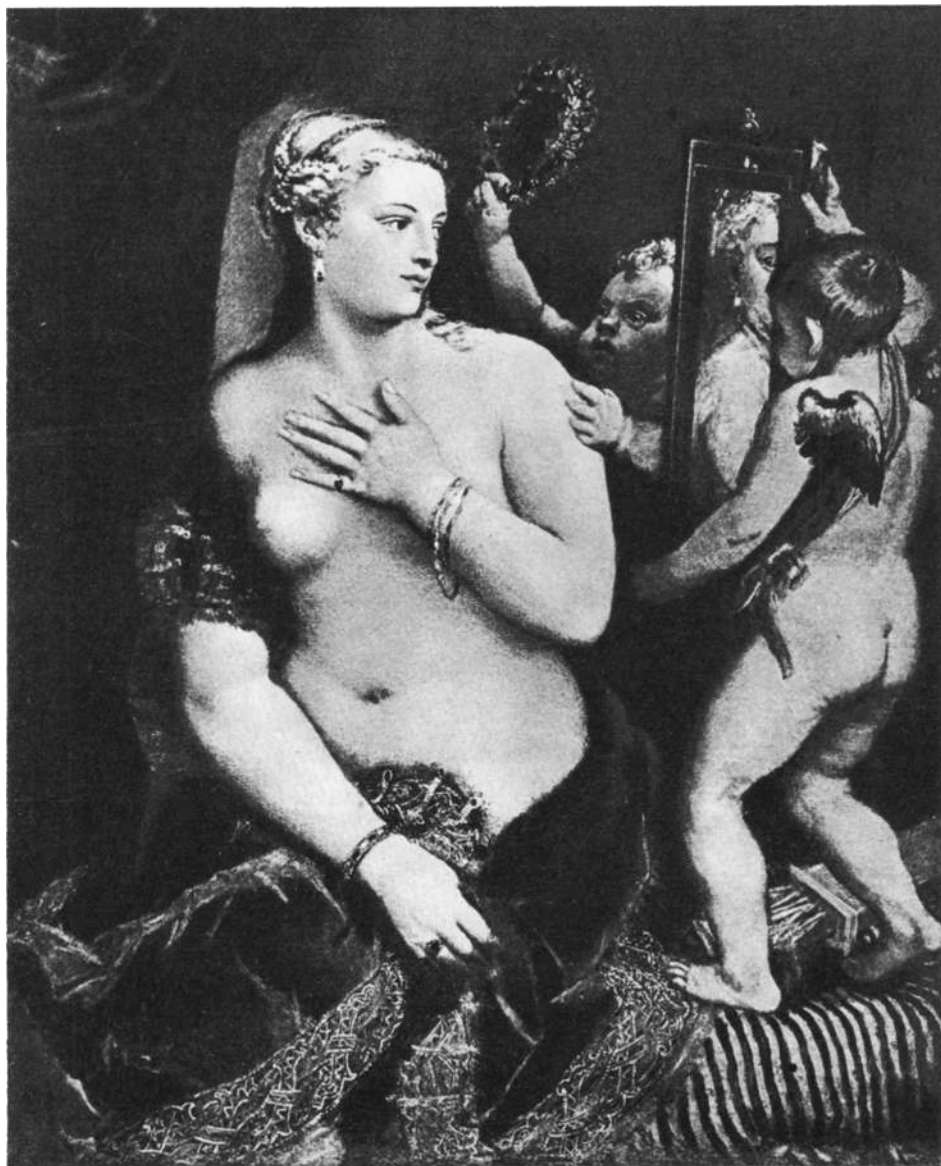
Мы говорили о влиянии Джорджоне. Тициан был одно время его помощником и после смерти Джорджоне дописал некоторые незаконченные его картины. Правая часть пейзажа «Спящей Венеры» Джорджоне, так чудесно сочетающаяся с ее образом, написана, по-видимому, Тицианом. Но между Тицианом и Джорджоне глубокое различие. Тициан был натурой, вероятно, менее утонченной и лирической, чем Джорджоне, но зато более цельной, могучей, полнокровной и всеобъемлющей. Там, где у Джорджоне недоговоренность или загадка, у Тициана победное, полновзвучное торжество красоты. Мне кажется, что это различие очень хорошо сформулировал Александр Бенуа, сравнивая «Спящую Венеру» Джорджоне с очень схожей по композиций знаменитой «Венерой Урбинской» Тициана, которую иногда называют «флорентийской» — по ее нынешнему местонахождению (галерея Уффици):

«Он (то есть Тициан) в своей флорентийской «Венере» раскрыл глаза «Венере» Джорджоне... и мы увидели влажный взор влюбленной женщины, обещающей большое и здоровое счастье».

Это обещание озаряет женские образы, созданные Тицианом. Мы отмечали, что никто после мастеров Древней Греции не сумел воспеть, как Корреджо, женскую прелесть, грацию и негу. Можно сказать столь же определенно: никто в живописи до и после Тициана не воспел с таким вдохновением, как он, сияющую красоту женщины, пленительную, полуденную красоту, как бы олицетворяющую и лучезарную красоту самой Венеции, и всю радость бытия, все земное счастье.

«Любовь земная и любовь небесная» (Рим, галерея Боргезе) — аллегорическая картина, исполненная светлой, упоительной жизнерадостности, одна из первых работ Тициана, знаменующих возможность такого блаженного и щедрого счастья. Современная ей «Флора» (Флоренция, Уффици) выражает тот же высокий идеал, ту же чистую юную радость. Как нежен теплый розовый тон открытого плеча богини цветов, какой подлинно божественный «кусочек живописи» — рука ее в сочетании с прозрачной белизной рубашки и светлым бархатом тяжелого облачения. «Вакханалия» и «Праздник Венеры» (обе картины в мадридском музее Прадо) — чудесные звенья той же цепи.

Высшее увенчание этого идеала — картина «Венера перед зеркалом» (Вашингтон, Национальная галерея), написанная Тицианом уже в старости. Пожалуй, такого великолепия еще не достигала до этого его кисть. Перед нами подлинно царственная женственность во всей ее первозданной славе. Богиня любви в облики златоволосой венецианской красавицы являет нам совершеннейший образ самой любви, самой неги. В этом образе нет ничего порочного, как нет ничего порочного в полноте счастья. Сколько ласки, бесконечно милой и трепетной, во взгляде богини, сколько радости приносит нам этот лик и вся эта неповторимая красота, созданная живописью.



Тициан. «Венера перед зеркалом». Вашингтон. Национальная галерея.



А вот другой женский образ, тоже созданный Тицианом в старости,— «Девушка с фруктами» (Берлин, Дале, Государственный музей), быть может, портрет его дочери Лавинии. Красота женщины и роскошь природы, золото неба и золото парчи — и какая величавость в повороте головы, во всем облике этой цветущей венецианки. Каким радостным и великолепным покоем, покоем от силы, от полного наслаждения жизнью дышит вся картина.

Великое обещание счастья, надежда на счастье и это полное наслаждение жизнью составляют одну из основ творчества Тициана.

* * *

И все же, хоть живопись Микеланджело и живопись Тициана — тезис и антитезис, этих двух титанов роднит нечто основное: только им в итальянском искусстве присущая в такой полной мере грандиозность мироощущения.

Взгляните на «Вознесение Марии», знаменитую «Ассунту», как говорят в Италии,— громадный алтарный образ Тициана в церкви Фрари в Венеции. Да, это именно грандиозно, и вдохновенный лик Марии не уступает по своей внутренней силе, по своему пафосу, по своему страстному и величественному порыву самым величественным образам Сикстинской капеллы. Какая красота, возвышенная и вдохновенная, в поднятом к небесам взоре Марии.

«Полная мощи,— пишет об этой картине Берисон,— вздымается Богоматерь над покорной ей вселенной... Кажется, во всем мире нет силы, которая могла бы противостоять ее свободному взлету на небо. Ангелы не поддерживают ее, а воспевают победу человеческого бытия над бречностью, и их ликующая радость действует на нас подобно восторженному взрыву оркестра в финале «Парсифаля» Вагнера».

Эта грандиозность мироощущения и эта высокая и радостная торжественность, подобная грому оркестра, так же озаряют своим сиянием композиции Тициана, вовсе не радостные по сюжету, но созданные им в лучшие, наиболее светлые годы его жизни, когда он весь отдавался культу прекрасного как абсолютному благу, долженствующему восторжествовать в мире. Мы видим это особенно ясно в таком шедевре из шедевров, как его «Положение во гроб» (Париж, Лувр). Это несомненно одно из самых больших, самых непревзойденных произведений живописи, ибо в картине этой все совершенство: и контраст безжизненного, падающего тела Христа с мужественными, дышащими силой фигурами апостолов, и трагизм всей композиции, возвышающий нашу душу, ибо горе тонет здесь в общей благодатной гармонии и красоте, и небо, словно разбавленное вином, и колорит такой звучности, такой силы, что кажется, нет и не может быть в природе более прекрасных тонов тепло-белых, лазоревых, золотисто-розовых, густо-загарных, то



Г и ц и а н. «Положение во гроб». Париж. Лувр.



Тицциан. «Вознесение Марии». Венеция. Церковь Санта Мария деи Фари.

пламенеющих, то полуживых во мраке, чем те, которыми одарил эту картину Тициан. Но не лучше ли сказать точнее: чем те, из которых он сотворил эту картину...

Вспомним слова Делакруа о расположении цветов, игре света и тени, о музыке живописи, о магической гармонии, захватывающей нас при первом взгляде на картину, даже если за дальностью расстояния мы еще не видим, что она изображает. Вот из этой музыки цвета, из этой магической гармонии, им созданной, из этой особой «субстанции», которую можно было бы назвать живым телом, основным материалом живописи, Тициан и творит свои образы, как бы лепит их из этого чудесного, то жидкого, полупрозрачного, то густого, сочного, до предела насыщенного, всегда покорного ему благодарного материала. Такие картины — это и есть «чистая живопись», а отдельные их красоты — «куски живописи», ибо ничего, кроме живописи, в них нет, живописи как стихии цвета и света, которой поведует гений художника.

Поглядим на другую знаменитую картину Тициана — «Динарий кесаря» (Дрезденская галерея). Согласно евангельской легенде, фарисей, желая смутить Христа, спросил у него, следует ли платить подать кесарю, то есть римскому императору, на что Христос ответил ему: «Воздайте божье богу, а кесарево — кесарю». Перед нами два лика: лик Христа, вылепленный из света, и лик фарисея, выступающий из тьмы, наложившей на него свою печать. Стихией цвета и света передает Тициан духовное благородство первого, низменность и коварство второго, сияющее торжество первого над вторым.

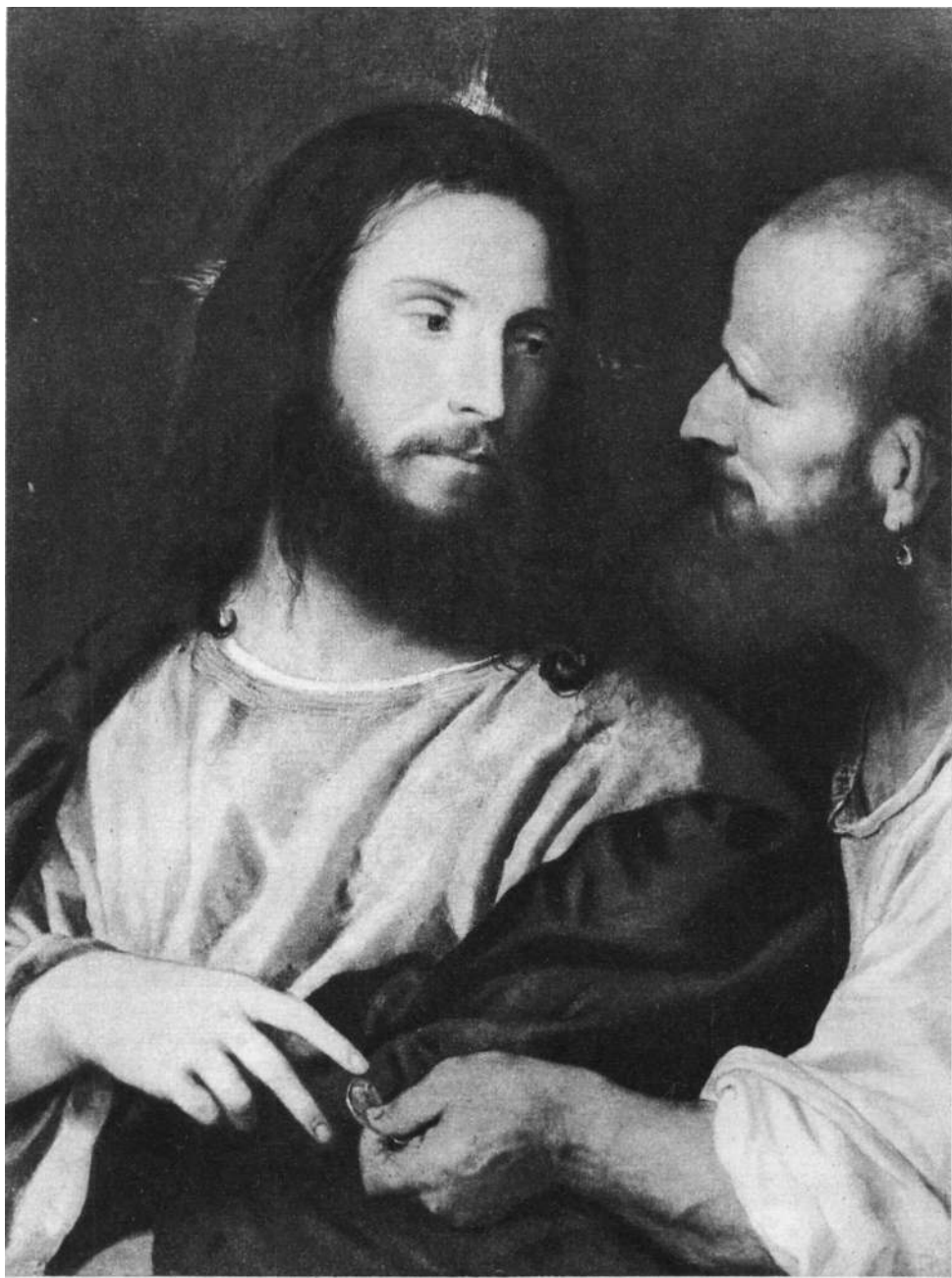
Есть такой термин «валер», обозначающий в живописи оттенки тона или градации света и тени в пределах одного тона. Термин этот заимствован из французского языка, причем в прямом смысле он означает: ценность. Цветовая ценность. Дар создания таких ценностей и их сочетания в картине и есть дар колориста. Во всей истории живописи мы вряд ли найдем более крупного колориста, чем Тициан.

* * *

«Портрет молодого человека с перчаткой». Этот портрет назван так потому, что мы не знаем, кто этот юноша, а рука его с перчаткой — уже сама по себе шедевр, бесподобный тициановский «кусочек живописи», красота которого как бы еще усиливает значительность, красоту всего образа. Какая покойная и горделивая осанка! От молодости, конечно, и уверенности в своей силе, в своем праве на счастье...

Но куда устремлен этот взгляд? Чего не знает еще и что хочет постигнуть этот юный и пленительный кавалер? Не прав ли М. В. Алпатов, признавший в нем Ромео, в котором уже угадывается душевное смятение Гамлета?

Т и ц и а н. «Динарий кесаря». Дрезден. Картинная галерея.





Тициан. Портрет молодого человека с перчаткой. Фрагмент.

Тицианом написано много портретов, и каждый из них уникален, ибо передает индивидуальную неповторимость, заложенную в каждом человеке. Да, конечно, в каждом из нас, хотя мы и не всегда ее различаем, между тем как своей кистью Тициан улавливает ее целиком, концентрирует в краске и свете и затем расстилает перед нами в великолепном «куске живописи».

Сколько силы, какой запас энергии и какая потенциальная ярость в этом муже с могучим лбом, могучим носом и могучей черной бородой. А роскошное просторное его облачение как бы подчеркивает еще размах страстной и беспощадной натуры. Это портрет того самого Пьетро Аретино (Флоренция, галерея Питти), который то возносил до небес Микеланджело, то доносил на него, и к советам которого прислушивался Тициан. Современники



Тиццан. Портрет молодого человека с перчаткой. Париж. Лувр.

говорили, что у Аретино была заготовлена колкость против каждого, кроме... бога, и то потому, что они не общались друг с другом. Не именно ли таким показал его нам Тициан в этом портрете-монументе?..

* * *

Карл V, император так называемой Священной Римской империи, король Испании, «повелитель полумира», любил похвалиться тем, что в его владениях «никогда не заходило солнце»,— и то была правда, так как, кроме германских земель и Испании, в его империю входили Нидерланды, Южная Италия, Сицилия, Сардиния и огромные испанские колонии в Америке.

Но всего этого было недостаточно этому великому честолюбцу, пролившему много крови в бесчисленных войнах во имя создания «всемирной христианской империи». Своей цели он не достиг и, видимо поняв, что она недостижима, передал императорскую корону брату, а испанскую — сыну и сам удалился в монастырь, где и умер два года спустя. В 1548 году, то есть за восемь лет до его отречения, когда ничто еще не могло предвещать такой беспримерный поступок, Тициан написал огромный конный портрет императора в утро перед битвой, в которой он одержал одну из своих самых блистательных побед (Мадрид, Прадо). Он в сияющих латах, с поднятым забралом и с копьем в руке. Какой эффектный и величественный всадник! Но как страшно одинок он на этом поле... Куда устремляется он на красиво гарцующем коне? Мы глядим на его лицо, такое характерное, волевое, с резко выдающимся подбородком, и вдруг ясно различаем в его взгляде рассеянную грусть, какую-то внутреннюю усталость, ритм которой передается всей фигуре и чудится нам даже в размеренном беге коня. Один в поле, один, с надломленной душой. Таким понял и таким изобразил Тициан «повелителя полумира», когда, возможно, тот сам не сознавал еще своей великой усталости. И лучшим объяснением его отречения служит навеки этот портрет.

А вот, пожалуй, еще более разительное свидетельство вещей проницательности Тициана... Папа Павел III тоже мечтал о расширении своих владений. Это был старик властный и честолюбивый, столько же заботившийся о подавлении реформации и об усилении папского престола, как и о возвеличении своих незаконнорожденных детей, которым он старался обеспечить любыми средствами самое высокое положение в тогдашней Италии.

В групповом портрете (Неаполь, Музей) Тициан изобразил папу вместе с его внуками Алессандро, которого он возвел в кардиналы, и Оттавиано, наследником пармского престола, занятого его, Павла III, любимым сыном. Внук-кардинал служит как бы лишь фоном для двух главных персонажей:

Тициан. Портрет Пьетро Аретино. Флоренция. Галерея Питти.



резко повернувшегося к входящему Оттавиано, хилого, но грозного и подозрительного старика первосвященника, и самого Оттавиано, низко склонившегося перед ним. Вглядитесь в тонкий и хищный профиль Оттавиано, во всю его фигуру, такую вкрадчивую и притворно почтительную, — и вы поймете, как понимает на этой картине папа, его дед, на что способен этот юноша с внешностью царедворца и душой убийцы. Да, именно таким изобразил его Тициан. Папа и Оттавиано глядят друг на друга исподлобья. Папа знает, что этот внук, осыпанный его милостями, не питает к нему ни любви, ни жалости, а внук знает, что дед может вовремя разгадать и пресечь его замыслы.

Два года спустя после того, как этот удивительный портрет был написан Тицианом, произошли следующие события. Сын Павла III, герцог пармский, был убит заговорщиками, во главе которых стоял его сын Оттавиано. Потрясенный убийством своего сына и участием в этом преступлении внука, папа Павел III, которого за его меценатство иногда называют «последним великим папой» эпохи Возрождения, умер от разрыва сердца.

Трагедия зрела; великий художник как бы предугадал ее, ибо в искусстве своем он проникал в самую суть изображаемого. По силе, вскрывающей роковую игру самых темных человеческих страстей, этот портрет роднит Тициана с Шекспиром.

* * *

Как и старость Микеланджело, старость Тициана совпадает с закатом золотого века, с концом эпохи Возрождения. Эта эпоха дышала молодостью, дышала надеждой, и вот надежда ушла вместе с молодостью. Ушла для целого поколения, ушла для Тициана, как и для Микеланджело.

Но великая вера в человека, по-видимому, не иссякла в гении Тициана. Его последняя картина «Оплакивание Христа» (Венеция, Академия), огромная алтарная композиция, так и оставшаяся незаконченной, — это вопль отчаяния, потрясающий душу. Но именно грандиозность этого вопля служит нам утешением, ибо в самой этой грандиозности звучит протест против неизбежности конца, и этот протест ясно выражен в фигуре Марии Магдалины, златокудрой венецианской красавицы, в ее возмущенном призыве, как бы обращенном ко всему миру.

Среди картин Тициана, хранящихся в нашем Эрмитаже, две известны всему свету. Это — «Кающаяся Мария Магдалина» и «Святой Себастьян». Хотя их разделяет десятилетие, обе написаны великим художником уже в старости, когда он достиг предельной власти над цветом и мог им одним строить композицию, столь же безупречную и пластичную, как рафаэлевские.

Щемящее горе кающейся грешницы опять-таки утопает в красоте





Тиц и а. Папа Павел III с Алессандро и Оттавиано Фарнезе.
Неаполь. Музей.

живописи, знаменуя торжество жизнеутверждающего начала, присущего всему творчеству Тициана. Прекрасно лицо Магдалины, залитое слезами, прекрасна влага слез на ее глазах, с такой верой поднятых к небу. А для наших глаз все в этой картине — радужное упоение: и сама эта цветущая венецианка с пухлым полуоткрытым ртом, нежной бархатистой кожей и дивно шелковистыми тяжелыми косами, и тонкая цветовая гамма ее облачения, и осенний вечерний пейзаж, составляющий с ней и с ее горем единое неразрывное целое.

«Святой Себастьян» написан Тицианом незадолго до смерти. Тема, как мы уже знаем, трагическая, но это не страшит Тициана: он желает победить человеческое страдание, обреченность, великое беспокойство, охватившее под старость его собственную душу, показав их нам полностью.

Вблизи кажется, будто вся картина — хаос мазков. Живопись позднего Тициана следует рассматривать на некотором расстоянии. И вот хаос исчез: среди мрака мы видим юношу, погибающего под стрелами, освещенного пламенем дымящегося костра.

Тициановская палитра создает грозную симфонию красок, словно оповещающую о космической катастрофе во всем ее ужасе и безнадежности. Но вопль отчаяния преодолен и здесь. Из этой симфонии мазков вырастает героически прекрасная фигура мученика. И эта фигура идеальных пропорций тоже вся вылеплена из цвета.

Вглядитесь в эту бесподобную тициановскую «пластику цвета», в эти крупные размашистые мазки, характерные для его поздней манеры, которые полностью поглощают линию и обобщают детали, — вот первооснова исканий и достижений всех крупнейших колористов последующих столетий: Гальса, Рембрандта и Рубенса, Эль Греко, Веласкеса и Гойи, Ватто, Рейнольдса, Делакруа, импрессионистов, нашего Серова.

Один из учеников Тициана оставил нам подробное описание того, как мастер работал в последние годы, доводя эту пластику, эту симфонию цвета до совершенства:

«Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью либо в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белыми. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырех цветов вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры... Он покрывал затем эти остовы, представляющие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что, казалось, ему не хватало только дыхания... Последние ретуши он наводил легкими ударами пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам и втирая один тон в другой. Иногда тем же пальцем он наносил густую тень в какой-либо угол, чтобы усилить это место,



Тицнан. «Святой Се-
bastian». Ленинград.
Эрмитаж.



Тициан. «Оплакивание Христа». Венеция. Академия.

либо же лессировал¹ красным тоном, точно каплями крови, для оживления живописной поверхности... К концу он поистине писал больше пальцами, нежели кистью».

И вот перед нами сам этот художник, овладевший стихией цвета, окончательно преодолевший главенствующую роль очертаний и тем открывший новую страницу в истории живописи, художник, давший миру самое радостное, торжественно праздничное искусство, художник, которого не могли омрачить ни закат гуманизма, ни дума о смерти даже в самые старческие годы. Величав, покоен и строг он на последнем автопортрете (Мадрид, Прадо). Мудрость, полная искушенность и сознание своей творческой мощи дышат в этом гордом лице с орлиным носом, высоким лбом и взглядом одухотворенным и пронизательным. Черты Тициана вылеплены из пламенеющих тичиановских красок, в контрасте с черным его одеянием они выступают на полотне как вечный памятник знаменосцу великого искусства, памятник, созданный им самим во славу этого искусства.

* * *

Венецианская живопись первой половины XVI века блещет славными именами, которые приходится опустить в столь кратком обзоре.

Эта живопись прекрасно представлена в Эрмитаже, так что даже в самые хмурые ленинградские дни некоторые залы нашего знаменитого музея как бы озарены солнечным небом Венеции, его пламенной, пурпуром и золотом напоенной синевой.

Мы уже любовались в них великими творениями Тициана и Джорджоне. Посмотрим теперь на две замечательные картины, чье точное авторство в данном случае не существенно: на «Мужской портрет», датированный 1512 годом и считающийся работой Доменико Манчини, художника, о котором мы знаем очень мало, и на большую композицию «Юпитер и Ио» школы Тициана.

Своей романтической приподнятостью первая напоминает портретные образы Джорджоне.

Красивый юноша глядит на нас вдумчиво и уверенно. Открытое, ясное лицо, с правильными волевыми чертами, роскошные кудри, изящный берет, богатый патрицианский наряд. За ним в нише — статуя античной богини: он влюблен в классическую красоту; в руках его небольшая книга: быть может, сборник стихов о любимой, быть может, раздумья философа. А за величественно-торжественной колоннадой — лирический пейзаж с высокой колокольней. Все это написано художником с увлечением, в звучных и глубоких венецианских тонах, и от всей картины веет теплом и молодостью.

Этот юноша много знает, но хочет знать еще больше, он нашел свое

¹ Лессировать — значит наносить тонкий слой прозрачной краски, через который просвечивают нижние непрозрачные слои.



Доменико Манчини. *Мужской портрет*. Ленинград. Эрмитаж.

место в мире, но он желает еще полнее утвердить свою личность: он верит в свои силы, верит в великое назначение человека.

Вы хотите себе представить юного итальянского гуманиста, юного венецианского вельможу, залюбовавшегося красотой своего города и эту красоту пожелавшего распространить на весь мир? Он здесь перед вами на картине, живой представитель того вдохновенного поколения, которое, пробудившись от долгого сна средневековья с его смутными грезами, вновь открыло зримую, осязаемую красоту мира и на миг радостно осознало себя его властелином. Блаженная молодость!

А вот и красота мира, все равно реальная или воображаемая, как понимало ее это поколение.

Сюжет картины заимствован из Овидиевых «Метаморфоз»: Юпитер и его возлюбленная Ио встревожены появлением в облаках ревнивой Юноны, супруги повелителя Олимпа. Но дело не в их фигурах, как бы изящно они ни были написаны. Перед нами произведение чисто пейзажной живописи, в котором человеческие фигуры — всего лишь подробность.

Царственно роскошный пейзаж, насыщенный утренней свежестью. И кажется нам, что мы слышим плеск серебристых струй в водопаде, радуясь сиянию зари, юному трепету, которым охвачена здесь вся природа.

Подлинно прекрасное видение мира. Бодрящее, наполняющее душу восторгом. Сколько света и сколько блеска в воздухе и в листе. И во всем какое ровное, радостное дыхание.

Вот оно, великое наследие Венеции.

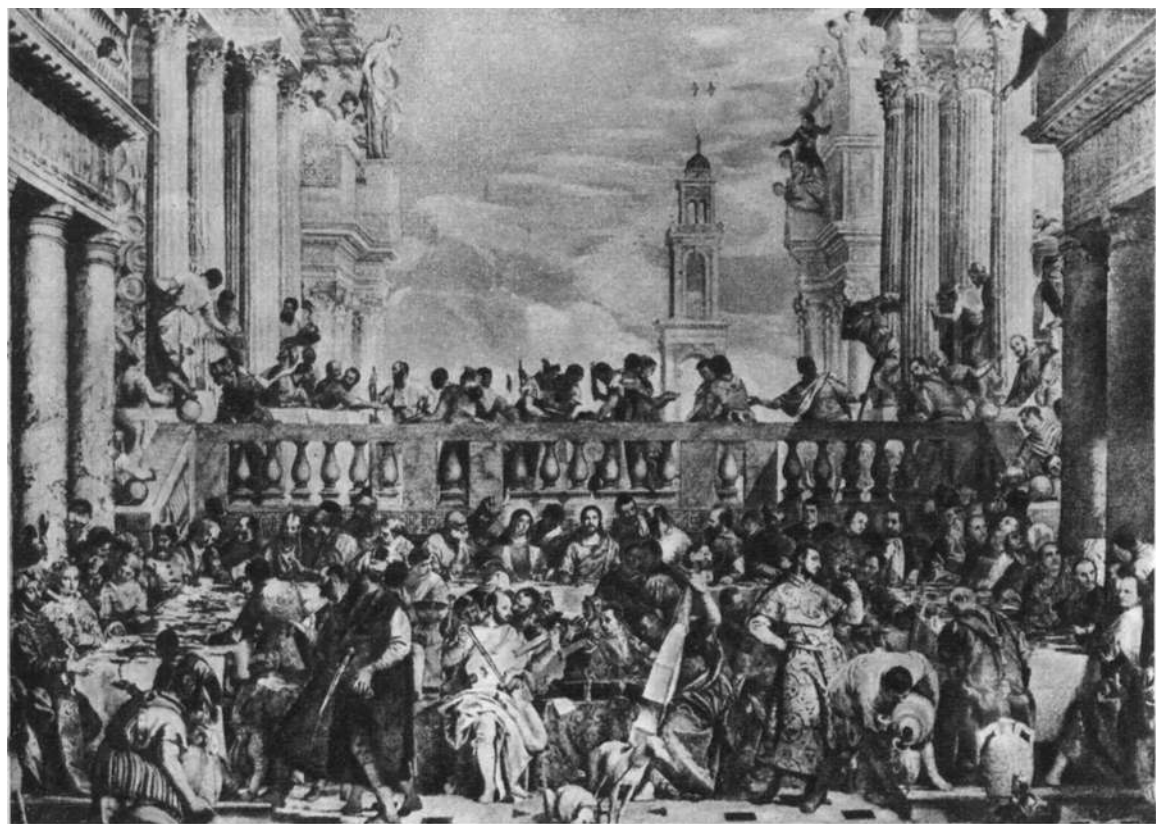
ПОСЛЕДНИЙ ОЧАГ

Вторая половина XVI века. Республиканская форма правления сохранилась в Италии только в Венеции. Но Венеция уже не мощная держава: «...образование больших (уже не феодальных) монархий... само по себе положило конец Венеции, как и ганзейским городам», — пишет Маркс¹. Однако, даже утратив свое бывшее значение, Венеция остается в Италии последним очагом гуманизма, и искусство ее в эти десятилетия — это все еще великое искусство золотого века.

Мы находим у Бернсона блестящие по точности и образности объяснения этого процесса:

«...Венецию, хотя и униженную... и пострадавшую от открытия морского пути в Индию, не раздавила пята испанской пехоты, как остальную Италию,

К. Маркс. Хронологические выписки. Архив Маркса — Энгельса, т. VII, 1940, стр. 128.



Веронезе. «Брак в Кане галилейской». Париж. Лувр.

и она не настолько лишилась доходов, чтобы не скопить в своих сундуках некоторый запас золота. Жизнь стала более трезвой и суровой, но все же она была достаточно хороша... И если дух Возрождения медленно проникал в Венецию, то еще медленнее он покидал ее. И блестящая венецианская живопись... продолжала хранить ему верность; хранить даже тогда, когда в остальной Италии искусство встало на службу лицемерной церкви, вступившей в мощный союз с испанской монархией; даже тогда, когда прекрасные итальянские юноши, запечатленные в портретах начала столетия, преобразились, следуя духу времени, в лстивых и элегантных придворных... Победа Испании повлекла за собой еще одно последствие. Она заставила итальянцев и даже венецианцев испытать чувство беспомощности перед организованной силой — чувство, которое раньше было незнакомо эпохе Возрождения с его верой во всемогущество личности. Это оказало определенное влияние и на искусство. В картинах Тициана, написанных в последние тридцать лет его жизни, мы не встречаемся больше со свободным и беззаботным человеком, подобным жаворонку в апрельское утро».

И, однако, один из самых замечательных художников второй половины века был все же именно таким «жаворонком». Этот художник — Паоло Веронезе.

* * *

Паоло Веронезе пришлось предстать перед судом инквизиции. В картине на евангельский сюжет «Пир в доме Левия» (ныне в Академии в Венеции) он изобразил апостолов в окружении воинов, куртизанок, шутов и гончих... Не впервые он грешил против канонов, но на этот раз инквизиторам показалось, что он нарушил все обычно установленные границы.

— Кто, по-вашему, был у Левия? — спросили они его.

— Я полагаю, — ответил Веронезе, — что только Христос и апостолы. Но когда на полотне свободное место, я заполняю его фигурами по своему усмотрению.

Этому принципу Веронезе остался верен. И примечательно, что церкви и монастыри буквально заваливали его заказами: венецианская инквизиция, та самая, которая впоследствии передала в руки Ватикана Джордано Бруно, тут оказалась бессильной. Пышность и жизнерадостность искусства Веронезе, воскресившего в живых образах былую славу «Царицы Адриатики», приводила в восторг даже венецианских монахов.

Уроженец Вероны (откуда и его прозвище, под которым он вошел в историю искусства), потомок нескольких поколений местных художников, Веронезе переселился в Венецию, где и стал последним певцом ее патрицианского великолепия. Нет, пожалуй, в мировой живописи более величественно

Веронезе. *«Триумф Венеции»*. Венеция. Дворец дожей.



роскошной, сказочно декоративной композиции, чем его «Триумф Венеции» во Дворце дожей. В облики пышной златокудрой красавицы Венеция царственно восседает на облаках, между тем как восхищенная толпа, в которой и женщины в великолепных нарядах, и всадники в латах, восторженно любуются ею.

Значение Веронезе огромно. Это — великий колорист, несравненный мастер изображения человеческого тела в самых смелых и эффектных ракурсах и первый подлинный декоратор (в большей степени еще, чем Корреджо). Роспись дворцов французских королей, германских владетельных герцогов и российских императриц, вся декоративная живопись барокко и рококо так или иначе ведет свое начало от плафонов и панно Веронезе, от его живописи, но никогда не превосходит ее.

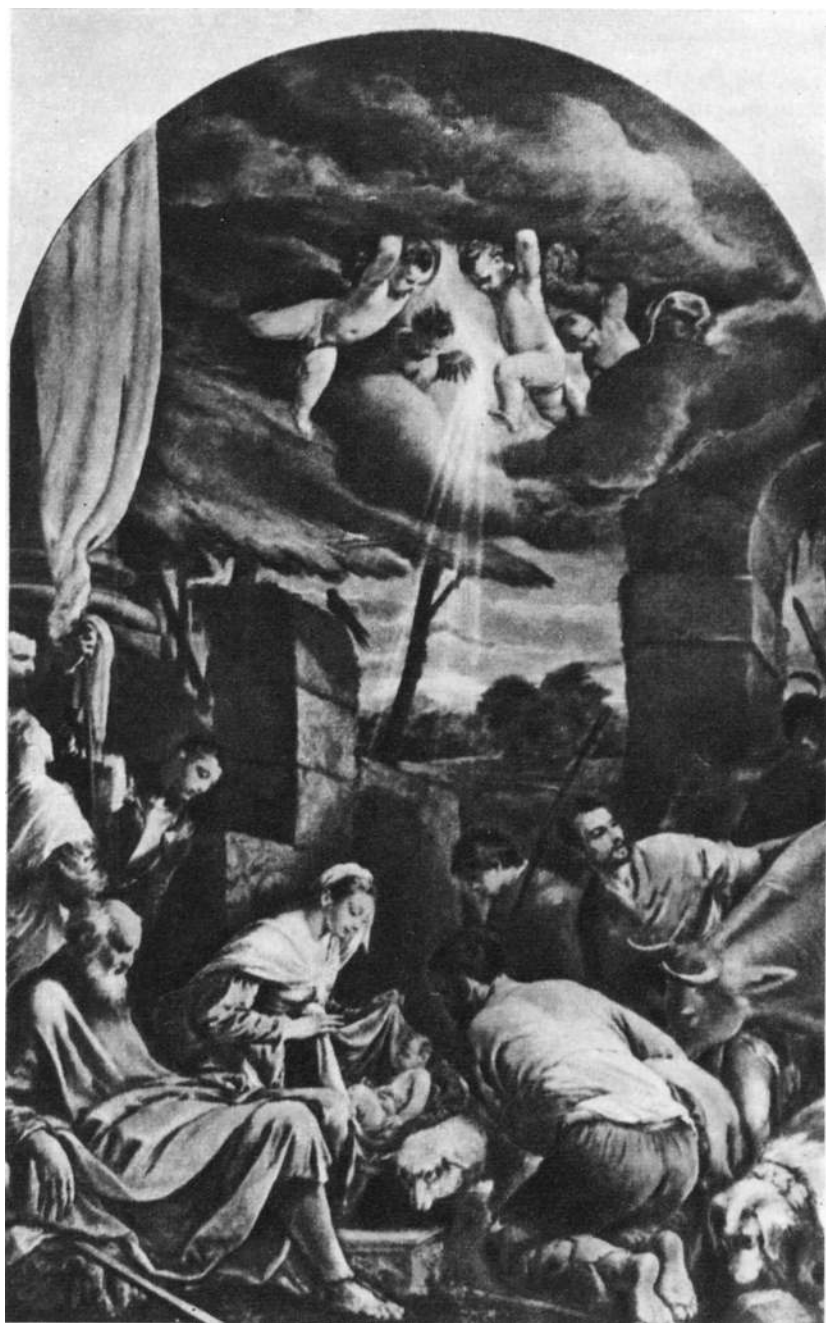
В парижском Лувре висит его полотно исключительных размеров: 6,6 × 9,9 метров. Число фигур на нем изображенных тоже исключительно: сто тридцать восемь. Это картина на евангельский сюжет «Брак в Кане галилейской». Тут инквизиция предпочла уже не спрашивать у Веронезе, кто, по его мнению, участвовал в этом пиршестве, ибо вокруг Христа и Марии он рассадил императора Карла V, английскую королеву, турецкого султана, венецианских и чужеземных вельмож, а под видом музыкантов, услаждающих своей игрой эту высокопоставленную компанию, показал нам знаменитейших венецианских художников своего времени, в том числе Тициана и самого себя.

Что же в самом деле изображает эта огромная, необычная картина, кстати сказать написанная для монастырской трапезной?

Венецианский пир. Под синим небом, в роскоши мраморного дворца, на фоне грандиозных колоннад. Разодетые женщины и разодетые кавалеры, виночерпии, бесчисленные слуги, музыканты, негритята. В огромной панораме этого пира — все и всех объединяющее, торжественно-радостное оживление. Умопомрачительно! Вот то слово, которое приходит на ум, когда глядишь на эту бесподобную композицию. Умопомрачительное сочетание тонов — лазоревых, пламенных, дивно-зеленых (чисто веронезевских), пурпурных, тепло-белых, золотисто-розовых.

Но это не все, может быть, даже не главное. Мы уже сказали, что в этой композиции множество фигур. Так вот ни одна из них не лишняя, не случайная, каждый жест перекликается с другим жестом, каждая деталь не только естественна, но и необходима. Как легко разобратся в этой колоссальной картине, как ясен ее центр, где Христос и Мария над музыкантами, как могучи боковые крылья из столов, заставленных яствами, как монументальна балюстрада над пирующими и как гармонично оживлена за ней венецианская толпа.

Веронезе — типичный представитель живописи цвета и света, равняется



здесь с Рафаэлем в искусстве построения многофигурной композиции. Предельная ясность, предельная согласованность всех частей.

Последнее, не затемненное никакими тревогами, великолепное сияние венецианского золотого века.

Паоло Веронезе умер в 1588 году, шестидесяти лет. О жизни его сохранилось мало сведений. Мы знаем лишь, что он был нрава веселого, беспечного, жизнерадостного¹.

* * *

Венецианская живопись второй половины XVI века дала еще одного гения: Якопо Тинторетто. Но мы коротко остановимся на нем, ибо этот гений еще в большей степени, чем поздний Микеланджело (его кумир), уводит нас за пределы Высокого Возрождения.

Тинторетто умер семидесяти пяти лет в 1594 году, пережив на тридцать лет Микеланджело и на восемнадцать Тициана. Вера в безграничное величие человеческой личности, в то, что для человека небо не слишком высоко и центр земли не слишком глубок, уже была подорвана в эпоху, когда созрело его искусство, а сам он по натуре менее всего походил на «жаворонка в апрельское утро». И искусство его не выражает ни эту гордую веру, ни беспечность жаворонка. Оно выражает прежде всего его собственную душу, мятущуюся, ищущую и никогда не удовлетворяющуюся.

Живопись Тинторетто изумительна. Но картины его, даже огромные по размерам, кажутся эскизами, ибо стремление его выразить как можно больше, проявляя при этом неиссякаемое дерзание, вредно законченности образов. «Он совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а только схватывал конструкцию лиц просто одними линиями в палец толщиной» (Суриков). Но линия такой толщины — уже ведь не линия. Размахиста и могуча кисть Тинторетто. «Ах, какие у него в Венеции есть цвета дожеских ряс, с такой силой вспаханных и пробороженных кистью» (Суриков). Цвет и свет — эти две стихии Тинторетто сливаются под его кистью, как бы окунутой им в волны света, чтобы лучше передать цвет.

Никто до него не противопоставлял друг другу такие массы света и тени, вырывая светом из тьмы подлинно титанические образы. Красочное великолепие роднит Тинторетто с Тицианом, а буря, проносющаяся в его картинах, беспримерная смелость ракурсов и грандиозность замысла — с Микеланджело. Но можно ли считать его представителем если не Высокого, то хотя бы Позднего Возрождения? Искусствоведческая наука еще не ответила четко на этот вопрос.

¹ Трагические мотивы звучат под старость и в его творчестве; тому доказательство один из последних его шедевров, изумительное по краскам и по совершенству композиции эрмитажное «Оплакивание Христа».



Тинторетто «Тайная вечеря». Венеция Церковь Сан Джорджо Маджоре.

Как Микеланджело и как Тициан, Тинторетто работал до самого конца своей долгой жизни. «Тайная вечеря» (Венеция, церковь Сан Джорджо Маджоре) — одно из самых значительных произведений его последнего периода. Два источника света: сияние светильников, озаряющее косо поставленный длинный стол, и сияние парящих ангелов, ворвавшихся с неба в таверну, где происходит трапеза. Вихрь крыльев и вихрь человеческих страстей. Сравните «Тайную вечерю» Тинторетто с «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи. Искусство Тинторетто — гениально, но общее равновесие композиции, строго ограниченной в трехмерном пространстве, равновесие, которое в упорных поисках было достигнуто Леонардо и затем продолжено и утверждено Рафаэлем, у него нарушено. И мы вправе предположить, что ни Леонардо, ни Рафаэль не одобрили бы буйных ветров, гуляющих во все стороны в картинах Тинторетто и рвущихся за их рамки. Зато понял эти картины и вдохновился ими другой великий живописец, его младший современник и друг. Эль Греко, — гордость испанской школы, искусство которого увлекает нас еще глубже в мир самых острых и тревожных переживаний.

* * *

Якопо Бассано (1510—1592) обогатил живопись не только венецианскую, но и мировую новым жанром. Отказавшись в пейзаже от торжественности и декоративности, он первым взялся за бесхитростное изображение с натуры сельской местности, будничной деревенской жизни. Эту местность он населил персонажами библейских легенд, которым, однако, придал облик не венецианских вельмож, как Веронезе, а простолюдинов венецианской деревни, с мозолистыми руками и загорелыми лицами, так что сами его библейские сцены кажутся вырванными из деревенской жизни.

В городке Бассано (откуда и его прозвище), расположенном на холмах, возвышающихся над Венецией, этот художник организовал большую мастерскую, в которой вместе с другими учениками работали и его сыновья: спрос на картины Якопо Бассано был настолько велик, что в этой мастерской они повторялись в многочисленных копиях.

Воспитанные на чувственном восприятии красот живописи, венецианцы ценили наподобие драгоценных камней сияющие чудесными красками картины Бассано, умиляясь новооткрытой поэзией и живописностью того, что считалось обыденным.

Картины Бассано высоко ценятся и поныне. Тонкость светотеневых эффектов, богатство колорита, непосредственное восприятие природы, проникновенная передача воздушной среды доставляют и нам в этих картинах подлинное наслаждение: это драгоценные «кусочки живописи».

Из всех великих итальянских школ только венецианской суждено было два столетия после золотого века, в век рококо, дать миру новую плеяду замечательных живописцев. Во главе их наследник Веронезе великий мастер



Тьеполо. «Пир у Клеопатры».

декоративной живописи, гениальный Тьеполо, с которым в этой области не сравнится ни одному из его современников во всей Европе. Но живопись его, равно как и других замечательных венецианских мастеров XVIII века, славивших по-новому, в духе своего века, все ту же красоту «Жемчужины Адриатики», уже не относится к теме этих очерков.

Я закончу их выдержкой из статьи великого наследника венецианских колористов Эжена Делакруа. Статья эта, озаглавленная «Вариации прекрасного», написана более века тому назад, но мысли, в ней выраженные, не устарели еще и не устареют:

«От всех живописных школ, независимо от их характера, всегда будут требовать, чтобы их произведения волновали душу, возвышали и просвещали ум.

Несомненно, бывают периоды, благоприятные для художников, когда сочетаются все необходимые для них условия и ценители легко понимают их стремления. Счастливые времена! И счастливы художники, явившиеся вовремя и повсюду встречающие понимание и одобряющие улыбки.

Бывают и другие эпохи, когда людей волнуют иные страсти, когда они требуют меньше возвышенных развлечений и часто находят удовольствие в занятиях, бесплодных для ума и приносящих только материальные результаты. Но и в эти периоды время от времени появляются художники и поэты, которые рано или поздно приносят наслаждение более или менее широкому кругу людей, живущих умственной жизнью. И хотя человечеству нередко приходится переживать эти бесплодные эпохи, но источник вдохновения никогда не истощается полностью. Так, Тициан пережил Рафаэля, родившегося при его жизни; царство великих флорентийцев сменилось царством великих венецианцев, а полвека спустя появляется дивный Рубенс, освещающий, подобно маяку, путь многим блестящим школам, сочетавшим оригинальность с верностью традициям. Когда же Италия, породившая три века тому назад столько замечательных талантов, погрузилась в глубокий сон... тогда на смену ее гениям приходят испанцы и голландцы.

Такова картина изменений, которые претерпевает прекрасное. Словно ветром переносятся с севера на юг и с запада на восток превосходство вкуса и дар пленять и просвещать».

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. ЭПОХА, КОТОРАЯ ПОРОДИЛА ТИТАНОВ

На заре нового мира	3
«В уровень мадонн и полубогов»	8
На пути к совершенству	12
Расцвет	21

II. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Пещера	29
Всего лишь юная мать...	32
Документ самоуверенной мощи	34
Живопись — царица искусств	41
«Тайная вечеря»	44
Утраченные шедевры	49
«Джоконда»	51
Уединенное созерцание	61

III. РАФАЭЛЬ

Совершенный человек	69
В образе смертного бога	76
Прекраснейшее творение земли...	80
Завершение	90

IV. МИКЕЛАНДЖЕЛО И КОНЕЦ ЗОЛОТОГО ВЕКА

Одиночество и борьба	113
Человек — самое прекрасное в мире	119
Живопись, оплодотворенная скульптурой	124
Потолок Сикстинской капеллы	130
«Страшный суд» и последние годы жизни	144
Современники и последователи	160

V. ТИЦИАН И НОВАЯ СТРАНИЦА В ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ

«Бракосочетание с морем»	167
На крыльях могущественной волшебницы	180
Знаменосец великого искусства	186
Последний очаг	212

К ЧИТАТЕЛЯМ

Издательство просит отзывы об этой книге присылать по адресу: Москва, А-47, ул. Горького, 43. Дом детской книги.

●

Для старшего возраста

Любимов Лев Дмитриевич

НЕБО НЕ СЛИШКОМ ВЫСОКО

●

Ответственный редактор

Н. В. Белкова

Художественный редактор

А. В. Пещина

Технический редактор

А. В. Гришина

Корректоры

К. П. Тихомирова

и Е. И. Шербакова

Сдано в набор 11.11 1969 г. Подписано к печати 13.1 1970 г. Формат 70×90^{1/16}. Печ. л. 14. Усл. печ. л. 16,38. (Уч.-изд. л. 15,13). Тираж 50 000 экз. ТП 1969, № 515. А03207. Цена 1 руб. 24 коп. на бум. № 1.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, Центр. М. Черкасский пер., 1.

Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Росглавополиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, Суэвский вал, 49. Заказ № 3810.

Цена 1 р. 24 к.