

Х. В. Янсон и Энтони Ф. Янсон

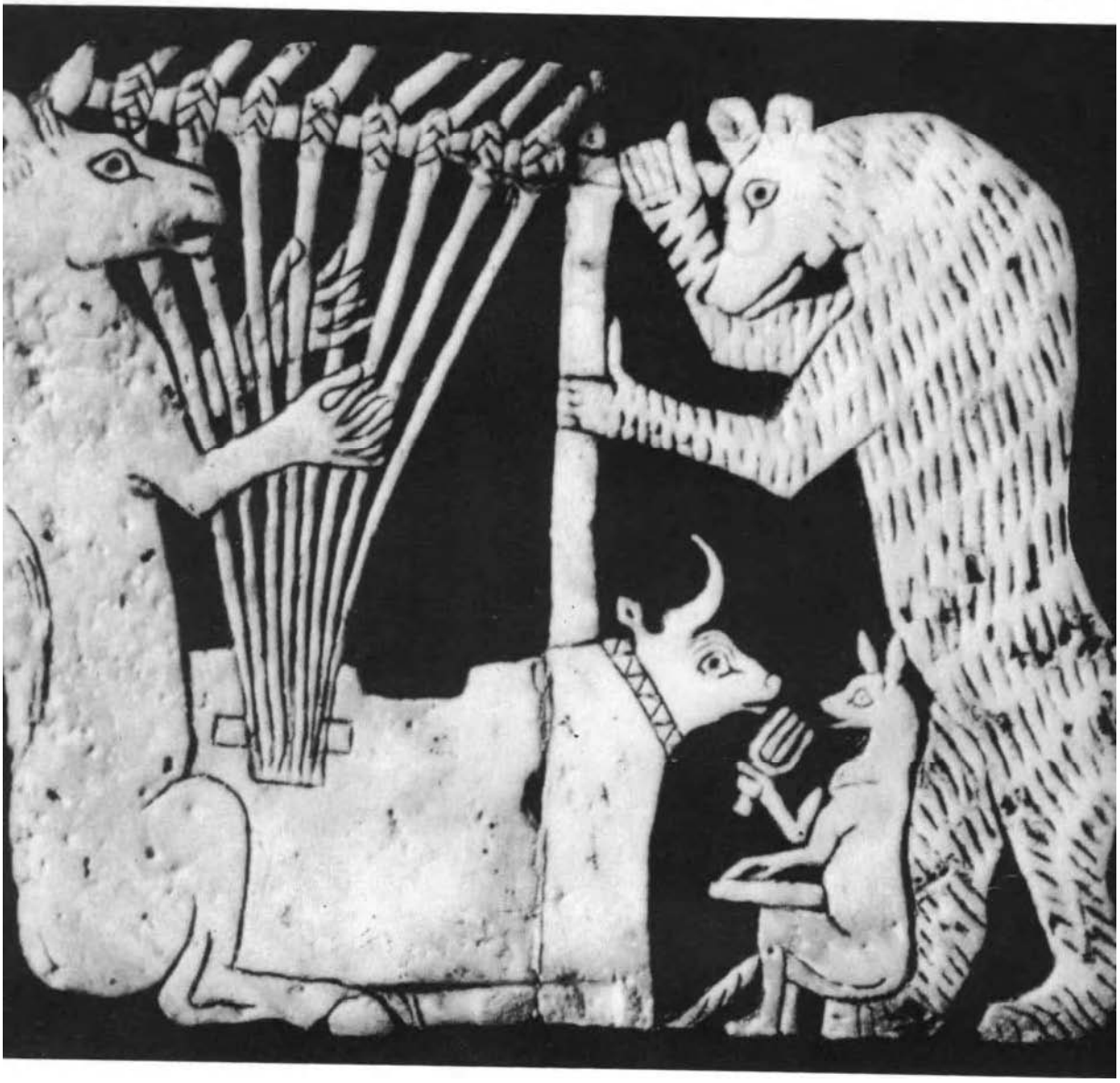
Первое издание на русском языке

СНОВЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ОСНОВЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

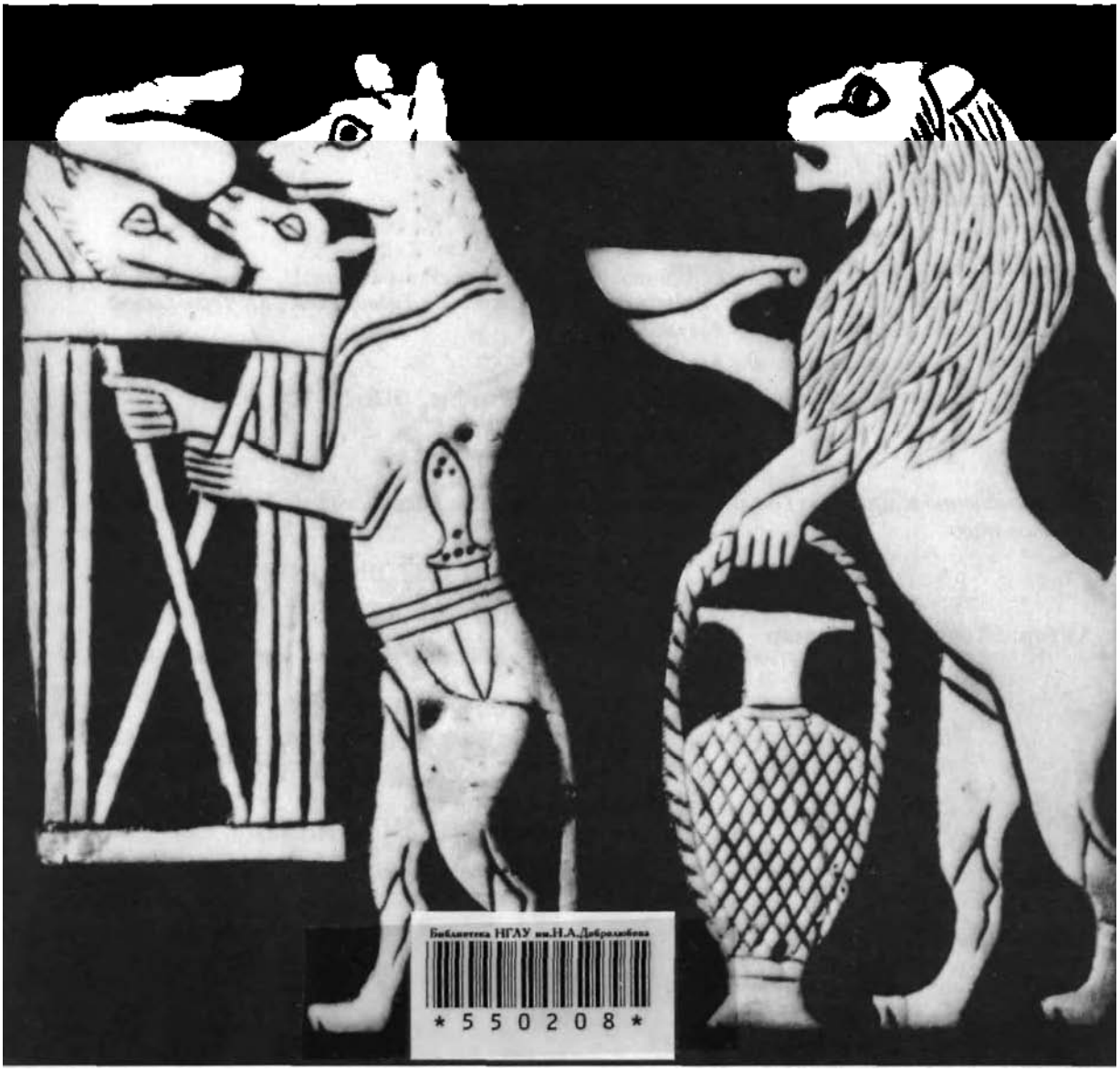
Первое издание на русском языке

ОСНОВЫ ИС



Х. В. Янсон и Энтони Ф. Ят

ОРИИ ИСКУССТ



Библиотека НГАУ им.Н.А.Добролюбова
550208

HARRY N. ABRAMS, INC., PUBLISHERS, NEW YC
АОЗТ «ИКАР», ИЗДАТЕЛЬСТВО, САНКТ-ПЕТЕРБ

Международная программа «Издательский Мост»

ОСНОВЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Первое издание на русском языке
519 иллюстраций, в том числе 219 цветных

Директор проекта *Г. П. Райков*
Научные редакторы *Е. Н. Лазарев, Г. П. Райков*
Дизайн *Эллен Н. Форд*
Фото *Дженифер Бригт, Коллин Скотт*
Перевод на русский: *В. Фатеев, И. Комарова, М. Тарасов, Е. Табанюхина, А. Черноглазое, С. Самострелова-С'мирницкая, И. Разумовская*
Корректоры *З. П. Смолещева, О. В. Иванова*
Оригинал-макет изготовлен «ТО-ДИЗАЙН», Россия, Санкт-Петербург, (812) 294-5224.

Рекомендовано к изданию Государственным комитетом Российской Федерации по высшему образованию

Автор: Хорст Вольдемар Янсон (19В—1982)

Популярная история мировой культуры с древнейших времен до наших дней, рассказанная через знакомство с произведениями искусства

Автор книги, Хорст Вольдемар Янсон, родился в 1913 году. Профессор свободных искусств Нью-Йоркского университета, он опубликовал целый ряд книг по истории искусства, пользующихся огромным успехом в мире. Его книги постоянно переиздаются на различных языках.
Но впервые книга Янсона издана на русском языке и может служить пособием для изучения мировой художественной культуры.

Публикуется по лицензии издательства Харри Н. Абраме, Нидерланды Отпечатано с цветоделенных пленок издательства Харри Н. Абраме в типографии Ротолито Ломбардия, Милан, Италия.

ISBN 5-85902-079-1

© русский текст АОЗТ ИКАР, Санкт-Петербург, Россия, 1996 г. Copyright © 1971 Harry N. Abrams, B. V., The Netherlands
Copyright © 1992 Harry N. Abrams, Inc., New York for the Fourth Edition

СОДЕРЖАНИЕ



Предисловие 8

ВВЕДЕНИЕ 9

Искусство и художник 9 ■ Восприятие искусства 15

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ДРЕВНИЙ МИР 28

Карта 30

КОЛДОВСТВО И РИТУАЛ: ДОИСТОРИЧЕСКОЕ И ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 32

Старый каменный век 32 ■ Новый каменный век 35 ■ Этнографическое искусство 36

ИСКУССТВО ДЛЯ МЕРТВЫХ: ЕГИПЕТ 42

От доисторического к историческому 41 ■ Старое царство 41
Среднее царство 47 ■ Новое царство 48

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО БЛИЖНЕГО ВОСТОКА 52

Искусство шумеров 52 ■ Персидское искусство 59

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО 62

Искусство Кикладского архипелага 62 ■ Минойское искусство 63 ■ Микенское искусство 66

ИСКУССТВО ГРЕЦИИ 67

Живопись 68 ■ Храмы 72 ■ Скульптура 78

ИСКУССТВО ЭТРУССКОВ 90

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА 94

Архитектура 94 ■ Скульптура 98 ■ Живопись 104

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ И ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО 108

Раннехристианское искусство 109 ■ Византийское искусство 117

Хронологическая таблица I части 124

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
СРЕДНИЕ ВЕКА 126

Карта 128

ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ 130

Темный период истории 130 ■ Искусство каролингской империи 134
Искусство оттоновской Германии 138

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО 143

Архитектура 144 ■ Скульптура 150 ■ Живопись и художественная обработка металлов 153

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 158

Архитектура 158 ■ Скульптура 170 ■ Живопись 178

Хронологическая таблица II части 194

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
ВОЗРОЖДЕНИЕ, МАНЬЕРИЗМ И БАРОККО 196

Карта 198

«ПОЗДНЕГОТИЧЕСКАЯ» ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И ГРАФИКА 200

Возрождение и «позднеготическая» живопись 200 Швейцарская и французская живопись 212 ■ «Позднеготическая» скульптура 212
Графика 213

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ 217

Скульптура 218 ■ Архитектура 225 ■ Живопись 228

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ 241

Леонардо да Винчи 242 ■ Браманте 245 ■ Микеланджело 246
Рафаэль 252 ■ Джорджоне 254 ■ Тициан 255

МАНЬЕРИЗМ И ДРУГИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ 258

Живопись 258 ■ Архитектура 270 ■ Скульптура 268

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ 273

Германия 273 ■ Нидерланды 281 ■ Франция 284

БАРОККККО В ИТАЛИИ 286

Живопись в Италии 288 ■ Архитектура и скульптура в Италии 295
Живопись в Испании 300

БАРОККО ВО ФЛАНДРИИ И ГОЛЛАНДИИ 302

Фландрия 303 ■ Голландия 306

БАРОККО В ФРАНЦИИ: ЭПОХА ВЕРСАЛЯ 317

Живопись 317 ■ Архитектура ■ 321 ■ Скульптура 323

РОКОКО 325

Живопись 325 ■ Архитектура ■ 332

Хронологическая таблица III части 336

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
СОВРЕМЕННЫЙ МИР 340

Карта 342

НЕОКЛАССИЦИЗМ 344

Живопись 344 ■ Скульптура ■ 349 ■ Архитектура 350

РОМАНТИЗМ 353 Живопись 353 ■ Скульптура 368

■ Архитектура 370 ■ Фотография 373

РЕАЛИЗМ И ИМПРЕССИОНИЗМ 377

Живопись 377 ■ Скульптура 390 ■ Архитектура 393

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ 395

Живопись 395 ■ Скульптура 407 ■ Архитектура 408 ■Реалистическая фотография 410

ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА 415

Живопись перед первой мировой войной 415
Живопись периода между мировыми войнами 429
Живопись после второй мировой войны 438

СКУЛЬПТУРА XX ВЕКА 457

Скульптура до 1945 457 ■ Скульптура после 1945 года 463

АРХИТЕКТУРА XX ВЕКА 475

ФОТОГРАФИЯ XX ВЕКА 484

Первая половина столетия 484 ■ Фотографияпосле 1945 года 493

Хронологическая таблица IV части 498

Список иллюстраций 504

ПРЕДИСЛОВИЕ

Проект русскоязычного издания этой книги родился из желания дать читателю в руки знания, которыми обладает каждый школьник на западе.

Два года назад встретились два издателя. Один не понимал ни слова по-русски, другой — только на русском и говорил.

Так что общим языком для них был один единственный — язык искусства. Наверное, поэтому и появилось это издание.

На Западе эта книга называется впечатляюще коротко: «Янсон», по фамилии автора. Ее можно найти почти в каждом доме. Вопрос: «У тебя есть Янсон?» — определяет культурный уровень собеседника.

Аналогов этой книги в России, к сожалению, нет.

Во-первых, трудно найти у нас автора, который смог бы увидеть своими глазами произведения, разбросанные по всему миру. А как писать о том, что не видел?

Во-вторых, сложно найти отечественного издателя, авторитет которого открывал бы двери музеев мира.

Наверное, поэтому мы получаем знания о мировой художественной культуре по кускам и в основном из третьих рук. Издание на русском языке Янсона — это огромная работа многих людей, воплощенная в конечный результат -книгу, которую Вы держите в руках.

Прогулка с Янсоном, заговорившим на русском языке в свойственной западным авторам свободной манере, по дорогам и тропам художественной культуры будет не только познавательна, но и интересна. Структура книги, богатый справочно-информационный материал, карты, ссылки на произведения, которые позволяют Вам сравнивать одно время с другим, художника с художником, находить общие черты в различных видах искусства, наконец, сам текст Янсона сделают ее Вашей настольной книгой. Она будет полезна и любознательному школьнику, и умудренному опытом пенсионеру. Для студента, изучающего европейскую художественную культуру, это просто находка, потому что кратко и просто изложенные сведения о сложном дают все основания для прочных знаний. Любитель искусства также найдет здесь для себя много нового и интересного.

Не удивляйтесь, что в издании Янсона отсутствует такая страна, как Россия. Вы же не удивляетесь, когда в наших изданиях прошлых лет читаете о том, что Россия - родина слона или не находите в истории искусств множества имен западных художников?

Мы так долго были закрыты от мира, что стали неинтересными. Место русского искусства в истории мировой культуры представляется европейцу плохо освещенной площадкой, на которой в беспорядке свалены иконы, матрешки и самовары.

Еще предстоит осознать то, что Россия спрессовала, переработала за мгновение в истории — три века — многовековой опыт мировой культуры, как Запада, так и Востока. Это еще не понятно европейцу, судящему о русском искусстве по разрозненным именам популярных художников.

Я надеюсь, что знакомство с книгой Янсона позволит Вам ближе узнать западное искусство, лучше понять те события, которые происходили, происходят и будут происходить в художественной жизни.

Г. Райков

ВВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО И ХУДОЖНИК

Что такое искусство? Не много найдется вопросов, которые вызывали бы столь горячие споры и ответить на которые удовлетворительно было бы так трудно, как на этот. И хотя мы не надеемся дать определенный, окончательный ответ, мы можем вместе подумать: что же стоит для нас за этим словом? Прежде всего — это действительно *слово*, а если есть такое слово, то, значит, искусство как идея и факт признается людьми. Правда, сам этот термин существует не во всех языках и не в каждом человеческом обществе, но несомненно одно: искусство *создается* — или творится, или «производится» — везде. Результат — *произведение* искусства — представляет собой, таким образом, некий предмет или объект, причем далеко не всякий предмет заслуживает того, чтобы быть причисленным к произведениям искусства: он должен иметь определенную *эстетическую* ценность. Иначе говоря, произведение искусства должно рассматриваться и оцениваться в свете присущих ему особых свойств. Свойства эти действительно особые: они отличают произведение искусства от всех прочих вещей и предметов — недаром искусству отводятся специальные хранилища, обособленные от повседневности: музеи, церкви и так далее (даже пещеры, если речь идет о древнейших его образцах). Что же мы понимаем под словом «эстетический»? Словарь поясняет: «имеющий отношение к прекрасному». Разумеется, далеко не всякое искусство на наш взгляд прекрасно, но тем не менее это искусство. Дело в том, что человеческий мозг и нервная система у разных людей устроены в принципе одинаково, а потому *мысли и суждения* людей в чем-то основном совпадают. Другое дело *вкусы:* они определяются исключительно условиями той культуры, в которой человек воспитан, и диапазон людских вкусов так широк, что единых критериев в области искусства установить просто нельзя. Следовательно, наше восприятие, наша оценка искусства не может подчиняться каким-то общим правилам, действительным для всех стран и эпох; произведения искусства необходимо рассматриваться исключительно в контексте времени и обстоятельств, в которых они создавались.

Воображение

Всем нам свойственно предаваться мечтам — давать работу своему воображению. Само слово *«воображать»* означает «создавать в уме какой-то образ или картину». Такой способностью наделены и животные, однако между воображением людей и животных есть весьма существенная разница: только люди способны сообщить другим, что именно представилось их воображению; только люди способны об этом *рассказать* или это *изобразить*. Воображение — одно из самых загадочных наших свойств. С его помощью осуществляется связь между сознанием и подсознанием — областью, где протекает большая часть деятельности человеческого мозга. Воображение скрепляет и объединяет важнейшие стороны человеческой личности — характер, интеллект и духовный мир — и в силу этого подчиняется определенным законам, хотя работает порой непредсказуемо.

Роль воображения велика еще и потому, что оно позволяет, с одной стороны, заглянуть в будущее, а с другой — понять прошлое и представить все это в зримых образах, которые не утрачивают

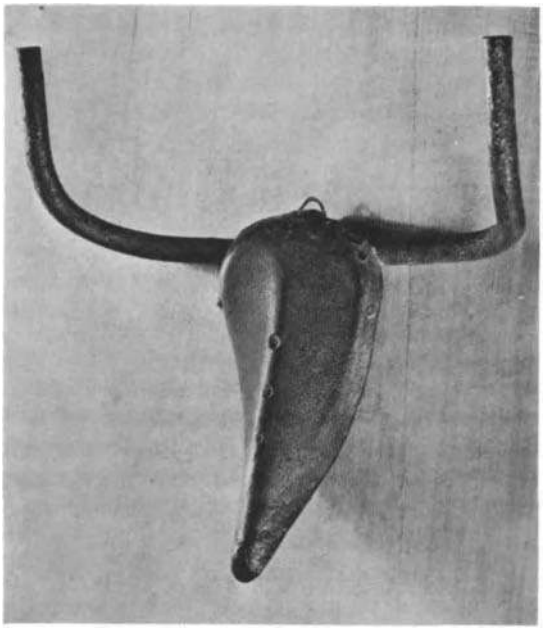


1. Арфист (Орфей). Найден на о-ве Аморгос в Эгейском море. Вторая половина III тысячелетия до н. э. Мрамор. Высота 21,6 см. Национальный Археологический музей, Афины

жизнеспособности с течением времени. Воображение составляет неотъемлемую часть нашего «я», и хотя, как уже говорилось, этой способностью обладает не только человек, стремление закрепить плоды работы своего воображения в искусстве присуще исключительно людям. Тут между человеком и прочими представителями животного мира пролегает непреодолимая эволюционная пропасть. Судя по всему, если брать эволюцию в целом, человек приобрел умение творить искусство относительно недавно. Человечество на Земле существует уже около двух миллионов лет, а самые ранние известные нам образцы доисторического искусства были созданы не более тридцати пяти тысяч лет тому назад. По-видимому, эти образцы возникли в результате долгого процесса, восстановить который, к сожалению, невозможно — самое древнее искусство до нас не дошло.

Кто были эти первобытные художники? По всей вероятности, колдуны, шаманы. Люди верили, что шаманы — как легендарный Орфей — обладают дарованной свыше способностью проникать в потусторонний (подсознательный) мир, впадая в транс, и, в отличие от простых смертных, вновь возвращаются из этого таинственного мира в царство живых. По-видимому, именно такого шамана-певца изображает высеченная из мрамора фигурка, известная под названием «Арфист» (илл. 1). Этой статуэтке почти пять тысяч лет; для своего времени она необычайно сложна, даже изысканна, и была создана на редкость талантливым художником, сумевшим передать всю силу вдохновения певца. В доисторические времена шаман, обладающий уникальным свойством проникать в неизвестное и выражать это неизвестное посредством искусства, получал тем самым власть над таинственными силами, скрытыми в природе и в человеке. И по сей день художник остается в некотором смысле чародеем, поскольку его творчество способно воздействовать на нас и завораживать нас — что само по себе удивительно: ведь современный цивилизованный человек слишком ценит рациональное начало и не склонен от него отказываться.

Роль искусства в жизни человека можно сравнить с ролью науки и религии: оно тоже помогает нам лучше понять себя и мир вокруг нас. Эта функция искусства придает ему особый вес и заставляет относиться к нему с должным вниманием. Искусство проникает в сокровенные глубины человеческой личности, которая, в свою очередь, осуществляется и обретает себя в творческом акте. Одновременно художники, творцы искусства, обращаясь к нам, зрителям, в соответствии с многовековыми традициями выступают как выразители идей и ценностей, которые разделяются всеми людьми.



2. Пабло Пикассо. Голова быка. 1943 г. Велосипедные части, отливка в бронзе. Высота 41 см. Частное собрание

Процесс творчества

Как создается искусство? Если для просторы ограничиться искусством *изобразительным*, то можно сказать: произведение искусства — это конкретный *рукотворный* предмет, нечто *сотворенное руками* человека. Такое определение сразу выводит за рамки искусства многие сами по себе прекрасные вещи — скажем, цветы, морские раковины или небо на закате. Конечно, определение это слишком широкое, поскольку человек создает массу вещей или предметов, которые к искусству не имеют никакого касательства; тем не менее воспользуемся нашей формулой в качестве отправной точки и посмотрим для примера на знаменитую *«Голову быка»* Пикассо (илл. 2).

На первый взгляд тут ничего особенного нет: седло и руль от старого велосипеда. Что же превращает это все в произведение искусства? Как работает в данном случае наша формула насчет «рукотворности»? Пикассо использовал уже готовый материал, но нелепо было бы требовать, чтобы заслугу создания этой композиции художник разделил с рабочим, изготовившим велосипедные части: сами по себе седло и руль произведениями искусства вовсе не являются.

Посмотрим на «Голову быка» еще раз — и мы увидим, что седло и руль складываются в некую шутливую «изобразительную шараду». Они сложились именно таким образом благодаря некоему скачку воображения, мгновенному озарению худож-

ника, увидевшего и угадавшего в этих, казалось бы, совсем неподходящих предметах будущую «Голову быка». Так возникло произведение искусства—и «Голова быка» несомненно заслуживает такого названия, хотя момент практической *рукотворности* в ней невелик. Прикрепить руль к седлу было нетрудно: главную работу совершило воображение.

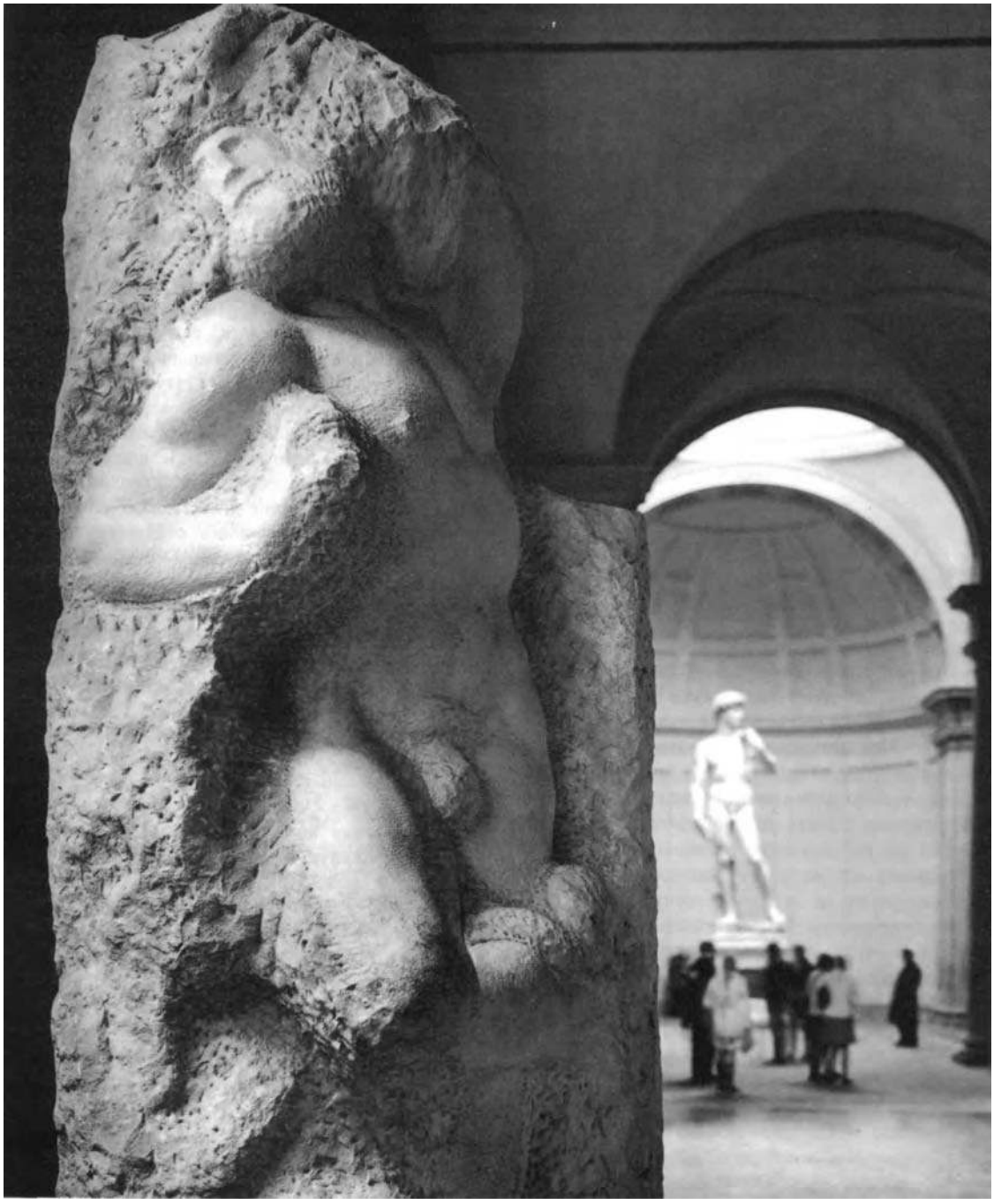
Решающий скачок воображения — или то, что чаще называют вдохновением — почти всегда присутствует в творческом процессе; но лишь в чрезвычайно редких случаях произведение искусства рождается в готовом, завершенном виде, как богиня Афина из головы Зевса. На самом деле этому предшествует длительный период созревания, когда совершается самая трудоемкая работа, идут мучительные поиски решения проблемы. И только потом, в определенный критический момент, воображение устанавливает наконец связи между разрозненными элементами и собирает их в законченное целое.

«Голова быка» — идеально простой пример: для ее создания потребовался один-единственный скачок воображения, и оставалось только овеществить идею художника: соединить должным образом седло и руль и отлить получившуюся композицию в бронзе. Это исключительный случай: обычно художник работает с бесформенным — или почти бесформенным — материалом, и творческий процесс предполагает многократные усилия воображения и столь же многократные попытки художника придать искомую материальную форму возникающим у него в уме образам. Между сознанием художника и материалом, который находится у него в руках, возникает взаимодействие в виде непрерывного потока импульсов; постепенно образ обретает форму, и в конце концов творческий процесс завершается. Разумеется, это только грубая схема: творчество — слишком интимный и тонкий опыт, чтобы его можно было описать поэтапно. Сделать это мог бы только сам художник, переживающий творческий процесс изнутри; но обычно художник так им поглощен, что ему не до объяснений.

Процесс творчества сравнивают с деторождением, и такая метафора, пожалуй, ближе к истине, чем попытка свести творчество к простому *перенесению* образа из сознания художника на тот или иной материал. Творчество сопряжено и с радостью, и с болью, таит в себе массу неожиданностей, и процесс этот никак нельзя назвать механическим. Кроме того, широко известно, что художники склонны относиться к своим творениям как к живым существам. Недаром творчество было традиционно прерогативой Господа Бога: считалось, что только Он способен воплотить идею в зримой форме. И действительно, труд художника-творца имеет немало общего с процессом сотворения мира, о котором повествует Библия.

Божественную природу творчества нам помог осознать Микеланджело: он описал блаженство и муку, которые испытывает скульптор, освобождая будущую статую из мраморной глыбы, как из тюрьмы. Судя по всему, для Микеланджело творческий процесс начинался с того, что он смотрел на грубый, неотесанный блок мрамора, доставленный прямо из карьера, и пытался представить себе, какая фигура в нем заключена. Увидеть ее сразу во всех подробностях было, скорее всего, так же трудно, как разглядеть нерожденного младенца в чреве матери; но уловить в мертвом камне какие-то «признаки жизни» Микеланджело, вероятно, умел. Приступая к работе, с каждым ударом резца он приближался к угаданному в камне образу — и камень окончательно освобождал, «отпускал на волю» будущую статую только в том случае, если скульптор смог верно угадать ее будущую форму. Иногда догадка оказывалась неточной, и заключенную в камне фигуру целиком освободить не удавалось. Тогда Микеланджело признавал свое поражение и оставлял работу незаконченной — так случилось с известным «Пленником» (другое его название — «Пробуждающийся раб», илл. 3), в самой позе которого с необыкновенной силой выражена идея *тщетности* борьбы за свободу. Глядя на эту грандиозную скульптуру, мы можем представить себе, сколько труда вложил в нее создатель; не обидно ли, что он не довел начатое до конца, бросил на полдороге? По-видимому, закончить работу хоть как-нибудь Микеланджело не пожелал: отступление от первоначального замысла только усилило бы горечь неудачи.

Получается, что создать произведение искусства — далеко не то же самое, что сделать или изготовить какую-то обычную вещь. Творчество — необычное, весьма рискованное дело; тот, кто делает, чаще всего не знает, что у него получится, пока не увидит результат. Творчество можно сравнить с игрой в прятки, когда тот, кто водит, не знает точно, кого — или что — он ищет, пока он это не найдет. В «Голове быка» нас больше всего поражает смелая и удачная *находка;* в «Пленнике» гораздо важнее напряженные поиски. Непосвященному трудно примириться с мыслью, что творчество изначально предполагает некую неопределенность, необходимость идти на риск, не зная заранее, каков будет результат. Мы все привыкли считать, что человек, который что-то *делает* — как, скажем, профессионал-ремесленник или человек, связанный с любого рода промышленным производством,— должен с самого начала знать, что именно он собирается изготовить или произвести. Доля риска в этом случае сводится практически к нулю, но и доля интереса тоже, и труд превращается в рутинное занятие. Главное различие между ремесленником и художником в том, что первый ставит перед собой цель заведомо осуществимую, второй же стремится всякий раз решить неразрешимую задачу — или по крайней



3. Микеланджело. Пробуждающийся раб (Пленник)

мере приблизиться к ее решению. Работа художника непредсказуема, ее ход предугадать нельзя -и в силу этого она не повинуется никаким правилам, в то время как работа ремесленника подчиняется определенным стандартам и основна на строгой регулярности. Мы признаем это различие, когда говорим, что художник *творит* (или *создает),* а ремесленник только *изготовляет* (или *производит)* свою продукцию. Поэтому не следует смешивать художественное творчество с профессиональным мастерством ремесленника. И хотя для создания многих произведений искусства требуются и чисто технические навыки, не будем забывать о главном: даже самый искусно изготовленный и

внешне совершенный предмет не может быть назван произведением искусства, если в его создании не участвовало воображение художника, которое в какой-то момент совершает тот самый волшебный скачок — и делает открытие.

Само собой разумеется, среди нас всегда было гораздо больше ремесленников, чем художников, поскольку человеческая потребность в знакомом и испытанном намного превышает способность воспринимать и усваивать все то новое, неожиданное и зачастую нарушающее наше душевное спокойствие, что несет с собой искусство. С другой стороны, нас всех посещает иногда желание проникнуть в неизведанное и создать что-то свое, оригинальное. И главное отличие художника от прочих смертных состоит не в том, что он стремится к *поискам*, а в том загадочном умении *находить*, которое принято именовать талантом. Не случайно в разных языках мы встречаем другие слова для обозначения этого понятия — такие, как *дар* (то, что человек как бы получает от некоей высшей силы) или *гений* (так первоначально назывался добрый дух, который поселялся в человеке и его руками создавал искусство).

Оригинальность и традиция

Итак, главное, что отличает искусство от ремесла,— это оригинальность, новаторство. Именно новаторство служит меркой значительности и ценности искусства. К сожалению, точно определить оригинальность нелегко. Обычные синонимы — свежесть, самобытность, новизна — мало помогают, а из словарей можно только узнать, что оригинал — это не копия. Между тем ним одно произведение искусства не может быть полностью и до конца оригинальным, поскольку оно связано многочисленными нитями со всем, что было создано в далеком прошлом, создается сейчас и будет создаваться в будущем. Если прав Джон Донн, утверждавший, что человек не остров, а лишь частичка «большой земли», материка, то его слова с не меньшим основанием можно отнести к искусству. Переплетение всех этих разветвленных связей можно представить в виде паутины, в которой каждое произведение искусства занимает свое особое место; совокупность таких связей и есть *традиция*. Без традиции, то есть без того, что передается по наследству из поколения в поколение, не существует и оригинальность. Традиция обеспечивает твердую базу, некий трамплин, отталкиваясь от которого воображение художника может совершить тот самый волшебный скачок. Место, где он «приземлится», станет в свою очередь отправной точкой для последующих «скачков», для будущих открытий. Паутина традиции не менее важна и для нас, зрителей: сознаем мы это или нет, она образует необходимую основу, в рамках которой формируются наши оценки; только на фоне этой основы становится очевидной степень оригинальности того или иного произведения искусства.

Смысл и стиль

Для чего создается искусство? Одна из явных причин — непреодолимое желание людей украсить себя и сделать более привлекательным окружающий мир. И то, и другое связано с еще более общим стремлением, издавно свойственным человеку: приблизиться самому и приблизить свое непосредственное окружение к некоему *идеальному* виду, довести их до совершенства. Однако внешняя, декоративная сторона — это далеко не все, что дает нам искусство: оно несет еще глубокий смысл, даже если этот смысл — или содержание — не всегда очевидны и нуждаются в истолковании. Искусство позволяет нам передать другим людям наше понимание жизни — передать особым, специфическим способом, подвластным только искусству. Недаром говорят: одна картина стоит тысячи слов. Это относится в равной мере к сюжету картины й к ее символической нагрузке. Как и в языке, в искусстве человек неустанно изобретает символы, способные передать сложнейшие мысли нешаблонным путем. Но если продолжить сравнение с языком, искусство ближе к поэзии, чем к прозе: именно поэзия свободно обращается с привычной лексикой и синтаксисом и преобразует условные формы, передавая с их помощью новые, многообразные мысли и настроения. Кроме того, искусство говорит со зрителем часто не напрямую, а намеком: о многом можно только догадываться по выражению лица и позе персонажа; искусство любит прибегать ко всякого рода аллегориям. Словом, как и в поэзии, в изобразительном искусстве одинаково важно и то, *что* говорится, и то, *как* это говорится.

Каково же собственно *содержание* искусства, его *смысл!* Что оно хочет выразить? Художник редко вдается в объяснения, он представляет нам картину и полагает, что этим все сказано. В известном смысле он прав: любое произведение искусства что-то нам говорит — даже если мы не вполне понимаем замысел художника, мы воспринимаем картину на уровне интуиции. Смысл — или содержание — искусства неотделимы от его формального воплощения, от *стиля*. Слово *стиль* происходит от названия орудия письма, которое было в ходу у древних римлян. Первоначально стиль означал характер письма целиком, от начертания букв до выбора слов. В изобразительном искусстве под стилем имеется в виду способ, который определяет выбор и сочетание внешних, формальных элементов в каждом конкретном произведении. Изучение разных стилей стояло и стоит



4. Джон де Андреа. Художник и натурщица. 1980. Поливинил, масло. В натуральную величину. Собрание Фостера Голдстрома, Даллас и Сан-Франциско. С разрешения О. К. Гарриса, Нью-Йорк

в центре внимания историков искусства. Такое изучение, основанное на тщательном сравнительном анализе, не только дает возможность установить, где, когда или кем была создана та или иная вещь, но и помогает выявить намерения автора, ибо замысел художника выражается именно в стиле его работы. Замысел, в свою очередь, зависит и от личности художника, и от времени и места создания произведения; поэтому можно говорить о стиле определенной эпохи. Таким образом, чтобы как следует понять произведение искусства, мы должны иметь по возможности полное представление о месте и времени его создания — иначе говоря, о стиле и воззрениях страны, эпохи и самого автора.

Самовыражение и зрительское восприятие

Все мы знаем греческий миф о скульпторе Пигмалионе, который изваял столь прекрасную статую нимфы Галатеи, что влюбился в нее без памяти, и тогда богиня Афродита по его просьбе вдохнула в нее жизнь. Современный вариант этого мифа предлагает Джон Де Андреа в картине «Художник и натурщица» (илл. 4). В его интерпретации художник и его творение как бы меняются ролями: статуя — молодая женщина, далекая от идеала красоты, изображенная вполне реалистически и к тому же еще не завершенная (художнику предстоит докрасить ноги!), «оживает» досрочно и сама влюбляется в своего создателя. Иллюзия настолько убедительна, что мы не сразу понимаем, кто из двух персонажей реален, а кто нет. Для художника творческий акт — своеобразный «подвиг любви»; только с помощью самовыражения он способен вдохнуть жизнь в произведение искусства—и картина Де Андреа помогает нам это заново осознать. Конечно, с тем же правом можно утверждать, что и создание художника, в свою очередь, способно вдохнуть в него новую жизнь. Искусство рождается в глубокой тайне, и процесс его рождения не предназначен для посторонних глаз. Недаром многие художники могут творить только в полном одиночестве и не показывают свою работу никому, пока она не закончена. Но творческий процесс включает в себя необходимый завершающий этап: произведение искусства должны увидеть и оценить зрители — лишь тогда его рождение можно будет считать состоявшимся. Для художника недостаточно удовлетворить самого себя: он хочет видеть реакцию других. В этом смысле творческий процесс можно считать законченным только тогда, когда произведение искусства найдет своих зрителей, которым оно понравится, а не только критиков, которые сделают его предметом ученых дискуссий. Собственно говоря, в этом и состоит цель художника. На первый взгляд такое объяснение может показаться парадоксальным, поэтому следует оговорить, что художник рассчитывает на вполне определенного зрителя. Он имеет в виду отнюдь не безликую, среднестатистическую публику, а своих собственных зрителей и ценителей; для него гораздо важнее одобрение немногих, чем шумный успех. Кто такие эти немногие? Частью это коллеги-профессионалы, другие художники, частью — покровители искусства, спонсоры, искусствоведы, друзья, частью просто зрители-энтузиасты. Всех этих людей объединяет врожденная (или воспитанная) любовь к искусству и умение проницательно и взвешенно судить о нем — иными словами, необходимое для оценки искусства сочетание известной подготовленности с искренним интересом. Это искушенные зрители, скорее практики, чем теоретики; и при желании таким знатоком искусства может стать любой из нас, приобретя некоторый опыт. Дело только в степени подготовки: принципиальной разницы между знатоком и рядовым зрителем нет.

Вкусы

Одно дело — определить, что такое искусство; совсем другое — научиться воспринимать и оценивать конкретные произведения. Даже если бы мы владели точным методом, позволяющим отделять подлинное искусство от того, что искусством не является, мы и тогда не смогли бы автоматически судить о *качестве* произведения. Между тем эти две проблемы часто смешиваются. Поскольку специалисты не предлагают нам строгих правил оценки, мы сплошь и рядом становимся в оборонительную позу и произносим примерно следующее: «Вообще-то я в искусстве ничего не смыслю, но зато я знаю, что мне нравится». Фразы вроде этой очень мешают научиться понимать искусство. Подумаем, почему это так и что стоит за подобными расхожими утверждениями.

Прежде всего — нет сейчас людей, которые ничего бы не смыслили в искусстве. Мы слишком тесно с ним соприкасаемся, оно вплетено в нашу повседневную жизнь — даже если наш контакт с искусством ограничивается журнальными обложками, рекламными плакатами, мемориальными комплексами, телевидением, наконец, просто архитектурой — зданиями, где мы живем, работаем или молимся. Когда человек говорит: «Я знаю, что мне нравится»,— он по существу хочет сказать: «Мне нравится только то, что я знаю (и я заранее отвергаю все, что не укладывается в мой привычный стандарт)». Но привычный стандарт — это не столько наши собственные пристрастия, сколько мерки, выработанные воспитанием и той культурой, в которой мы выросли; индивидуальный момент здесь роли почти не играет.

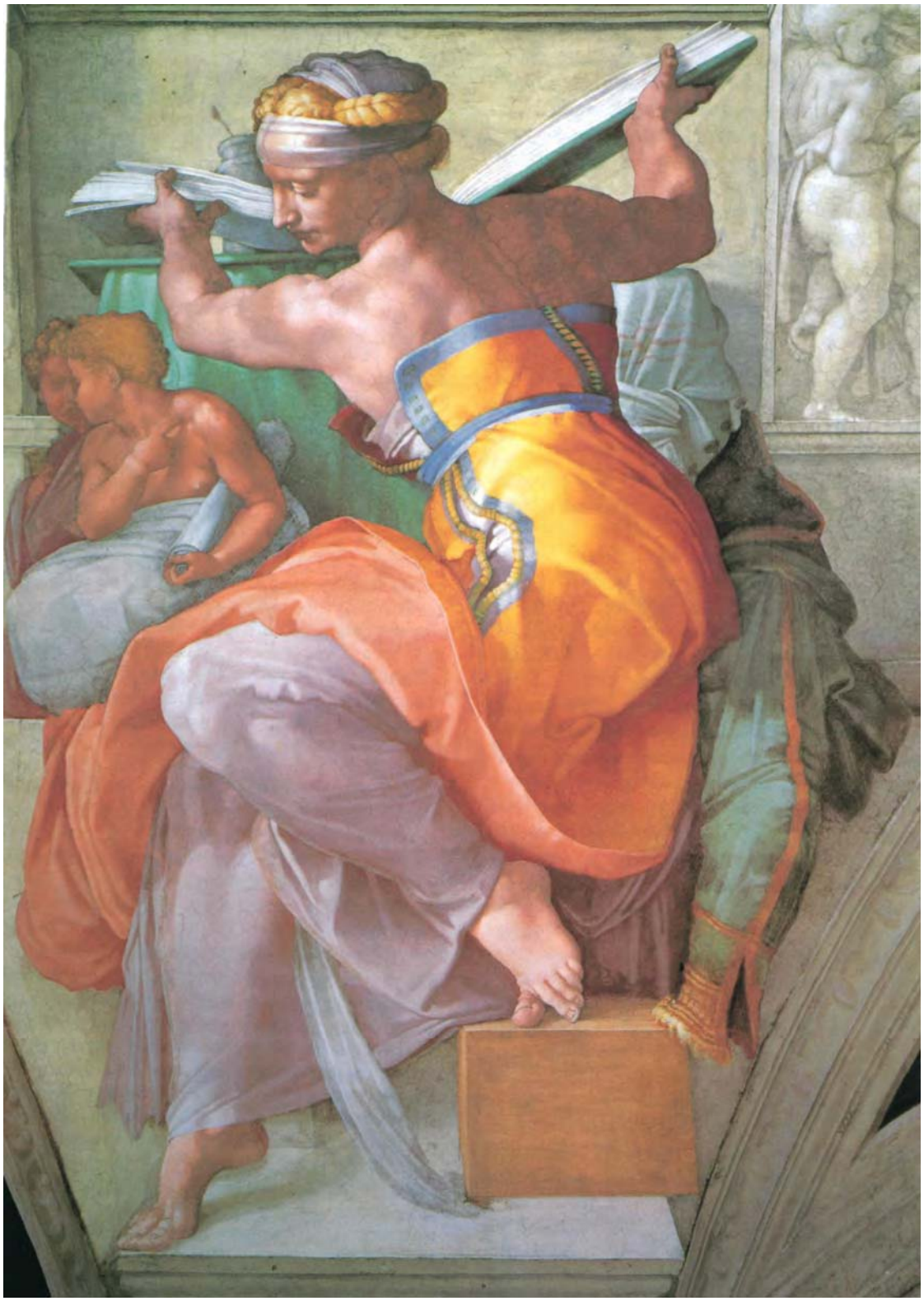
Почему же в таком случае многие из нас стремятся сделать вид, будто привычный стандарт равнозначен их личному выбору? Тут работает еще одно негласное соображение: если произведение искусства недоступно для непрофессионального восприятия, если без специальной подготовки я его оценить не могу,— значит, это произведение весьма сомнительного качества и не стоит моего внимания. На это можно возразить только одно: если вам хотелось бы разбираться в искусстве не хуже профессионалов, кто мешает вам этому научиться? Дорога к знаниям доступна всем — тут для любого зрителя, способного усваивать новый опыт, открывается широчайшее поле деятельности. Границы наших вкусов очень скоро раздвинутся, и нам станут нравиться вещи, которые бы раньше нам понравиться не могли. Постепенно мы привыкнем судить об искусстве сознательно и непредвзято — и тогда с гораздо большим основанием сможем повторить пресловутую фразу: «Я знаю, что мне нравится».

ВОСПРИЯТИЕ ИСКУССТВА

Визуальные элементы

Мы живем в море образов, связанных с культурой и огромным объемом знаний современной цивилизации. Благодаря небывалому расцвету всякого рода средств массовой информации нашу жизнь неотступно сопровождает нечто вроде зрительного «шумового фона», к которому мы настолько привыкли, что практически его не замечаем. К сожалению, этот фон притупил и нашу реакцию на искусство. Сегодня можно по дешевке купить любую репродукцию (или даже оригинальную картину) и украсить ими комнату — и они будут висеть на стене, почти не привлекая внимания. Неудивительно поэтому, что и музейные экспозиции живописи вызывают лишь поверхностный интерес. Мы обходим выставку быстрым шагом и беглым взглядом окидываем картины, словно разнообразные закуски на шведском столе. Мы можем на минуту задержаться перед каким-то полотном, которым, как нас успели предупредить, полагается восхищаться — и в то же время оставить без внимания множество выставленных рядом с ним не менее великолепных и значительных работ. Мы *видели* знаменитые шедевры, но мы еще не научились на них *смотреть*. Научиться этому не так-то просто: искусство не спешит раскрывать свои тайны. Хотя воздействие конкретного произведения на зрителя может быть мгновенным и сильным, окончательный результат проявляется только по прошествии известного времени, когда первое впечатление успевает просеяться и отложиться в сознании. Бывает и так, что вещь, поначалу смутившая или даже отпугнувшая зрителя, через много лет всплывает в его памяти как одна из важнейших вех индивидуального художественного опыта.

Путь к пониманию искусства начинается с восприятия его внешней формы. Наши чувства реагируют прежде всего на чисто визуальные элементы — такие, как линия, цвет, свет, композиция, структура и объем. Эти элементы присутствуют в любом произведении искусства, независимо от жанра. Однако их воздействие находится в прямой связи с *материалом*, который выбирает живописец или скульптор, и *техникой:* их конкретное сочетание определяет возможности и границы результата усилий художника. Мы в дальнейшем будем говорить о четырех главных видах изобразительного искусства: графике, живописи, скульптуре и архитектуре. (Технические аспекты каждого из этих видов более детально рассматриваются в соответствующих разделах, а также в глоссарии в конце книги.) Надо, однако, иметь в виду следующее: если о линии мы будем говорить в основном в связи с рисунком, это не значит, что линия





5. Микеланджело. Ливийская сивилла. Этюд. Ок. 1511 г. Бумага, сангина. 28,9 х 21,3 см. Музей Метрополитан, Нью-Йорк. Поступила в 1924 г. по завещанию Джозефа Пулитцера

менее важна в живописи или в скульптуре. То же относится к понятиям пространства и объема: они играют первостепенную роль в скульптуре, но по-своему существенны и для живописи, графики и архитектуры.

Визуальный анализ помогает прочувствовать и осознать красоту того или иного произведения, но он не должен сводиться к чисто формальному и потому тривиальному подходу. Все предлагавшиеся до сих пор эстетические «законы» имеют весьма сомнительную ценность и зачастую препятствуют истинному пониманию искусства. Если бы даже удалось открыть некий универсальный закон (пока что его нет), он скорее всего оказался бы чересчур элементарным и в силу сложной природы искусства не нашел бы себе применения. Важно также не забывать, что полноценное восприятие произведения искусства не ограничивается одним только эстетическим наслаждением: необходимо научиться понимать его *смысл*. Наконец, напомним еще раз:

6. Микеланджело. Ливийская сивилла. Часть плафонной росписи. 1508—1512 гг. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим

истинное понимание искусства невозможно без исторического контекста.

Линия. Линия — одно из основных изобразительных средств, может быть, самое главное. Линия и контур, то есть ограничивающая форму линия, в той или иной степени присутствуют в большинстве произведений искусства. Линию часто рассматривают как самый примитивный компонент искусства, потому что первые детские попытки рисовать начинаются именно с линии — хотя, как известно всякому, кто наблюдал усилия ребенка, впервые взявшего в руки карандаш, изобразить даже элементарную фигурку с помощью кружков и палочек не так-то просто. Традиционно на первый план выступает описательная, информативная роль линии; ее экспрессивный потенциал часто недооценивается. Между тем выразительные возможности линии весьма многообразны.

В наиболее чистом виде линия выступает в искусстве рисунка, в графике. Рисунок как полноправный вид изобразительного искусства утвердился в эпоху Возрождения, когда наладилось промышленное производство бумаги и талант рисовальщиков получил всеобщее признание. Стиль больших мастеров рисунка так же индивидуален, как почерк: недаром сам термин «графика», объединяющий рисунок и гравюру, происходит от греческого grapho — пишу. Коллекционеры особенно ценят рисунок за то, что он с живой непосредственностью отражает моменты вдохновения художника. В рисунке остается запечатленным ход мысли художника, и благодаря этому он всегда привлекал внимание историков искусства, которые, изучая подготовительные рисунки и наброски, могут документально восстановить процесс рождения картины — от первоначального замысла до окончательного воплощения.

Художники обычно рассматривают собственные рисунки как своего рода записные книжки и обращаются с ними соответственно: какие-то наброски сразу уничтожают, другие собирают и хранят, чтобы использовать их как материал для дальнейшей работы. Когда накопится достаточное количество зарисовок и основная идея успеет окончательно сформироваться, некоторые художники, прежде чем приступить к композиции как таковой, создают развернутый *этюд*. Ярким примером тому может служить великолепный этюд Микеланджело «Ливийская сивилла» (илл. 5), предназначавшийся для росписи потолка Сикстинской капеллы. В отличие от черновых набросков, где Микеланджело использовал как правило перо и чернила, этот этюд выполнен в более мягкой технике сангины (другое ее название — красный мел). Цвет мела как нельзя лучше передает оттенки обнаженного тела и тонко улавливает игру светотени, придавая фигуре сивиллы особую чувственность. Выразительные контуры, очерчивающие форму, составляют

неотъемлемую часть как живописного, так и графического стиля Микеланджело, и во многом благодаря этому линия со времен гениального итальянца стала прочно ассоциироваться с интеллектуальной стороной искусства.

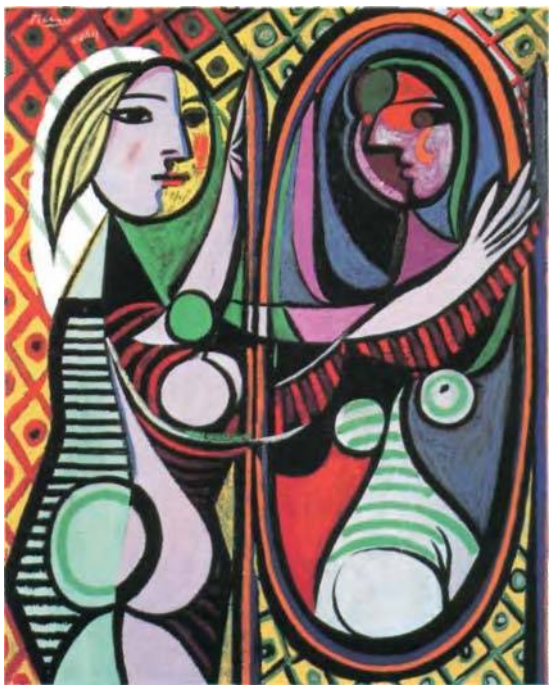
Интересно отметить, что женские фигуры Микеланджело чаще всего писал на основе этюдов, сделанных с натурщиков-мужчин. В его представлении только обнаженная мужская фигура воплощала ту степень физической монументальности, которая требовалась для передачи сверхчеловеческого могущества — а именно таким могуществом должны были обладать мифологические персонажи, такие, как древняя пророчица-сивилла. В этом этюде, как и в других аналогичных листах, Микеланджело концентрирует внимание на торсе: он подолгу изучает и тщательно выписывает мускулатуру, прежде чем прорабатывать второстепенные детали, вроде пальцев ног. Поскольку поза сивиллы передана уверенно, без колебаний, можно предположить, что концепция этой фигуры полностью сформировалась в сознании художника — может быть, она была уже раньше зафиксирована в подготовительном наброске. Для чего же создавался столь подробный этюд обнаженной сивиллы, если в конечном варианте она предстает одетой и к тому же составляет часть плафонной росписи, на которую обычно смотрят снизу, с большого расстояния? По-видимому, Микеланджело добивался максимальной убедительности своих фигур и считал, что для этого необходима полная анатомическая достоверность. В росписи изображение сивиллы (илл. 6) впечатляет поистине сверхчеловеческой силой: она поднимает огромный, тяжелый фолиант — книгу пророчеств — с легкостью, словно пушинку.



7. Тициан. Похищение Европы. 1559—1562 г. Холст, масло. 177,8 х 205 см. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон

Цвет. Мир вокруг нас многоцветен — хотя, надо сказать, даже люди с нормальным зрением способны различать лишь небольшую часть светового спектра. Цвет может использоваться в графике, а иногда и в скульптуре, но как необходимое изобразительное средство он прежде всего связан со всеми видами живописи. Это относится и к монохромной живописи, использующей разные оттенки темных, нейтральных тонов, преимущественно серого и коричневого. Из всех визуальных элементов искусства цвет несомненно является наиболее выразительным — и меньше всего подчиняется каким-либо законам и правилам. Может быть, именно поэтому он с середины XIX века привлекает особое внимание исследователей и теоретиков искусства. В их ученых трудах мы читаем, что красный цвет, к примеру, производит определенный оптический эффект, выдвигаясь на передний план, а синий как бы отступает в глубь картины, или что красный — цвет необузданных страстей и агрессии, а синий — цвет скорби и меланхолии. Но цвет скорее можно сравнить с капризным и непослушным ребенком, который все делает наоборот. Его роль в каждом произведении конкретна и определяется только намерениями художника.

Проблема цвета в живописи, проблема колорита успела обрасти многочисленными теориями, но несомненно одно: цвет воздействует на чувства зрителя, его роль по преимуществу эмоциональна — в отличие от линии, выполняющей, как упоминалось выше, скорее интеллектуальную функцию. Сравнительные достоинства линии и цвета в свое время стали предметом жарких споров между сторонниками Микеланджело и его великого современника — венецианского живописца Тициана. Тициан, будучи сам искусным рисовальщиком, прекрасно усвоившим уроки Микеланджело, тем не менее стоит у истоков колористической традиции в мировой живописи — традиции, которая продолжалась в творчестве Рубенса и Ван-Гога и в XX веке получила воплощение в работах экспрессионистов. Одно из поздних полотен Тициана — «Похищение Европы» (илл. 7) — дает нам пример звучного, насыщенного колорита, характерного для стиля мастера. К сожалению, подготовительные рисунки для этой грандиозной композиции не сохранились, но есть все основания полагать, что художник не переносил предварительный эскиз на полотно, а с самого начала работал кистью, внося многочисленные правки по мере продвижения вперед. Используя краски различной густоты, художник сумел в совершенстве передать фактуру обнаженного женского тела, развевающиеся на ветру одежды Европы и косматую шерсть быка-Зевса. Он блестяще использовал для этого технику так называемых лессировок — последовательного наложения на холст тонких, просвечивающих красочных слоев. Эта техника позволила ему добиться



8. Пабло Пикассо. Девушка перед зеркалом. 1932 г, март. Холст, масло. 162,3 x 130,2 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар г-жи Саймон Гуггенхайм)

эффекта почти воздушной прозрачности в пейзаже, образующем задний план картины и выписанном динамичными, изящными мазками.

Цвет сам по себе настолько выразителен, что его воздействие на зрителя не зависит от какой-то определенной системы. Картина Пикассо «Девушка перед зеркалом» (илл. 8) строится на мощно акцентированных контурах, подчеркивающих форму, но в черно-белом варианте она не имела бы смысла. Пикассо трактует форму как эффектное декоративное сочетание резко очерченных плоских пятен — цветовых зон, напоминающее старинные цветные витражи. Ведущий мотив картины — женщина, любующаяся своим отражением в зеркале,— известен с давних времен: достаточно вспомнить, например, «Туалет Венеры» кисти Симона Вуэ, художника французского барокко (илл. 306); однако в интерпретации Пикассо тема приобретает неожиданное, волнующее звучание. Настроение женщины на полотне нельзя назвать спокойным или безмятежным. Ее лицо состоит из двух контрастных половин: одна дышит грустной сосредоточенностью, другая похожа на маску, и только цвет выдает целую бурю чувств. Рука женщины протянута к зеркалу — она словно хочет дотронуться до своего отражения, которое ее и влечет, и страшит. Нам всем знаком неприятный момент, когда, случайно увидев себя в зеркале, невольно вздрагиваешь: волшебное стекло порой приносит



9. Караваджо. Давид с головой Голиафа. 1607 г. или 1609-1610 гг. Холст, масло. 125,1 х 100 см. Галерея Боргезе, Рим

разочарование, заставляет увидеть себя в неприглядном свете. И Пикассо в своей картине развивает эту мысль, показывая взаимодействие персонажа с его отражением. Зеркало само по себе слегка искажает наш облик, вносит в него известные поправки; здесь мы видим, как «зеркальный портрет», изменяя внешность, раскрывает недоступную для обычного зрения внутреннюю сущность. Женщину у Пикассо интересует не столько ее физический облик, сколько таящаяся в глубинах ее натуры чувственность. Зеркало становится ареной противоборствующих страстей, и этот конфликт передается с помощью смелой цветовой гаммы. Фигура женщины в зеркале окружена интенсивными пятнами цвета — синего, зеленого, лилового; кажется, что она смотрит на женщину перед зеркалом пристально, со жгучим интересом. На щеке у нее явственно заметна слеза. Мучительную напряженность этого взаимного созерцания, когда персонаж оказывается лицом к лицу со своей внутренней, скрытой сущностью, подчеркивает мастерски найденный главный цветовой акцент — зеленое пятно, которое светится, словно факел, на лбу у женщины в зеркале. Пикассо наверняка был знаком с теорией дополнительных цветов и знал, что красный и зеленый, расположенные рядом, усиливают друг друга. Но одной этой теорией вряд ли можно объяснить, почему художник выбрал для столь важного, центрального пятна зеленый цвет, сделав его как бы средоточием внутренней жизни героини. Его выбор был скорее продиктован более общими живописными и экспрессивными задачами.

Освещение. В изобразительном искусстве (за исключением сугубо современных инсталляций) мы в основном имеем дело с отраженным светом. Что касается света неземного, божественного происхождения, то он традиционно передавался в живописи несколькими способами — в виде потока золотистых лучей, в виде сияющего нимба или ореола. Если действие происходит ночью или разворачивается в темном помещении, художник может прямо ввести в картину источник света — например, факел или свечу. Но наиболее распространенный метод предполагает передачу отраженного света с помощью градации освещенности, многообразных переходов от света к тени. Резко обозначенный контраст между светом и тенью, известный как светотень (от итал. chiaroscuro), связан с именем великого живописца итальянского барокко — Караваджо, который открыл этот прием и сделал его, если можно так выразиться, своей визитной карточкой. Характерный образец стиля Караваджо — «Давид с головой Голиафа» (илл. 9), где светотень особенно эффектно усиливает драматизм сюжета. Невидимый для зрителя источник света с левой стороны моделирует форму и способствует передаче фактуры, а умело распределенные световые блики создают удивительный эффект присутствия: возникает та самая волшебная иллюзия, когда нам кажется, что изображенный в натуральную величину Давид стоит перед нами. Живописное пространство, с его неопределенной глубиной, становится как бы продолжением реального пространства, в котором находимся мы сами. И хотя фигура Давида обрезана рамой, это впечатление сохраняется благодаря мастерски выбранному ракурсу: левая рука Давида, которая держит страшную отрубленную голову его врага, словно тянется из темного фона навстречу зрителю. Несмотря на явную театральность приема, картина отличается тонким психологизмом — Давид смотрит на Голиафа не с торжеством, а с печалью и состраданием. Новейшие исследователи предполагают, что для головы Голиафа Караваджо использовал собственный автопортрет, и хотя это окончательно не доказано, в картине несомненно отразились трагические предчувствия художника. Вскоре после завершения «Давида» Караваджо на дуэли убил своего противника — и до конца дней принужден был скрываться от возмездия.

Композиция. Смысл всякого произведения должен быть донесен до зрителя в неискаженном виде, а потому изобразительное искусство требует определенного порядка. Иначе говоря, художник должен осуществлять свой контроль над пространством в рамках единой, подчиненной его воле



10. Жан-Батист-Симеон Шарден. Мыльные пузыри. Ок. 1745 г. Холст, масло. 93 x 74,6 см. Национальная художественная галерея, Вашингтон (дар г-жи Джон Симпсон)

композиции. При этом законы живописного пространства действуют в равной мере и на плоскости, и в глубине картины. Со времен раннего Возрождения зрители привыкли смотреть на любую картину как на окно в иную, иллюзорную реальность. Открытие перспективы, то есть системы практических способов и приемов изображения пространства на плоскости, совершило переворот в живописи. Художники Ренессанса разработали теорию прямой центральной перспективы (так называемой научной, или линейной). Эта система предполагает наличие на горизонте одной неподвижной точки, в которой сходятся все ведущие в глубину диагональные линии. Ее использование позволяло художникам убедительно изображать пейзаж — как природную, так и архитектурную среду, в которой развивалось действие. Знание законов перспективы давало возможность полностью контролировать все аспекты композиции, в том числе размеры и расположение фигур.

Многие живописцы выбирали перспективу «на глаз», без точных геометрических расчетов, но это, разумеется, не значит, что они просто переносили на полотно воспринимаемую зрением реальность. Успех знаменитой картины французского живописца Жана-Батиста-Симеона Шардена «Мыльные пузыри» (илл. 10) объясняется в значительной мере искусным композиционным построением. Сам мотив был весьма популярен в жанровой живописи старых голландцев, где мыльные пузыри символизировали непрочность и быстротечность человеческой жизни и как следствие — тщету всего земного. Шарден таких задач себе не ставил: его полотно пленяет наивной простотой. Кажется, что интерес художника целиком сосредоточен на незамысловатом сюжете — он так же увлечен и поглощен этим зрелищем, как и присутствующие в картине дети. Согласно документальным свидетельствам, молодого человека Шарден писал с натуры и старался придать ему как можно более простодушный вид. Но саму картину никак нельзя назвать бесхитростной — ее композиция четко продумана. Фигура облокотившегося на парапет юноши образует треугольник, который придает всей структуре устойчивость и как бы останавливает изображенное художником мгновение. Равновесие композиции поддерживает выглядывающий из-за парапета ребенок, который завороженно смотрит на мыльный пузырь величиной почти что с его голову. В построении картины нет ничего случайного: так, изгиб ветки жимолости в левом верхнем углу в точности повторяет наклон спины героя, а обе соломинки — одна у него в руке, другая в стакане с мыльным раствором — образуют почти полную параллель. Даже трещина в каменном парапете несет композиционную нагрузку, концентрируя внимание на отставленном чуть в сторону стакане.

Художники часто переносят на полотно не то, что видят, а то, что рисует им их собственное воображение. Но живописное пространство не зависит напрямую от исходного материала художника — реального или умозрительного; оно подчиняется собственным законам. Композиция «Моления о чаше» Эль Греко (илл. 11) построена на столкновении иррациональных и казалось бы несопоставимых элементов, которые, объединяясь, передают мистическое ощущение духовной кульминации, сопровождающей этот евангельский эпизод. В центре полотна — коленопреклоненный Иисус; контур скалы у него за спиной повторяет очертания его фигуры. Слева, сверху, на него смотрит ангел, несущий золотую чашу — символ страстей Христовых. Ангел словно летит на облаке, которое окутывает спящих учеников Христа. В отдалении справа мы видим Иуду и солдат, которые идут арестовать Иисуса. Два симметрично расположенных огромных облака придают композиции равновесие. Весь пейзаж в Гефсиманском саду, где властвуют сверхъестественные силы, становится символом страданий Иисуса, которые вместе с ним переживает зритель. Этому чувству сопереживания способствуют характерные черты стиля Эль Греко — таинственное, мертвенное освещение, удлиненные формы и экспрессивный колорит.

Плоскость и объем. Живописец и рисовальщик использует двухмерные изобразительные формы — линию, пятно, штрих и т. д.; скульптор



Н. Эль Греко. Моление о чаше. 1597—1600 гг. Холст, масло. 102,2 х 113,7 см. Музей искусств, Толедо, Огайо (дар Эдварда Драммонда Либби)

и архитектор используют средства трехмерные. Объемную форму можно изобразить и на плоскости, но изваять ее или вылепить — совсем другой процесс: если в первом случае художник воссоздает форму уже существующую, то во втором он ее вновь *создает*, дает ей жизнь. Поэтому и выбор темы, и подход к материалу, и специфика художественного дарования у живописцев и скульпторов принципиально разные. И хотя многие художники плодотворно работали и в скульптуре, и в живописи, только единицам удалось успешно преодолеть разрыв между этими видами творчества. В скульптуре принято различать собственно скульптуру, то есть высекание (или вырезание) объемного изображения из твердого материала, и лепку (или пластику), то есть создание произведения из материала мягкого, пластичного. Кроме того, различают рельеф — выпуклое изображение, сохраняющее связь с плоскостью,— и скульптуру, свободно размещенную в пространстве, или «круглую», ни с какой плоскостью не связанную. Рельеф, в свою очередь, подразделяется на низкий — барельеф и высокий — горельеф (от соответствующих французских прилагательных — bas и haut), в зависимости от того, насколько далеко он выступает над плоскостью. Но поскольку четко разграничить их бывает трудно — тут следует учитывать не только глубину, но и масштаб,— иногда вводится понятие меццо-рельефа (от итал. mezzo — средний).

Искусство барельефа может тесно смыкаться с живописью. Так, в Древнем Египте необычайного совершенства достиг углубленный в плоскость рельеф, и там рельефные изображения всегда



12. Алкестида, покидающая Аид. Нижняя часть колонны из храма Артемиды Эфесской, Ок. 340 г. до н. э. Мрамор. Высота 180,3 см. Британский музей, Лондон

раскрашивались и дополнялись детально проработанным живописным фоном. Горельеф обычно исключает подобную «картинность». Если мы посмотрим на скульптурные изображения, украшающие подножие мраморной колонны из древнегреческого храма (илл. 12), то поймем, что такой высокий рельеф, когда фигуры лишь в незначительной степени связаны с плоскостью, несовместим с какими бы то ни было добавочными элементами пейзажа или архитектуры: они были бы здесь излишни и неубедительны. Мифологический сюжет, не соотнесенный с точным местом и временем, требовал как раз нейтрального окружения. Оставшееся свободное пространство древний скульптор трактует как воздушную среду, как бы позволяя заключенным в камне фигурам беспрепятственно жить и дышать.

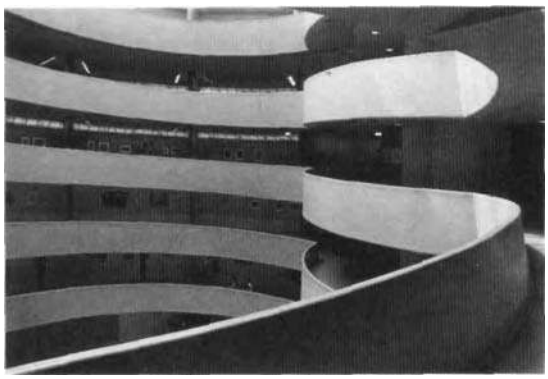
Круглая, свободно размещенная в пространстве скульптура создается с помощью двух основных методов. Первый состоит в том, что статуя высекается или вырезается, чаще всего из камня или дерева, и нужная форма получается за счет удаления излишнего материала. Это весьма трудоемкий процесс, поскольку твердый и в то же время хрупкий камень требует от скульптора больших физических усилий, а под ударами резца он часто крошится. Результат такой работы мы видели в «Пленнике» Микеланджело (см. илл. 3), отличающемся лаконичностью и «компактностью» формы. Второй метод — лепка или пластика — противоположен первому и состоит не в *удалении* излишней массы, а в *прибавлении* ее путем лепки в мягком, пластичном материале (глине, воске или гипсе). Все эти материалы недолговечны, и обычно готовая вещь отливается в металле (который для этой цели предварительно надо расплавить), цементе или даже пластмассе. Второй способ позволяет создать произведения более открытой формы; практикуется также укрепление пространственной конструкции с помощью металлической арматуры. Эта техника, в сочетании с облегченной (полой внутри) бронзовой отливкой, была в ходу у ваятелей Древней Греции: благодаря ей они могли



13. Пракситель (?). Стоящий юноша. Найден в Эгейском море близ Марафона. Ок. 350—325 гг. до н. э. Бронза. Высота 129,5 см. Национальный Археологический музей, Афины



14. Фрэнк Ллойд Райт. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. 1956—1959 гг.



15. Интерьер музея Соломона Р. Гуггенхайма

экспериментировать с монументальной скульптурой, придавая своим статуям смелые, необычные позы, которые затем повторяли в мраморе. Такой свободой позы отличается «Стоящий юноша» (илл. 13). По сравнению с фигурой Аида в уже рассмотренном рельефе (илл. 12) этот изящный, словно танцующий юноша кажется гораздо более живым и естественным. Любопытно, что это впечатление укрепилось под воздействием времени: следы окисления и коррозии (статуя была найдена в Эгейском море у берегов мыса Марафон), радужный налет патины и техника цветной инкрустации, в которой выполнены глаза, придает фигуре юноши необычайную достоверность. Статуи из мрамора, с их гладким и холодным совершенством, явно проигрывают нашему бронзовому юноше, хотя по цвету мрамор ближе к естественному цвету человеческого тела.

Пространство. Архитектура, или зодчество — это тот вид искусства, который находит наибольшее практическое применение: с помощью архитектуры человек организует пространственную среду, в которой он живет. Основные параметры зодчества определяются его утилитарной функцией и структурной системой, но как правило в архитектурных сооружениях присутствует и эстетический компонент, даже если он имеет чисто внешний, декоративный характер. Цели и принципы зодчего становятся очевидными из того, насколько гармонично и в какой пропорции он совмещает в построенном им здании две главные стороны архитектуры — красоту и пользу.

Архитектурное сооружение запоминается только тогда, когда оно выражает какую-то существенную, серьезную идею — индивидуальную, общественную или духовную. Это прежде всего относится к зданиям, предназначение которых — объединять людей. Проектирование и строительство общественных зданий разного назначения требует обычно значительных средств. Выдающимся современным образцом архитектурного решения является музей Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке, построенный Фрэнком Ллойдом Райтом в конце 50-х годов (илл. 14). Этот шедевр одного из наиболее оригинально мыслящих архитекторов нашего века поначалу вызвал активное неприятие и был попросту встречен в штыки. Здание в целом напоминает плод творчества скульптора, поскольку в задачи автора несомненно входило сразу, нагляднейшим образом оповестить прохожих, что перед ними именно музей, хранилище произведений искусства. Облик здания весьма прихотлив и подчеркнуто индивидуален — и в этом смысле повторяет характер своего знаменитого автора; музей сразу же бросается в глаза на фоне многоэтажных жилых «коробок». Вся конструкция похожа на гигантскую улитку — недаром Райт питал пристрастие к разнообразию форм живой природы. Административная часть здания, образующая «голову» улитки (на фото слева), соединена узким переходом с «раковиной», в которой размещается музейная экспозиция.

Уже наружный вид музея отчасти подготавливает нас к тому, что ожидает нас внутри (илл. 15); тем не менее, пройдя через скромный вестибюль и оказавшись в главном помещении, полном света и воздуха, зрители замирают, пораженные необычностью интерьера. Райт сломал все представления о том, каким должен быть художественный музей, и построил его в виде перевернутого купола с огромным круглым окном-«глазом» наверху. Плавное, свободное пространственное решение создает атмосферу покоя и гармонии — и в то же время определяет последовательность, в которой зритель знакомится со скульптурой и живописью, представленными в музее. Все это формирует некий новый зрительский опыт. Лифт поднимает нас на самый верх, и оттуда мы не торопясь спускаемся по пандусам — слегка наклонным виткам спирали, осматривая по пути экспонаты и кое-где задерживаясь подольше. Непрерывность спиральной конструкции и замкнутость довольно узких галерей способствует тому, что вместо пассивного наблюдения на расстоянии мы переключаемся на прямой и близкий контакт с произведениями искусства.

Скульптура буквально стоит у нас на дороге и настоятельно требует, чтобы мы обратили на нее внимание. Даже картины, слегка выступая над изогнутой поверхностью стен, приобретают как бы новую рельефность. Попадая в музей Гуггенхайма, зритель словно присоединяется к потоку сознания, в котором сливаются разнообразнейшие художественные впечатления. Правда, этот поток заключен в строгие границы, в заранее очерченные берега: такова была идея архитектора, и независимо от того, согласны мы с ней или нет, музей реально воплощает представление Райта о том, как должно происходить знакомство людей с искусством.

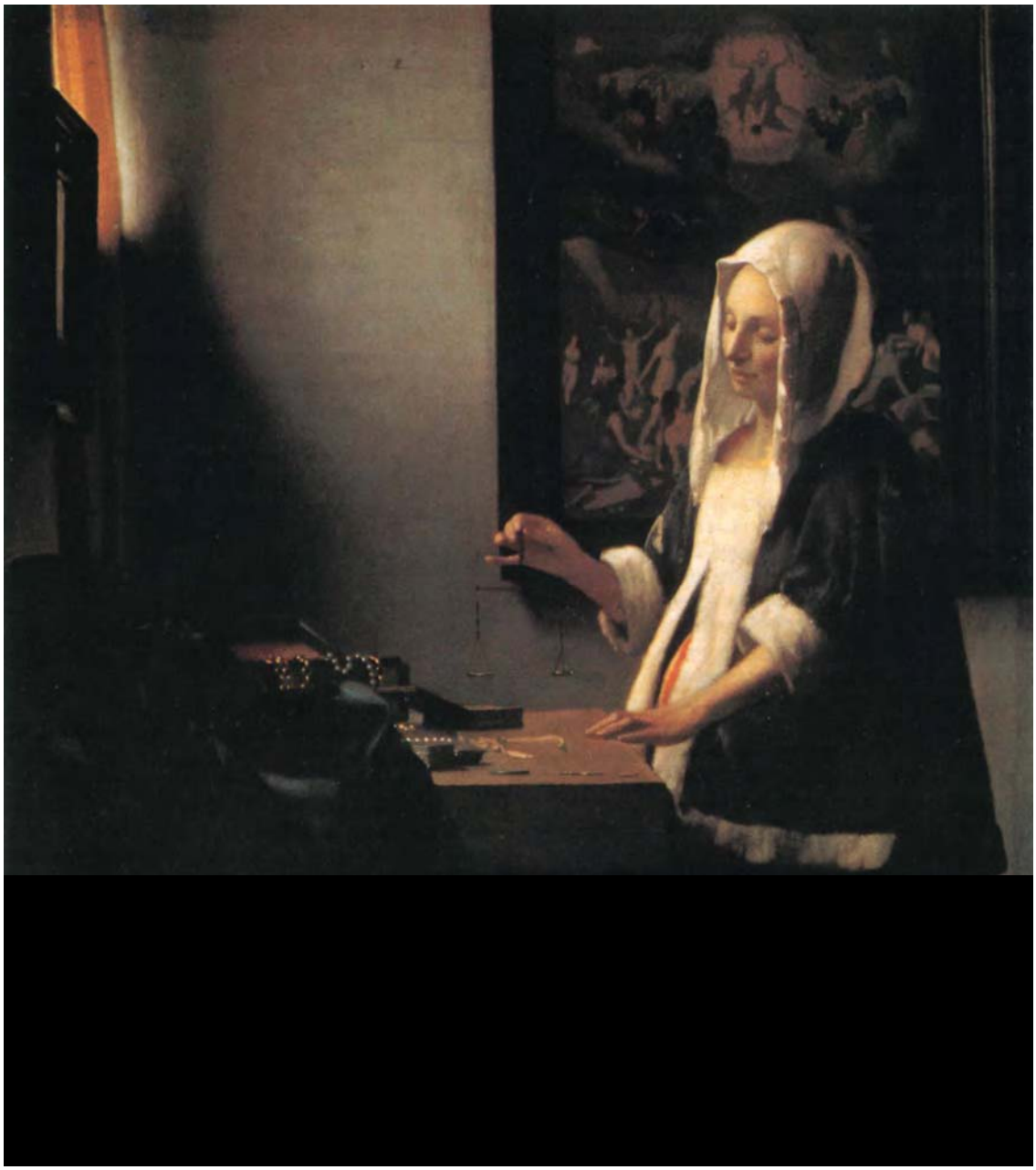
Значение

Искусство иногда называют немым диалогом, и это справедливо: произведение искусства, хотя оно и не способно говорить, выражает намерения художника — точно так, как если бы он сам обращался к зрителю со словами. Но диалог предполагает наличие *двоих* собеседников: значит, от зрителя требуется активное соучастие. *Реально говорить* с картиной мы не можем, но мы можем научиться отвечать ей и в свою очередь задавать ей вопросы с целью уяснить себе ее значение, проникнуть в ее смысл. А чтобы получить вразумительный ответ, надо научиться задавать разумные вопросы. Если мы не знаем, с чего начать, полезно бывает спросить: «Что было бы, если бы художник написал свою картину по-другому?» Когда же все вопросы заданы и все возможные ответы получены, надо подвести итог — как в конце всякого расследования,— и проверить, все ли доступные свидетельства приняты во внимание, все ли показания учтены, соблюдена ли логика и последовательность. К сожалению, подробные методики такого анализа еще не разработаны, и готового рецепта предложить нельзя, но это еще не значит, что весь процесс представляет собой сплошную тайну. Рассмотрим для примера несколько произведений живописи и попробуем разобраться в их смысле. Вполне вероятно, что такой опыт поможет нам набраться храбрости для самостоятельного «искусствоведения» в дальнейшем — когда мы в следующий раз окажемся в музее.

Знаменитый голландский художник Ян Вермеер был прозван в свое время «Дельфтским сфинксом» — и не случайно: в каждой его картине присутствует некая загадка. «Женщина, держащая весы» (илл. 16) — не исключение. На холсте изображена молодая женщина, богато одетая — согласно моде того времени; на столе перед ней разложены жемчужные ожерелья и золотые монеты, а взгляд ее устремлен на весы, которые она держит в руке. В колорите картины преобладают прохладные, нейтральные тона; единственное яркое пятно — полоска красного платья, проглядывающего под слегка распахнутым темным утренним жакетом. Мягкий свет, проникающий через приоткрытое окно, сконцентрирован на лице женщины и обрамляющем его белом чепце. Кажется, что поблескивающие нитки жемчуга состоят из бусинок света; мелкие световые блики видны и на правой руке женщины. Впечатление спокойствия и умиротворенности складывается благодаря сбалансированной, устойчивой композиции. Художник как бы вводит зрителя в сравнительно неглубокое пространство картины, окружающее центральную фигуру. На композиционную основу, создающуюся с помощью пересечения горизонтальных и вертикальных линий, накладываются мягкие очертания силуэта молодой женщины и складки синей ткани на столе. Строгость прямых углов смягчена и висящим на стене напротив зеркалом. Композиция настолько выверена, что без ущерба для общего равновесия в ней нельзя передвинуть даже малейшую деталь.

Расчет композиции отчасти строится на перспективе. Две главные диагонали — одна образована верхним краем зеркала, другая правым краем стола — сходятся в той точке, где мы видим кончик мизинца женщины на фоне уголка картины в раме. Этот левый угол рамы расположен чуть выше по сравнению с правым — художник намеренно приподнял его, совместив с рукой женщины. Может быть, это имело целью привлечь внимание к картине на стене. На ней изображен Христос во славе, вершащий Страшный суд, когда людские добродетели и пороки взвешиваются на весах справедливости. Параллель между евангельским сюжетом и весами в руке у женщины, разумеется, не случайна: картину Вермеера никоим образом нельзя рассматривать как бытовую сцену. Смысл ее, однако, допускает различные толкования. До недавних пор считалось, что на чашах весов лежат драгоценности и что художник имел в виду подчеркнуть суетность благ земных перед лицом близкой смерти (когда-то картина даже называлась «Взвешивание жемчуга» или «Взвешивание золота»). Но если присмотреться внимательнее, обнаруживается, что на весах ничего нет. Это подтверждается и проведенным в последнее время исследованием полотна с помощью инфракрасных лучей; заодно выяснилось, что в процессе работы Вермеер переместил весы, расположив их ближе к плоскости картины.

Что же делает молодая женщина? Может быть, она — в символическом, разумеется, смысле — взвешивает на чашах весов временные и вечные ценности? Вряд ли — мирная атмосфера картины лишена какого бы то ни было конфликтного начала. В чем источник этой внутренней умиротворенности? В самопознании, которое символизирует зеркало, или в надежде на спасение через веру? В картине Вермеера, так же как в «Призвании Св. Матфея» Караваджо (см. илл. 271), свет может играть двойную роль: не исключено, что он означает божественное откровение, озарение свыше. Так или иначе, окончательного ответа у нас нет: подход художника к теме отличается загадочной многозначительностью и строится, как



16. Ян Вермеер. Женщина, держащая весы. Ок. 1664 г. Холст, масло. 42,6 х 38,1 см. Национальная художественная галерея, Вашингтон (собрание Д. Уайднера, 1942)

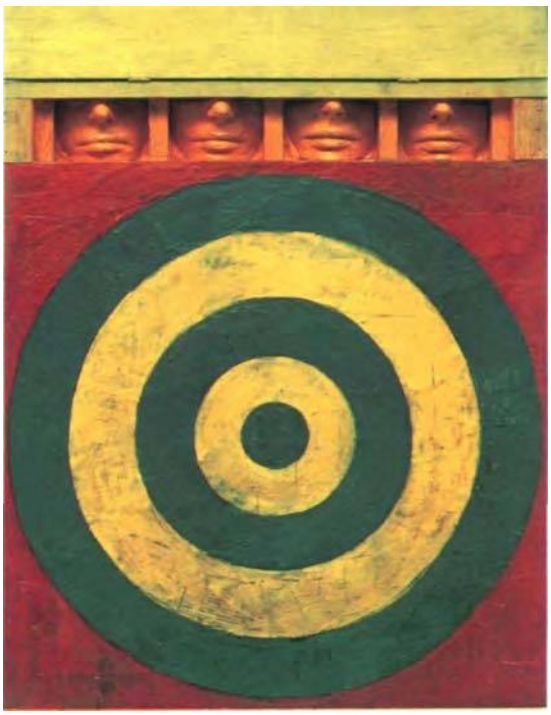
и сама его живопись, на полутонах. Вермеер избегает прямой символики и повествовательности, которая могла бы послужить подсказкой. Сомнению не подлежит только одно: увлеченность художника светом, мастерское использование экспрессивных возможностей освещения. Это свойство живописи Вермеера позволяет поднять реалистическое на первый взгляд изображение до уровня высокой поэзии, переводит в иную, высшую категорию формальные и символические характеристики его работы. Может быть, в этом и состоит истинный смысл искусства Вермеера?

Загадочность и многосмысленность стимулирует наш непреходящий интерес к картине «Женщина, держащая весы», тщательно продуманная композиция которой удивительно гармонирует с ее философским подтекстом. Но что делать в том случае, если произведение искусства кажется нам

лишенным какого бы то ни было смысла? В современной живописи нередко возникает пропасть между намерениями художника и зрительским восприятием — и возникает она по воле художника. Пропасть эту, однако, можно преодолеть, поскольку смысл картины, даже если он нам недоступен на уровне интеллекта, воспринимается каким-то участком нашего воображения. Правда, мы не всегда удовлетворяемся подобным интуитивным восприятием и хотим подкрепить его сознательным, рациональным объяснением. Посмотрим с этой точки зрения на композицию Джаспера Джонса «Мишень с четырьмя лицами» (илл. 17) и попробуем отнестись к ней как к ребусу, в котором зашифрована идея автора. С чего художник начал? Вероятно, с изображения мишени: она занимает центральное место, в отличие от деревянной полки с поднимающейся дверцей, которой отведен самый верх. Почему художник выбрал именно мишень? Вряд ли он хотел изобразить мишень *реальную:* и размеры, и цвет, и фактура свидетельствуют скорее всего о том, что Джонса в этом объекте привлекла его эффектная декоративность, его контрастная геометрическая форма. Если дверцу деревянной полки поднять, композиция приобретает новую смысловую нагрузку: нейтральная мишень как бы дополняется «человеческим фактором». Джонс четырежды использовал гипсовую отливку одного и того же мужского лица, придав всем лицам подчеркнутую анонимность, и еще более усугубил «обезличенность», обрубив их и лишив глаз — а глаза, как известно, зеркало души. Наконец, он поместил их в четыре обособленных отсека узкой полки: кажется, что им там тесно и они усиленно рвутся наружу, навстречу зрителю. Все это производит тревожное, беспокойное впечатление — и в эстетическом, и в экспрессивном плане.

Какой же стоит за всем этим смысл? Может быть, лица наверху — это лица людей, заключенных в тюрьму, которые смотрят на нас сквозь узкие оконца камеры. Может быть, они ждут с завязанными глазами смертной казни и скоро сами превратятся в мишени для пуль. В любом случае этот образ несет ощущение насильственного лишения свободы и грозящей беды. Если вспомнить остроумный прием Пикассо, соединившего в «Голове быка» велосипедное седло и руль, то здесь мы имеем нечто противоположное: Джонс составил свою композицию из подчеркнуто конфликтных элементов. Разрешить этот конфликт, примирить противоборствующие стороны мы не можем, как бы ни старались. Скрытый зловещий смысл вступает в явное противоречие с откровенно декоративной трактовкой центрального объекта — мишени. По-видимому, именно это несоответствие между формой и содержанием намеренно обыгрывает художник.

Как проверить, соответствует ли предложенное толкование истине? В конце концов, это не более чем наше собственное предположение; может быть, следует обратиться к профессиональным критикам? В критической литературе, однако, мы находим разноречивые мнения. Критики согласны только в том, что композиция таит в себе некий смысл; сам же художник с жаром это отрицал. Кому верить — автору или критикам? Как ни парадоксально, приходится сделать вывод, что правы обе стороны. Художники не всегда до конца осознают причины, побудившие их создать конкретное произведение. Это не значит, что таких причин не было: просто они могли возникнуть бессознательно. Критики в этом случае способны лучше понять намерения художника, чем он сам, и дать его работе более вразумительное объяснение. Тот самый волшебный скачок, который совершило воображение Джонса в «Мишени с четырьмя лицами», мог остаться такой же тайной для автора, как и для зрителя, впервые увидавшего эту композицию. И наш анализ сводится к тому, чтобы свести воедино эстетические задачи художника и попытки истолковать смысл его работы, которые предпринимают критики — посредники между художником и зрителем. Если нам в какой-то степени это удалось — хотя на окончательный ответ вряд ли стоит рассчитывать,— это опыт весьма полезный: он дает нам возможность в будущем самостоятельно смотреть, размышлять и искать решения вечных загадок искусства.



17. Джаспер Джонс. Мишень с четырьмя лицами. 1955 г. Смешанная техника: энкаустика, газетная бумага, сукно, холст. 66x66 см. Лица: раскрашенный гипс. Полка: дерево. (9,5 x 66 x 8,9 см). Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар гг. Роберт Скалл)

ЧАСТЬ I

ДРЕВНИЙ МИР

История искусства — это не просто череда предметов искусства, созданных человеком. Она тесно связана с самой историей, т. е. письменными свидетельствами о событиях в жизни человечества. Поэтому мы должны обратиться прежде всего к самой концепции истории, которая, как принято считать, начинается с изобретения письменности. Действительно, изобретение письменности принадлежит к ранним достижениям «исторических» цивилизаций Месопотамии и Египта. Без письменности историческое развитие было бы невозможно. Мы не знаем самых ранних фаз этого развития; письменность, вероятно, создавалась несколько сот лет, приблизительно между 3300 и 3000 г. до н.э., и в первую очередь в Месопотамии, после того, как новые общества уже завершили начальные стадии развития. Таким образом, «история» прошла уже немалый путь к тому времени, когда письменность могла быть использована для регистрации событий.

Изобретение письменности представляет собой удобный момент для начала отсчета, поскольку отсутствие письменных свидетельств является одним из главных отличий между доисторическим и историческим обществами. Но стоит нам задаться вопросом, почему это так, и мы сталкиваемся с некоторыми трудноразрешимыми проблемами. Во-первых, насколько обосновано различие между доисторическим и историческим? Выражает ли оно лишь разную меру наших знаний о прошлом? (Благодаря изобретению письменности, мы знаем гораздо больше об историческом этапе развития человечества, чем о доисторическом.) Или с началом истории связаны реальные изменения в характере происходящих событий и в самой их природе? Очевидно, какие-то события происходили и в доисторический период. И все же важные изменения в жизни человечества — вехи на пути его развития, — какими бы существенными они ни были, кажутся невероятно медленными и постепенными, если подходить к ним с меркой событий последних 5000 лет. Начало истории, следовательно, означает внезапное ускорение событий, как бы переключение скоростей двигателя. Оно означает также изменение характера событий. Общества, вступившие в исторический период, в буквальном смысле делают историю. Они не только вызывают к жизни «великих людей и великие деяния», если процитировать одно традиционное определение, поскольку требуют человеческих усилий большого масштаба, но и делают эти деяния незабываемыми. А чтобы событие стало незабываемым, оно должно быть не просто «достойным того, чтобы его помнили». Оно должно не растягиваться на много веков, но совершиться достаточно быстро, чтобы запечатлеться в человеческой памяти. Такого рода памятные события, взятые в совокупности, и создали постоянно ускоряющийся темп изменений, переживаемый человечеством за последние пять тысячелетий, если начинать отсчет с того, что мы называем- древним миром.


NORTH SEA
ENGLAND
Stonehenge
Salisbury
London
NTIC OCEAN
BALTIC SEA
GERMANY
BRITTANY
Carnac
Seine R.
Paris
Rhine R.
Elbe R.
Vistula R.
Loire R.
FRANCE
Vogelherd
LAKE CONSTANCE
Willendorf
Danube R.
CARPATHIANS
Dordogne R.
Lascaux
Les Eyzies
La Magdeleine
Garonne R.
Penne
La Madeleine
LAKE GENEVA
ALPS
AUSTRIA
Vienna
Rhone R.
PYRENEES
Nimes
Venice
Po R.
APENNINES
Ravenna
Classe
Arno R.
Florence
Chiusi
Perugia
Vulci
YUGOSLAVIA
ROMANIA
Split
Cernavoda
Tarquinia
Tiber R.
Veii
Cerveteri
Tivoli
ADRIATIC SEA
Ostia
Rome
Praeneste
ITALY
MT. VESUVIUS
MEDITERRANEAN SEA
Naples
Boscoreale
ISCHIA
Pompeii
Herculaneum
Paestum
TYRRHENIAN SEA
BALKANS
Salonika
SAMOTHRACE
Constantinop
GREECE
MT. OLYMPUS
Addaura
MT. PELLEGRINO
CORFU
Troy
Palermo
SICILY
AEGEAN SEA
Pergan
MT. PARNASSUS
Athens
EUBOEA
LYDI
Catana
IONIAN SEA
CHIOS
Ephesus
SAMOS
Sparta
Miletus
Halic
Candia
AMORGOS
Heraklion
Knossos
CRETE
RHOI
Malia
Hagia Triada
Palaikastro
Phaistos
Kato Zakro
Leptis Magna
MEDITERRANEAN SEA
PEPARETHUS
NORTH AFRICA
MT. PARNASSUS
PHOCIS
EUBOEA
Eretria
Delphi
Hosios Loukas
BOEOTIA
Platae
ATTICA
Marathon
Daphne
Eleusis
Athens
ARCADIA
Corinth
Mycenae
SALAMIS
Argos
Olympia
Epidaurus
AEGINA
LIBYA
THE FAI
CYCLADES
DELOS
NAXOS
Sparta
Vaphio
SIPHNOS
LACONIA
LO
EC
0 MILES 50
0 KM 50


THE
ANCIEN
WORLI
SITES AND CITIE
KOSTROMSKAYA
Moscow
RUSSIA
Ural R.
Volga R.
ARAL SEA
CASPIAN SEA
BLACK SEA
NATOLIA
Halys R.
Boguzkoy
BACTRIA
URKEY
Catal Hoyuk
SIA MINOR
Issus
Antioch
Loriana
Dur Sharrukin
Nineveh
Nimrud
ASSYRIA
Assur
Tigris R.
MESOPOTAMIA
Dura-Europos
SYRIA
Teheran
PERSIA
IRAN
LURISTAN
Tell Asmar
Baghdad
Ctesiphon
AKKAD
BABYLONIA
Euphrates R.
Susa
ELAM
Babylon
Lagash
Uruk
SUMER
Ur
PHOENICIA
Baalbek
Jerusalem
Bethlehem
Jericho
JORDAN
PALESTINE
Persepolis
Naksh-i-Rustam
ARABIA
PERSIAN GULF
N
W
E
S
0
MILES
300
0
KM
300
Thebes
Luxor
Assuan
RED SEA

КОЛДОВСТВО И РИТУАЛ: ДОИСТОРИЧЕСКОЕ И ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

СТАРЫЙ КАМЕННЫЙ ВЕК

Когда человеческие существа начали создавать произведения искусства? Что побудило их делать это? Как выглядели эти самые ранние произведения? Любая история искусства должна начинаться с этих вопросов, причем вполне вероятно, что ответа на них не будет. Наши древнейшие предки начали ходить по земле на двух ногах около четырех миллионов лет назад, но для нас осталось неизвестным, как они использовали свои руки. Прошло более двух миллионов лет — и мы встречаем самые ранние свидетельства изготовления орудий. Люди, должно быть, использовали орудия всегда. В конце концов, даже обезьяны поднимают палку, чтобы сшибить банан с дерева, или камень, чтобы бросить его во врага. Изготовление орудий — намного более сложное занятие. Оно требует, прежде всего, способности думать о палках или камнях как о предметах, при помощи которых можно сбить фрукты с дерева или раздробить кость, не только тогда, когда они нужны для этих целей, но и в любое другое время.

И когда люди обрели эту способность, они постепенно обнаружили, что некоторые палки и камни имеют более удобную форму, чем другие, и стали откладывать их для использования в будущем. Они выбрали и «назначили» некоторые палки или камни на роль орудий, поскольку начали понимать взаимосвязь между формой и функцией. Палки, конечно, не сохранились, зато сохранились некоторые камни. Это большие булыжники или куски скалы, на которых видны следы многократного использования для одной и той же операции, какой бы она ни была. Следующий шаг — попытка обтесать эти «назначенные» предметы, чтобы улучшить их форму. Это первое ремесло, о котором мы имеем свидетельства, и с ним мы входим в фазу человеческого развития, известную как палеолит или Старый каменный век.

Пещерное искусство

В последнюю стадию палеолита, которая началась примерно 35 000 лет назад, мы встречаем самые ранние известные нам произведения искусства. Уже они демонстрируют уверенность и изящество, не идущие ни в какое сравнение с первыми робкими попытками. Если мы не готовы поверить, что они возникли внезапно, сразу, мы должны допустить, что им предшествовали тысячи лет медленного развития, о котором мы не знаем ничего. В то время завершался последний ледниковый период в Европе (до него были еще, по крайней мере, три, которые сменялись периодами субтропического тепла с интервалами примерно в 25 000 лет), и климат между Альпами и Скандинавией напоминал климат теперешней Сибири или Аляски. Огромные стада северных оленей и других крупных травоядных бродили по равнинам и долинам, преследуемые свирепыми предками нынешних львов и тигров и нашими собственными предками. Эти люди любили жить в пещерах или в укрытиях под скальными навесами, если удавалось их найти. Было обнаружено много таких мест стоянки древнего человека, преимущественно в Испании и юго-западной Франции. На основании различий между орудиями труда и другими следами обитания, обнаруженными там, ученые разделили «жителей пещер» на несколько групп, каждая из которых была названа по характерному для нее месту стоянки. Из них люди ориньякского и мадленского периодов особенно выделяются своими талантливыми художниками и той важной ролью, которую, должно быть, играло в их жизни искусство. Самые замечательные образцы искусства палеолита — вырезанные, нарисованные или высеченные на каменистых стенах пещер изображения животных, такие как удивительный «Раненый бизон» из пещеры Альтамира в северной Испании (илл. 18). Умирающее животное рухнуло на землю, его ноги больше не в состоянии нести вес его тела, голова опущена в попытке найти защиту.



18. Раненный бизон. Рисунок на потолке пещеры. Около 15000—10000 г. до н. э. Альтамира, Испания

Какая это яркая, живая картина! Нас поражают не только острая наблюдательность, уверенные, энергичные контуры и едва уловимая штриховка, которая придает формам объем и округлость, но еще более — мощь и достоинство животного в его последней агонии.

Как развивалось это замечательное искусство? Какую цель оно преследовало? И как сохранились в целости и сохранности его образцы на протяжении многих тысяч лет? На последний вопрос можно ответить достаточно легко: картины никогда не встречаются у входа в пещеру, где они были бы открыты всеобщему обозрению (и разрушению), а всегда в самых темных нишах, как можно дальше от входа. Некоторых из них можно достичь только ползком, на четвереньках, а путь к ним столь затруднителен, что без умелого гида легко заблудиться. Достаточно характерно, что пещера в Ласко, в южной Франции, была обнаружена чисто случайно — соседскими мальчишками, чья собака упала в яму, ведущую в подземную пещеру. Спрятанные в земных недрах, защищающих их от непрошеного гостя, эти изображения, вероятно, служили цели гораздо более серьезной, чем быть простым украшением. Действительно, остается мало сомнений, что они создавались как часть магического ритуала, возможно, для того, чтобы обеспечить успешную охоту. Мы приходим к такому заключению не только на основании их расположения, скрытого от посторонних глаз, и линий, которые, вероятно, изображают копья и дротики, иногда направленные в животных, но также из-за особого, беспорядочного способа наложения изображений друг на друга, как в нашем примере (илл. 19). Очевидно, люди Старого каменного века не делали четких различий между изображением и реальностью. Создавая рисунок животного, они намеревались получить власть над самим животным, а «убивая» изображение, считали, что убивают жизненную силу животного. После исполнения ритуала убийства «мертвое» изображение теряло свою силу, и его можно было не принимать во внимание, пока не возникала необходимость в новом колдовстве. Магия вновь срабатывала — в этом у нас не может быть сомнений. Охотникам, чье мужество таким образом укреплялось, должен был сопутствовать успех, когда они убивали этих страшных животных своим примитивным оружием. Эмоциональная основа магии такого рода не утрачена и поныне. Мы носим в своих бумажниках



19. Пещерная роспись. 15000—10000 г. до н.э. Ласко (Дордонь), Франция

фотографии тех, кого любим, потому что это дает нам ощущение их присутствия. Известно и то, что когда человек кого-нибудь возненавидит, он рвет его фотографию.

Даже если это и так, в пещерных рисунках остается многое, что ставит нас в тупик. Почему они должны были находиться в таких недоступных местах? Разве не могли охотничьи магические ритуалы, которым служили эти рисунки, осуществляться вне пещеры? И почему они так удивительно жизнеподобны? Была бы магия столь же эффективной, если бы «убийство» осуществлялось на менее реалистичных изображениях? Мы знаем бесчисленные более поздние примеры магии, когда было достаточно самого грубого, схематичного изображения человеческой фигуры, такого как две перекрещенные палочки.

Возможно, нам следует рассматривать мадленские пещерные рисунки как заключительную фазу развития, которое началось как простая магия при убийстве крупной дичи, когда она водилась в изобилии; однако, когда животные стали редки, значение рисунков изменилось (существует свидетельство, что большие стада переместились к северу, когда климат Центральной Европы стал теплее). В таком случае, в Альтамире и Ласко главной целью стало уже не «убить», а «создать» животных, чтобы увеличить их запас, возможно, с помощью сезонных ритуалов, повторяемых из года в год. В некоторых видах оружия, предназначенного для охоты, недавно были распознаны изображения растений. Может быть, младенцы практиковали свои магические ритуалы, связанные с плодородием земли, в ее недрах, поскольку считали саму землю живым существом, из чрева которого ведет свое начало все живое? Такое представление знакомо нам из культов божеств земли более поздних времен, но оно вполне могло возникнуть и в Старый каменный век. Если такая гипотеза верна, это помогло бы объяснить замечательный реализм пещерных рисунков, поскольку художник, верящий, что он действительно «создает» животное, скорее будет стремиться к такому качеству, чем тот, кто просто создает изображение, чтобы его «убить».

Некоторые из пещерных рисунков могут даже дать ключ к происхождению этой традиции магии плодородия. В очень многих случаях очертания животного, возможно, были подсказаны естественной формой скалы, так что его тело совпадает с выпуклостью на камне, или же его контур, насколько это возможно, повторяет очертания расщелины или трещины. Мы все знаем, как наше воображение иногда заставляет нас видеть различные изображения в случайных образованиях, таких как облака или пятна. Охотник каменного века, поскольку его голова была занята мыслями о крупных зверях, от которых зависело, сумеет ли он выжить, скорее всего распознал бы таких животных, глядя на каменистые поверхности пещеры, и придал бы глубокое значение своему открытию. Возможно, сначала он просто обвел контуры таких изображений обуглившейся палкой из костра, так чтобы и другие могли видеть то, что он обнаружил. Возникает искушение предположить, что те, кто чрезвычайно успешно находил такие изображения, получали особый статус художников-колдунов и освобождались от опасностей подлинной охоты. Таким образом, они могли совершенствовать свою охоту за изображениями, пока, наконец, не научатся создавать изображения почти или вообще без помощи случайных образований, хотя они по-прежнему рады были прибегнуть к такой помощи.

Предметы резной работы

Помимо пещерного искусства больших форм, люди верхнего палеолита также создавали маленькие, не больше ладони величиной, рисунки и резные фигурки из кости, рога или камня, искусно обработанные кремневыми инструментами. Некоторые из этих резных предметов позволяют пред-



20. Венера Виллендорфская. Австрия. Около 25000-20000 г. до н. э. Камень, высота 11,1 см. Музей естественной истории, Вена

положить, что они, возможно, создавались с осознанным следованием некоему, вроде бы случайному, образу. На более ранней стадии, вероятно, люди каменного века довольствовались коллекционированием камешков (так же как и менее долговечных маленьких предметов), в чьей естественной форме они видели что-то, представлявшееся им «магическим». Отголоски такого подхода можно иногда почувствовать в более поздних, более полно разработанных образцах. Например, так называемая Венера Виллендорфская (илл. 20), одна из многих статуэток, символизирующих женское плодородие, имеет луковицеобразную округлость форм, которая напоминает яйцевидный «священный камешек»; ее пупок, центральная точка композиции, — естественное углубление в камне.

НОВЫЙ КАМЕННЫЙ ВЕК

Искусство Старого каменного века в Европе, как мы знаем сегодня, знаменует высшие достижения уклада жизни, который вскоре начал клониться к упадку. Приспособленный почти идеально к специфическим условиям уходящего ледникового периода, он не мог сохраниться позже. То, что привело Старый каменный век к концу, было названо неолитической революцией. И это действительно была революция, хотя ее течение растянулось на несколько тысяч лет. Она началась на Ближнем Востоке, где-то около 8000 лет до н.э., с первыми успешными попытками приручить животных и вырастить зерно для пропитания — то были подлинно эпохальные достижения в истории человечества. Люди в эпоху палеолита вели кочевую жизнь охотников и собирателей пищи, жали там, где сеяла природа, и, таким образом, находились во власти сил, которые они не могли ни понять, ни контролировать. Но теперь, узнав, как обеспечить запас пищи собственными усилиями, мужчины и женщины стали селиться постоянными деревенскими общинами. В их жизнь вошли новая дисциплина и порядок. Следовательно, существует принципиальное различие между Новым каменным веком, или неолитом, и Старым каменным веком, или палеолитом, несмотря на тот факт, что люди попрежнему зависели от камня как материала для их основных орудий труда и оружия. Новый образ жизни породил множество новых важных ремесел и изобретений задолго до самого раннего появления изделий из металла: гончарное ремесло, ткачество и прядение, а также основные архитектурные методы при строительстве из дерева, кирпича и камня.

Мы знаем все это благодаря обнаруженным при раскопках сохранившимся остаткам неолитических поселений. Среди них встречаются технически более совершенные и красивые по форме каменные орудия, а кроме того — бесконечно разнообразные по форме глиняные сосуды, покрытые абстрактными орнаментальными узорами. Все это не идет ни в какое сравнение с живописью и культурой палеолита. К сожалению, эти остатки, как правило, очень мало говорят нам о духовных основах культуры неолита.

И все же переход от охоты к земледелию, несомненно, сопровождался глубокими изменениями в отношении людей к себе и миру. Невозможно поверить, что это не нашло выражения в искусстве. Вполне вероятно, что обширная глава в развитии искусства утеряна для нас только потому, что художники неолита работали с деревом или с другими недолговечными материалами. Возможно, будущие раскопки помогут восполнить этот пробел.

Одно исключение из этого общего правила — большой каменный круг в Стонхендже, в южной Англии (илл. 21, 22), лучше всего сохранившийся из нескольких мегалитических, т. е. больших ка-



21. Стонхендж (вид сверху). Около 2000 г. до н. э. Диаметр круга 29,6 м. Равнина близ г. Солсбери (графство Уилтшир), Англия

менных памятников. Он имел религиозное назначение. Очевидно, длительные усилия, понадобившиеся для постройки Стонхенджа, могла поддерживать только вера — вера, которая почти буквально требовала двигать горы. Все сооружение ориентировано на летнее солнцестояние, и поэтому очевидно, что оно служило культу солнца. Даже сегодня Стонхендж оказывает внушающее трепет, сверхчеловеческое воздействие, словно это дело рук какой-то забытой расы гигантов.

Можно ли назвать такой памятник архитектурным? Сейчас мы склонны думать об архитектурном сооружении как о некоем замкнутом пространстве. Но ведь существуют архитекторы ландшафтов, проектировщики садов, парков и площадок для игр, не станем мы отрицать и роль архитектуры в создании театров на открытом воздухе или стадионов. Возможно, нам следовало бы спросить совета у древних греков, которые придумали этот термин. Для них «архи-тектура» означал что-то более высокое, чем просто «тектура» (т. е. сооружение или здание) — отличие, подобное тому, какое существует между архиепископом и епископом или между князем тьмы и дьяволом, — сооружение, отличающееся от обычного здания с чисто практическим назначением своим масштабом, расположением, прочностью и торжественностью, обусловленными его назначением. Поэтому греки, конечно, признали бы Стонхендж архитектурным объектом. И мы без большого труда сделаем то же самое: ведь мы поняли, что вовсе необязательно замыкать пространство, чтобы определить что-то как предмет архитектуры. Если архитектура является «искусством придавать



22. Стонхенжд

форму пространству, чтобы приспособить его к человеческим потребностям и стремлениям», тогда Стонхендж как нельзя лучше соответствует этому критерию.

ЭТНОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

На земле еще существуют немногочисленные группы людей, для которых Старый каменный век продолжается и поныне. Гораздо легче найти тех, в чьем быту сохранились и сегодня черты неолита — это так называемые примитивные общества

тропической Африки, островов южной части Тихого океана и обеих Америк. «Примитивные» — до некоторой степени неудачное слово, перегруженное множеством противоречивых эмоциональных оттенков, поскольку оно предполагает (и совершенно ошибочно), что эти общества живут в первобытных условиях человеческого существования. Термин «этнографический» лучше послужит нам. Он означает образ жизни, который пережил неолитическую революцию, но не обнаружил признаков эволюции в направлении «исторических» цивилизаций. Этнографические общества увековечивают себя посредством обычая и традиции — следовательно, общая модель их жизни скорее статическая, чем динамическая.

Этнографическое искусство, несмотря на свое бесконечное разнообразие, имеет одну основную черту — художественное воссоздание форм природы, а не внимательное их изучение. Предмет его интереса — не зримый мир, а невидимый, тревожный мир духов. Подобные религиозные верования были названы анимизмом. Для этнографических народов дух существует во всем живущем. Анимист ощущает необходимость ублаготворить дух дерева, прежде чем он его срубит, но дух каждого конкретного дерева — также и часть коллективного «духа леса» который, в свою очередь, сливается с общим «духом жизни». Другие духи живут на земле, в реках и озерах, в дожде, солнце и луне; некоторых из них необхо-



23. Мужская фигура, увенчанная птицей, с реки Сепик, Новая Гвинея. XIX—XX век. Дерево, высота 121,9 см. Художественная галерея Вашингтонского университета, Сент-Луис. Приобретено университетом. Фонд Кенда Сейла. 1945 г.

димо ублаготворять, чтобы способствовать плодородию или излечить болезнь.

Фигуры стражей

Культ предков — наиболее устойчивая черта ранних религий и сильнейшая связующая сила в этнографических обществах. Этнографические народы, система верований которых была основана на анимизме, предпочитали думать о духах своих предков не как об отдельных личностях, а как о чем-то коллективном. Местами обитания духов служили обычно антропоморфные идолы, известные как фигуры стражей. Племенные секреты хранились надежно, поэтому имеющиеся описания мало говорят нам о точном назначении фигур стражей. Но поскольку всех духов необходимо ублаготворить, задачей искусства и было обеспечить им подходящие места обитания и таким образом как бы заманить их в ловушку. Такой «ловушкой» является великолепная фигура предка из Новой Гвинеи (илл. 23). Главная ее часть — голова с внимательно глядящими глазами-раковинами, в то время как тело почти отсутствует, его заменяет подставка. Кажется убедительной версия, объясняющая чрезвычайную отдаленность форм этой фигуры от естественных (и тенденцию к абстракции этнографического искусства в целом) попыткой передать «инакость» духовного мира, отделить его настолько жестко, насколько позволит воображение художника, от мира повседневности. Птица, как бы возникающая из его головы, символизирует дух предков или жизненную силу. Ее порыв ввысь по контрасту с неподвижностью человеческой фигуры, создает драматический образ птицы-души, очень знакомый по нашей собственной традиции — от голубя Святого Духа до альбатроса Старого Моряка*, так что мы ловим себя на том, что в нас возникает отклик на произведение искусства, которое, на первый взгляд, могло бы показаться чуждым и приводящим в замешательство.

Маски

Имея дело с миром духов, люди не довольствовались соблюдением ритуалов или жертвоприношениями перед идолами «ловушками» для духов. Им нужно было установить свои собственные от-

* С. Т. Колридж «Поэма о старом моряке» *(прим. переводчика).*



24. Маска, из области Баменда, Камерун. XIX—XX век. Дерево, высота 67,3 см. Ритберг-музеум, Цюрих. E.v.d. Коллекция Хейдта

25. Маска с полуострова Газель, Новая Британия. XIX—XX век. Древесная кора, высота 45,7 см. Национальный музей антропологии, Мехико



ношения с миром духов через танцы и тому подобные драматические обряды, в которых они сами могли временно взять на себя роль духов, надевая причудливые маски и одежды. Соответственно, в этих ранних общественных формациях костюмы с масками, играющими особенно важную роль, стали сложными и разнообразными. Очарование маски не умерло до настоящего дня. Мы по-прежнему испытываем волнующее чувство полного преображения личности, надевая маску во время Хеллоуина* или карнавала.

Маски, пожалуй, — одна из интереснейших глав в истории этнографического искусства. Богатство очертаний, материалов и функций почти безгранично. Даже способы носить маску поражают разнообразием. Есть маски, которые сделаны вовсе не для того, чтобы их носили, а для того, чтобы быть выставленными в качестве вполне самодостаточных скульптурных изображений. Их значение чаще всего невозможно установить. Церемонии, для которых они были созданы, обычно содержали элементы тайны, которую ревностно оберегали от непосвященных, особенно, если сами исполнители входили в тайную секту. Этот акцент на таинственность, внимание к зрелищной стороне не только усиливали драматический эффект ритуала, но также позволяли создателям масок искать новые изобразительные средства, так что в целом маски менее подвержены традиционным ограничениям, чем другие виды этнографической скульптуры.

Несколько образцов, показанных здесь, могут дать лишь весьма слабое представление о богатстве имеющегося материала. Африканские маски, такие как изображенная на илл. 24, отличаются симметричной конструкцией, тщательностью и искусностью резьбы. В нашем примере даже не скажешь, что черты человеческого лица необычны, изменена сама их структура: огромные брови — словно навес над остальным лицом. Твердость очертаний особенно бросается в глаза в сравнении с зыбкими, призрачными чертами маски с полуострова Газель на острове Новая Британия в Южной Атлантике, сделанной из коры на бамбуковом каркасе (илл. 25). Она олицетворяла дух животного, вероятно, крокодила, а носили ее танцовщики со змеями во время ночных церемоний. Еще более странный вид имеет эскимосская маска с юго-запада Аляски (илл. 26); ее конструкция несимметрична, и кажется, что она состоит из элементов, не связанных друг с другом, особенно это относится к свисающим «листьям», прикрепленным к изогнутым «ветвям». Единственный глаз и рот, полный зубов, — только лишь эти детали может распознать непосвященный. Для тех же, кто знает, как «читать» подобную совокупность форм, это собирательный образ племенного мифа о лебеде, который ведет белых китов туда, где их ждут охотники.



26. Эскимосская маска с юго-запада Аляски. Начало XX века. Дерево, высота 55,9 см. Музей американских индейцев, фонд Хейе, Нью-Йорк

Живопись

По сравнению со скульптурой, живопись в этнографических обществах играет второстепенную роль. Хотя ее техника была широко известна, использовалась она чаще всего для раскрашивания резных деревянных изделий или человеческого тела, иногда это были замысловатые узоры с орнаментом. Однако в качестве независимого искусства живопись могла утвердить себя только в исключительных случаях, когда имели в наличии подходящие поверхности. Так, индейские племена, населяющие засушливый юго-запад Соединенных Штатов, создали уникальное искусство песчаной

Хеллоуин — канун дня всех святых, 31 октября *(прим. переводчика).*



27. Ритуал песчаного рисунка для больного ребенка. Навахо. Аризона

живописи (илл. 27). Техника этого искусства, требовавшая немалого мастерства, заключалась в насыпании измельченного в порошок камня или земли разных цветов на плоскую песчаную поверхность. Несмотря на, или, возможно, вследствие своего непостоянства и необходимости каждый раз создавать их заново, эти узоры прочно закреплены традицией. Различные композиции — это, скорее всего, рецепты, прописываемые знахарем и «заполняемые» под его наблюдением художником, поскольку главное назначение песчаной живописи — ритуал исцеления. Наша иллюстрация в полной мере свидетельствует, что подобные ритуалы требовали большого эмоционального напряжения как от врача, так и от пациента. Талую тесную связь, а иногда даже тождество жреца, целителя и художника, возможно, не легко понять и выразить современной терминологией, принятой на Западе. Но для людей, пытающихся подчинить природу своей воле с помощью колдовских ритуалов, эти функции оказываются различными аспектами единого процесса. А успех или неудача этого процесса для них, по существу, — вопрос жизни и смерти.

ИСКУССТВО ДЛЯ МЕРТВЫХ: ЕГИПЕТ

ОТ ДОИСТОРИЧЕСКОГО К ИСТОРИЧЕСКОМУ

Долог и труден путь, пройденный человеком от охоты к земледелию. Проблемы, возникающие перед историческим обществом, сильно отличаются от тех, с которыми сталкивались люди в эпохи палеолита и неолита. Доисторический период был фазой эволюции, когда человек как вид учился выживанию во враждебном окружении: достижения людей были ответом на угрозу физического вымирания. Приручив животных и научившись культивировать съедобные растения, люди одержали решающую победу в этой битве, что обеспечило наше выживание на этой планете. Но неолитическая революция вывела нас на уровень, где мы можем оставаться неопределенно долго: силы природы, по крайней мере в течение этой геологической эры, никогда снова не поставят под сомнение само существование человека, как это было в эпоху палеолита. Во многих же частях земного шара, как мы видели в предыдущей главе, людям пришлось довольствоваться пребыванием на «неолитическом плато».

В отдельных местах, однако, неолитический баланс между человеком и природой был нарушен новой угрозой, созданной не природой, а самими людьми, поэтому они начали строить крепости. В чем был источник конфликта, вызвавшего такую необходимость? Борьба за пастбища между племенами скотоводов или за пахотные земли между сельскими общинами? Основной причиной, как мы подозреваем, явилось то, что неолитическая революция оказалась слишком успешной, позволив народонаселению возрасти настолько, что стало не хватать наличных запасов пищи. Эта ситуация могла разрешиться многими способами. Постоянные межплеменные войны, наверное, уменьшали численность населения, а может быть, сами люди объединялись в более крупные и более дисциплинированные социальные группы ради честолюбивых целей, которые не могли быть достигнуты в слабоорганизованном племенном обществе. Подобные конфликты создавали благоприятную почву для возникновения нового вида общества, намного более сложного и эффективного, чем прежнее.

Сначала в Египте и Месопотамии, немного позже — в соседних областях, в долине реки Инд и по берегам Желтой реки в Китае, людям приходилось жить в более динамичном мире, где их способности к выживанию угрожали не силы природы, а человеческие силы — напряженность и конфликты, возникающие или внутри общества, или как результат конкуренции между обществами. Попытки уладить эти противоречия оказались сопряжены с гораздо большими трудностями, чем борьба с силами природы на более ранней стадии.

СТАРОЕ ЦАРСТВО

Египетская цивилизация издавна считается наиболее приверженной традициям и консервативной из существовавших когда-либо. Платон говорил, что египетское искусство не претерпело изменений за 10 000 лет. Возможно, наиболее удачные определения для него — «устойчивое» и «длительное»; ведь все египетское искусство между 3000 и 500 г. до н.э. действительно имеет тенденцию к определенному единообразию. В этом есть зерно истины: основные египетские институты, верования и художественные идеи сформировались в течение нескольких первых веков этого обширного промежутка времени и утверждались до самого конца. Мы должны видеть, однако, что с течением времени эта основная модель пережила суровый кризис, поставивший под вопрос ее способность к выживанию. Будь она столь негибкой, как предполагалось, она бы исчезла гораздо раньше, чем это в конце концов произошло. Египетское искусство склоняется то к консерватизму, то к обнов-

лению, но никогда не остается статичным. Некоторые из его великих достижений имели определяющее влияние на искусство Греции и Рима, поэтому мы и поныне чувствуем себя связанными непрерывной живой традицией с тем Египтом, что был 5000 лет назад.

Династии

История Египта делится, в соответствии с древнеегипетской практикой, на династии его правителей, с Первой Династии, начавшейся вскоре после 3000 г. до н. э. (даты самых ранних правлений трудно точно перевести на наш календарь). Переход от доисторического периода к Первой Династии известен как додинастический период. После него наступает эпоха Старого Царства, которая завершается около 2155 г. до н. э. с концом Шестой Династии. Этот метод расчета исторического времени передает столь характерное для Египта чувство непрерывности и огромное значение фараона (царя), который был не только верховным правителем, но также и божеством. Фараон был выше всех прочих людей: ведь его царский сан не обязанность или привилегия, имеющая сверхъестественное происхождение, — власть его абсолютна, божественна. Вера в это остается главной чертой египетской цивилизации и во многом определяет характер египетского искусства. Мы точно не знаем, как шаг за шагом первые фараоны утверждали свои претензии на божественное происхождение, но знаем их исторические достижения: превращение долины Нила от первого водопада на Асуане до Дельты в единое эффективное целое; увеличение плодородия этих земель посредством регулирования речных вод системой дамб и каналов.

Гробницы и религия

Ничего не осталось сегодня от этих общественных сооружений, очень мало сохранилось и от древних египетских дворцов и городов. Наше знание египетской цивилизации почти целиком основывается на гробницах и их содержимом. Это совсем не случайно: гробницы и были построены, чтобы сохраниться навечно, и все же мы не должны впадать в заблуждение, считая, что египтяне рассматривали земную жизнь лишь как дорогу к могиле. Их поглощенность культом мертвых — ниточка, связывающая их с неолитическим прошлым, но они придают этому совершенно другой, новый смысл: темный страх перед духами мертвых, преобладающий в примитивных культах их предков, здесь, кажется, отсутствует вовсе. Отношение египтян к мертвым зиждется на убеждении, что каждый человек должен сам позаботиться о своей счастливой загробной жизни. Древние египтяне оборудовали свои гробницы, пытаясь достичь как бы повторения обстановки, окружавшей их в повседневной жизни, чтобы их души (Ка) пребывали в радости и чтобы была уверенность в том, что у Ка есть тело для обитания (мумифицированный труп самого умершего или, если тело должно быть уничтожено, статуя этого человека).

Здесь налицо странная размытость отчетливой линии, разделяющей жизнь и смерть, что, вероятно, и было существенным импульсом для обустройства этих мнимых жилищ. Человек, который знал, что после его смерти его Ка будет вкушать те же радости, что и он при жизни, и который заранее их обеспечивал собственными усилиями, мог жить деятельно и счастливо, не преследуемый страхом Великого Неизвестного. Египетская гробница была, в некотором смысле, страхованием жизни, капиталовложением, обеспечивавшим душевный покой. Таково, по крайней мере, впечатление, которое возникает от созерцания египетских гробниц Старого Царства. Позже безмятежность этой концепции смерти была нарушена тенденцией разделять дух и душу на две или более отдельные сущности и введением своего рода суда — взвешивания душ. Только тогда мы можем обнаружить проявления страха смерти.

Скульптура

Плита царя Нармера. К самому начальному периоду египетской истории относится произведение искусства, которое является также и историческим документом: барельеф (илл. 28) в честь победы Нармера, царя Верхнего Египта, над Нижним Египтом, — самое древнее известное изображение исторического персонажа, названного по имени. Уже оно демонстрирует большинство характерных для египетского искусства особенностей. Но прежде чем говорить о них, давайте сперва «прочитаем» сцену. Тот факт, что мы в состоянии сделать это, еще раз доказывает, что доисторическое искусство — пройденный для нас, этап, поскольку значение этих рельефов недвусмысленно понятно не только из-за иероглифических помет, но также и благодаря использованию широкого диапазона визуальных символов, несущих зрителю точное послание, и прежде всего — посредством



28. Плита фараона Нармера из Гиераконполя. Около 3000 г. до н. э. Шиферный сланец, высота 63,5 см. Египетский музей, Каир

строгого, рационального построения рисунка. Глядя на барельеф, мы видим, что Нармер схватил поверженного врага за волосы и собирается убить его своим жезлом. Еще два побежденных врага размещены внизу (маленькое прямоугольное изображение рядом с человеком слева означает укрепленный город или крепость). В верхнем правом углу мы видим сложный рисунок: сокол, сидящий на кусте папируса, держит на привязи человеческую голову, «растущую» из той же земли, что и растения. Эта сложная сцена фактически повторяет главную сцену на символическом уровне: голова и растение папируса символизируют Нижний Египет, в то время как победоносный сокол — это Гор, местный бог Верхнего Египта. Параллель вполне прозрачна. Гор и Нармер — одно и то же: божество одерживает триумфальную победу над врагами-людьми. Следовательно, жест Нармера нельзя понимать как означающий реальную схватку. Противник беспомощен с самого начала, и убийство представляет собой скорее ритуал, чем физическое усилие. Это легко понять из того, что Нармер снял свои сандалии (придворный, стоящий позади него, держит их в правой руке) — прямое указание на то, что он стоит на священной земле. Можно припомнить сходную ситуацию в Ветхом Завете (очевидно, это результат египетского влияния), когда Господь приказывает Моисею снять свою обувь перед тем, как Он явится ему в горящем кусте.

Внутренняя логика плиты Нармера легко читается. Художник стремится к ясности, а не к иллюзии, и поэтому в каждом случае выбирает наиболее выразительные образы. Но при этом придерживается строго правила: когда он меняет угол зрения, то непременно на 90°, так словно бы его взгляд был направлен вдоль граней куба. Как следствие этого, художник признает только две позиции: полный фас и строгий профиль (на обратной стороне плиты он допускает и третью, вертикальную по отношению к упомянутым выше). Любая промежуточная позиция приводит его в замешательство (обратите внимание на нелепые, словно резиновые, фигурки упавших врагов). Более того, он вынужден считаться с тем, что стоящая человеческая фигурка, в отличие от фигурки животного, не имеет одного главного профиля: у нее два как бы соперничающих друг с другом профиля, поэтому ради ясности художник должен объединять эти два изображения. Для этого он применяет метод, которому суждено было просуществовать без изменений 2500 лет и который ясно виден на примере большой фигуры Нармера на нашей иллюстрации: глаз и плечи изображены фронтально, голова и ноги — в профиль. Очевидно, эта формула была выведена, чтобы показать фараона (и всех значительных персон, которые попадают в его божественную ауру) в возможно более полном виде. А поскольку эти сцены изображают торжественные и как бы вечные, вневременные ритуалы, нашему художнику не приходилось беспокоиться о том, что этот метод изображения человеческого тела делал практически невозможным показ какого-либо движения или действия. В сущности, это застывшее изображение может показаться особенно подходящим для того, чтобы передать божественную суть фараона. Простые смертные действуют — он просто существует.

Египетский стиль изображения человеческой фигуры, кажется, был создан специально, чтобы зримо запечатлеть величие божественного царя. Стиль этот, должно быть, зародился среди художников, работавших при царском дворе, и никогда не терял своего ритуального, священного оттенка, даже когда в более поздние времена ему приходилось служить также и другим целям.

Гробница Ти. Этот стиль в эпоху Старого Царства был вскоре использован для обустройства гробниц при захоронении людей нецарского происхождения. Охота на гиппопотамов, изображенная на илл. 29, барельеф из гробницы Ти (Саккара), надзирателя за архитектурными работами, представляет для нас особый интерес, поскольку фоном его служит пейзаж: заросли папируса. Корни растений образуют правильный волнистый рисунок, который нарушается в верхней части, переходя в динамичное изображение вьющих гнезда птиц, на которых вот-вот нападут мелкие хищники. В нижней части вода, обозначенная зигзагообразным рисунком, наполнена вперемешку рыбами и дерущимися гиппопотамами. Все они, как и охотники в первой лодке, активно действуют и находятся под пристальным наблюдением. Только сам Ти, стоящий во второй лодке, неподвижен, словно он принадлежит другому миру. Его поза, именно та, что встречается на гробничных барельефах с портретами и у статуй (сравн. илл. 30), и он возвышается над другими людьми, поскольку является более важной особой, чем они.

Его рост возносит его над всей сценой охоты: он не руководит, не контролирует — он просто наблюдает. Его пассивная роль характерна для изображения покойных в подобных сценах из жизни Старого Царства. Это, по всей вероятности, довольно тонкий способ сообщить о том, что тело мертво, но дух жив и сознает радости этого мира, хотя человек и не может больше непосредственно вкушать их. Мы должны также отметить, что эти сцены повседневной жизни не изображают любимых занятий умершего. Если бы это было так, он смотрел бы назад, а подобная ностальгия совершенно чужда духу гробниц Старого Царства. Фактически показано, что эти сцены формируют сезонный цикл, своего рода вечный календарь периодически повторяющейся человеческой деятельности, дух же покойного наблюдает за сменой лет. С другой стороны, эти сцены представляли для художника благоприятную возможность развить свою наблюдательность, поэтому в деталях мы часто находим поразительные крупицы реализма.



29. Ти, наблюдающий за охотой на гиппопотама. Раскрашенный известняковый барельеф. Около 2400 г. до н. э. Гробница Ти, Саккара

Портреты. «Кубический» подход к формам человеческого тела особенно поражает в египетской круглой скульптуре, такой как великолепная группа, состоящая из фараона Микерина и его жены, царицы Египта (илл. 30). Художник, вероятно, начал прорисовку лиц на прямоугольном каменном блоке с фронтальной и боковой сторон, а затем шел внутрь до пересечения вида спереди и вида сбоку. Только таким образом мог он достичь изображения фигур такой потрясающей трехпространственной прочности и неподвижности. В каких величественных обиталищах должна была пребывать Ка! У обоих левая нога выдвинута вперед, но в то же время нет и намека на движение в этом направлении. Эта пара дает также возможность сделать интересное сравнение мужской и женской красоты в интерпретации прекрасного скульптора, который знал не только как создать контраст между двумя этими фигурами, но и как подчеркнуть мягкие, выпуклые формы царицы сквозь тонкие, плотно облегающие одежды. У этой группы, как и у других статуй, должно быть, первоначально была яркая окраска, что придавало им удивительно жизнеподобный вид, однако она сохранилась полностью неповрежденной только в нескольких местах. В соответствии со стандартным требованием египетского искусства, у фараона должен быть более темный цвет тела, чем у царицы. Их глаза также были раскрашены и, возможно, выложены светящимся кварцем, чтобы они выглядели живыми, насколько это возможно, и чтобы подчеркнуть портретный характер лиц.

Архитектура

Когда мы говорим об отношении египтян к смерти и посмертной жизни, как оно выражено в их гробницах, мы должны быть осторожны, ясно понимая, что имеем в виду отношение к этим проблемам не среднего египтянина, но только малой аристократической касты, группировавшейся вокруг двора фараона. Гробницы принадлежавших к этому классу высших чиновников (которые часто были родственниками семьи фараона) обычно находят вблизи царских могил, а их форма и содержимое напоминают до некоторой степени посмертные обиталища божественных фараонов. Нам



30. Фараон Микерин и его жена, Гиза. 2599—2571 г. до н. э. Шиферный сланец, высота 138,4 см. Музей изящных искусств, Бостон

нужно еще многое узнать о происхождении и значении египетских гробниц, но идея о посмертной жизни, которую легко проследить в так называемых личных гробницах, применима не к простым смертным, а только к привилегированному меньшинству, связанному каким-либо образом с бессмертным фараоном. Стандартная форма этих гробниц — мастаба^ могильный холм квадратной формы, облицованный кирпичом или камнем, возвышающийся над самим захоронением, которое находилось глубоко под землей и было соединено с холмом колонной. Внутри мастаба находится место для пожертвований Ка и потайное помещение для статуи умершего.

Пирамиды. Мастаба фараонов вырастали до бросающихся в глаза размеров и вскоре превратились в ступенчатые пирамиды. Самой ранней из них, вероятно, является пирамида фараона Джо-сера (илл. 31), которая, как это можно предположить, была центром целого ансамбля мастаба, так же, как позднее в Гизе, где были сооружены пирамиды с гладкими гранями. Пирамиды не были изолированными сооружениями среди пустыни, а скорее частью огромного комплекса погребений, с храмами и другими зданиями, которые были местом грандиозных религиозных праздников, как при жизни фараона, так и после его смерти. Район погребений вокруг Ступенчатой Пирамиды царя Джосера — самый обширный из них: они достаточно сохранились, чтобы мы могли понять, почему их создатель Имхотеп обожествлялся в позднейшей египетской традиции. Он был первым архитектором, чье имя зафиксировано в истории, и вполне заслуженно, поскольку его достижения весьма впечатляют даже сегодня.

Колонны. Египетская архитектура началась с сооружений, сделанных из брусков ила, дерева, тростника и других легких материалов. Имхотеп использовал каменную кладку, но в «репертуаре» этого архитектора сохранились приемы, разработанные для построек из менее прочного материала; он как бы воспроизводил их очертания в камне. Таким образом, мы встречаем колонны нескольких видов — всегда скорее «встроенные», чем свободно стоящие, — которые повторяют функцию пучков тростника или деревянных опор, использовавшихся для укрепления стен из брусков ила. Но сам тот факт, что эти конструкции больше не несли своей первоначальной функциональной нагрузки, позволил Имхотепу и другим архитекторам переосмыслить их так, чтобы они служили новой цели — цели выражения. Идея возможности выразить что-



31. Имхотеп. Ступенчатая пирамида царя Джосера, Саккара. 3-я Династия, около 2600 г. до н. э.

то архитектурными формами на первый взгляд малопонятна. Сегодня мы склонны допустить, что если эти формы не имеют определенного структурного назначения (такого, как поддержка или обрамление), они являются простыми украшениями. Но давайте взглянем на стройные, конусообразные колонны с каннелюрами, изображенные на илл. 31, или имеющие форму папируса полуколонны на илл. 32: они не просто украшают прилегающие к ним стены, но объясняют их назначение, вносят в них жизнь. Такой эффект создают их пропорции, ощущение силы или упругости, которое они передают, их расположение, то, как они выступают из стен.



32. Полуколонны, стилизованные под папирус. Северный дворец, район погребения фараона Джосера, Саккара

Гиза. Строительство пирамид достигает своего пика в эпоху Четвертой Династии в знаменитой триаде великих пирамид в Гизе (илл. 33). Все они знакомой уже нам формы — с гладкими гранями. Первоначально они имели внешнюю облицовку из тщательно отесанного камня, которая впоследствии исчезла, за исключением вершины пирамиды Хафра. Вокруг трех больших пирамид группируется несколько маленьких и большое число мастаба для членов семьи фараона и высших чиновников, но на смену сложному комплексу, каким было захоронение Джосера, пришло более простое устройство. К каждой из больших пирамид с востока примыкает поминальный храм, от которого похоронная процессия двигалась ко второму храму, расположенному ниже, в долине Нила, на расстоянии приблизительно трети мили.

Рядом с нижним храмом пирамиды Хафра стоит Большой Сфинкс, высеченный из скалы

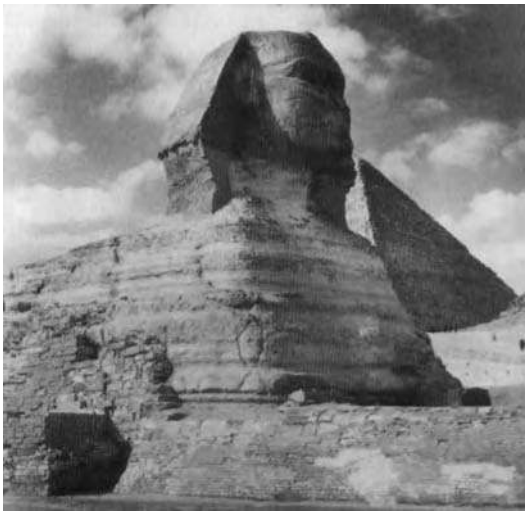


33. Пирамиды Микерина, около 2470 г. до н. э.; Хефрена, около 2500 г. до н. э.; Хеопса, около 2530 г. до н. э., Гиза

(илл. 34), — возможно, даже более впечатляющее воплощение богоподобного фараона, чем сами пирамиды. Царственная голова вздымается над телом льва на высоту в шестьдесят пять футов. Возможно, изначально она имела черты Хафра (в результате ущерба, причиненного ей во времена исламских правителей, черты лица стали трудноразличимы). Величавость сфинкса внушает такое благоговение, что и через тысячу лет к нему можно относиться как к изображению бога солнца. Сооружения такого гигантского масштаба знаменуют высшую точку взлета власти фараонов. После завершения эпохи Четвертой Династии (менее 200 лет после Джосера) никогда уже не было попыток осуществить нечто подобное, хотя пирамиды гораздо более скромных размеров продолжали возводиться. Мир всегда изумлялся размерам великих пирамид, так же как и их техническому совершенству, но они всегда считались символом рабского труда: тысячи людей принуждались жестокими властителями укреплять их могущество — могущество абсолютных правителей. Такая картина может быть в чем-то и не верна: сохранились записи, свидетельствующие о том, что этот труд оплачивался, поэтому мы, возможно, будем ближе к истине, рассматривая эти памятники как результат общественных работ гигантского масштаба, обеспечивших экономическую стабильность для значительной части населения.

СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО

После крушения централизованной власти фараонов в конце Шестой Династии Египет вступил в эпоху политической смуты и бедствий, которой суждено было продлиться почти семьсот лет. Большую часть этого времени фактическая власть находилась в руках местных или региональных властителей, которые возродили старое соперни-



34. Большой Сфинкс, Гиза. Около 2500 г. до н. э. Высота 19,8 м

чество Севера с Югом. Династии, одна за другой, быстро сменяли друг друга. Достойны упоминания только две из них - Одиннадцатая и Двенадцатая. Они составляют Среднее Царство (2134-1785 до н. э.), при котором ряд умелых правителей сумели утвердить себя в борьбе с провинциальной знатью. Однако традиция божественного царствования, однажды нарушенная, так и не возродилась уже в прежнем величии, и власть фараонов в эпоху Среднего Царства была скорее личного, а не институционного свойства. Вскоре после конца Двенадцатой Династии ослабленная страна была завоевана гиксосами, западноазиатским народом довольно таинственного происхождения, которые захватили дельту Нила и удерживали ее в течение 150 лет до их изгнания правителями Тебеса около 1570 г. до н. э.



35. Кормление ориксов.
Около 1920 г. до н. э. Гробница Хнемхотепа, Бени-Хасан (современная копия)

Украшение гробниц

Ослабление многовековых устоев дает о себе знать и в живописи и барельефах периода Среднего Царства, где оно приводит ко всякого рода интересным отклонениям от традиции. Больше всего они бросаются в глаза в украшении гробниц местных царьков в Бени Хасан, которые гораздо меньше подверглись разрушению, чем большинство памятников Среднего Царства, поскольку были высечены в скалах. Стенная роспись «Кормление ориксов» (илл. 35) была сделана в одной из них — гробнице Хнемхотепа (антилопа орикс, по-видимому, была символом власти правителя и своего рода священным животным в его домашнем хозяйстве). В соответствии со стандартами искусства СЗб2арого Царства у всех фигур должна быть одна и та же линия пересечения вертикальной и горизонтальной плоскостей, то есть, второй орикс и работник при нем должны быть помещены выше первого. Вместо этого художник ввел вторую линию пересечения плоскостей, только немного выше первой, и в результате две группы соотносятся почти так, как это было бы в реальной жизни. Интерес художника к поиску пространственных эффектов можно также проследить по несколько неуклюжему, но достаточно отчетливому ракурсу, в котором изображены плечи людей. Если мы закроем рукой иероглифические знаки, которые подчеркивают ровность стены, мы сможем прочитать формы вглубь с удивительной легкостью.

НОВОЕ ЦАРСТВО

Пятьсот лет, последовавшие за изгнанием гиксосов и включающие Восемнадцатую, Девятнадцатую и Двадцатую Династии, составляют третий Золотой век Египта. Страна, вновь объединенная под властью сильных и умелых правителей, расширила свои границы далеко на восток, вторгшись в Палестину и Сирию (вот почему этот период также известен как период Империи). Новое Царство — это также большой диапазон стилей и качеств, от жесткого консерватизма до блестящего новаторства, от угнетающей грандиозной показухи до изысканной утонченности. Как и искусство императорского Рима 1500 лет спустя, искусство этого периода почти невозможно представить характерными для него образцами. Столь разные нити вплетены в столь замысловатую ткань, что любой выбор памятников неизбежно покажется произвольным. Единственное, что, как мы надеемся, сумеем сделать, — передать хотя бы некоторые оттенки этого многообразия.

Архитектура

Божественная власть фараонов утверждалась теперь по-новому: она связывалась с богом Амоном, который отождествлялся с богом солнца Ра и который стал высшим божеством, управляющим остальными богами так же, как фараон провинциальной знатью. В период наивысшей власти и процветания фараонов, между 1500 г. до н. э. и

концом правления Рамзеса III в 1162 г. до н. э., огромные силы были затрачены на строительство гигантских храмов Амона, на что щедро выделялись средства из царской казны. Комплекс в Луксоре (илл. 36) — характерный образец египетских храмов более позднего времени. Фасад (крайняя левая часть нашей иллюстрации) состоит из двух массивных стен с покатыми сторонами, примыкающих к входу. За этими воротами (или пилоном) следует целая вереница дворов и залов с колоннами, за которыми располагается собственно храм. Весь этот ансамбль окружен высокими стенами, надежно отгораживающими его от внешнего мира. По замыслу архитекторов, все это сооружение, за исключением пилона, обозревалось изнутри. Постоянный круг почитателей ограничивался приближенными фараона, которые не могли не восхищаться лесом колонн, скрывавших темные, глухие уголки святилища. Колонны расположены близко друг к другу, поскольку они поддерживают каменные балки перекрытия, а те должны быть короткими, чтобы не ломаться от собственной тяжести. Однако архитектор сознательно использовал это обстоятельство, сделав колонны гораздо более тяжелыми, чем этого требовала необходимость. В результате зрителю кажется, что эта огромная масса вот-вот раздавит его. Эффект, конечно, очень силен, но нам достаточно сравнить стилизованные под папирус колонны колоннады Аменхотепа III с их отдаленными «предками» в Северном Дворце Джосера (см. илл. 32), чтобы понять, как мало осталось в Луксоре от гения Имхотепа.

Эхнатон, Тутанхамон

Расцвет культа Амона создал неожиданную угрозу власти фараонов: жрецы Амона превратились в такую богатую и могущественную касту, что фараон мог сохранять свое положение только с их согласия. Аменхотеп IV, наиболее выдающаяся фигура Восемнадцатой Династии, пытался обуздать их, провозгласив свою веру в единственное божество — солнечный диск Атон. Он изменил свое имя на Эхнатон, закрыл храмы Амона и перенес столицу в Центральный Египет, около современной Тель-эль-Амарны. Однако его попытка возглавить новую монотеистическую веру не пережила его правления (1365—1347 г. до н. э.), и при его последователях ортодоксия быстро восстановилась. Во время продолжительного периода упадка, который начался около 1000 г. до н. э., страной, по существу, правили жрецы до тех самых пор, пока не пришли завоеватели-греки, а потом и римляне, положившие конец египетской цивилизации, и ее сменил сумбур понятных лишь посвященным религиозных доктрин.

Едва ли что-нибудь сохранилось из грандиозных построек, осуществленных при Эхнатоне. Должно быть, он был революционером не только в своих религиозных верованиях, но и в художест-



36. Двор и пилон Рамзеса II, около 1260 г. до н. э. и колоннада и двор Аменхотепа III, около 1390 г. до н. э. Храм Амона, Мут и Хонсу, Луксор



37. Аман-хатпи (Аменхотеп IV). Около 1360 г. до н. э. Известняк, высота 7,9 см. Египетский музей, Государственный музей, Берлин

венных вкусах и сознательно поощрял новый стиль и новый идеал красоты, выбирая исполнителей своих замыслов. Контраст с прошлым становится разительно заметен в барельефном портрете Эхнатона (илл. 37). По сравнению с работами, выполненными в традиционном стиле (см. илл. 28, 29), этот профиль, с его странно изможденными чертами и слишком подчеркнутыми волнообразными контурами, выглядит, на первый взгляд, грубой карикатурой. Голова Эхнатона, действительно, является крайним воплощением нового идеала. Тем не менее, мы можем ощутить родство этого барельефа с заслуженно знаменитым бюстом царицы Нефертити, супруги Эхнатона (илл. 38), являющимся одним из шедевров «стиля Эхнатона». Этот стиль отличает не столько больший реализм, сколько новое чувство формы, которое стремится взорвать традиционную неподвижность египетского искусства. Не только контуры, но также и пластичные очертания кажутся более гибкими и расслабленными, антигеометричными.

Старая религиозная традиция была быстро восстановлена после смерти Эхнатона, но художественные новшества, которые он поощрял, можно ощутить в египетском искусстве и позднее. Даже лицо преемника Эхнатона, Тутанхамона, изображенное на крышке его золотого гроба (илл. 39), передает отголоски стиля Эхнатона. Тутанхамон, умерший в восемнадцать лет, целиком обязан своей славой тому обстоятельству, что его гробница — единственная из гробниц фараонов, обнаруженная в наше время с почти неповрежденным содержимым. Чисто материальная ценность гробницы (один золотой гроб Тутанхамона весит 250 фунтов) позволяет понять, почему ограбление гробниц практиковалось в Египте еще со времен Старого Царства. Но еще большее впечатление на зрителя производит изумительная отделка крышки гроба с причудливыми переливами цветной мозаики на фоне полированных золотых поверхностей.



38. Царица Нефертити. Около 1360 г. до н. э. Известняк, высота 48,3 см. Египетский музей, Государственный музей, Берлин

39- Крышка гроба Тутанхамона. Около 1340 г. до н. э. Золото, инкрустированное эмалью и полудрагоценными камнями. Высота 185,1 см.



ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

ИСКУССТВО ШУМЕРОВ

Как это ни удивительно, но человеческая цивилизация впервые становится достоянием истории примерно в одно и то же время в двух разных местах. Между 3500 и 3000 гг. до н. э., когда происходит объединение Египта под властью фараонов, в Месопотамии (по-русски: Междуречье) возникает другая великая цивилизация. И в течение последующих трех тысяч лет обе соперничающие культуры сохраняют каждая свой особый характер, хотя контакты между ними существовали с самого начала, а судьбы их в ходе истории самым тесным образом переплетались. Силы, заставившие обитателей обеих стран отойти от привычного быта неолитического поселения, были, вполне вероятно, одни и те же. Но в отличие от долины Нила, долина Тигра и Евфрата — это вовсе не узкая полоса плодородной земли, защищенная с двух сторон непроходимой пустыней. Она напоминает, скорее, широкую мелкую котловину, перерезаемую двумя большими реками и их многочисленными притоками — котловину, почти не огражденную от внешнего мира какими-либо естественными препятствиями и потому со всех сторон легко доступную для вражеского вторжения.

Таким образом, сами географические условия не благоприятствовали объединению этой территории в централизованное государство. Поэтому политическая история древней Месопотамии лишена того внутреннего единства, которое придает, скажем, истории Египта идея божественности царской власти. Соперничество соседних общин, вторжения чужестранцев, неожиданные взлеты военного могущества и столь же неожиданные катастрофы — вот к чему сводится ее главное содержание. Но на этом беспокойном политическом фоне особенно замечательной кажется непрерывно сохраняющаяся преемственность культурных и художественных традиций. Это общее для народов Месопотамии культурное наследие во многом обязано своим созданием основателям Месопотамской цивилизации — народу, который мы называем Шумерами, так как обитали они в стране Шумер, расположенной у слияния рек Тигра и Евфрата.

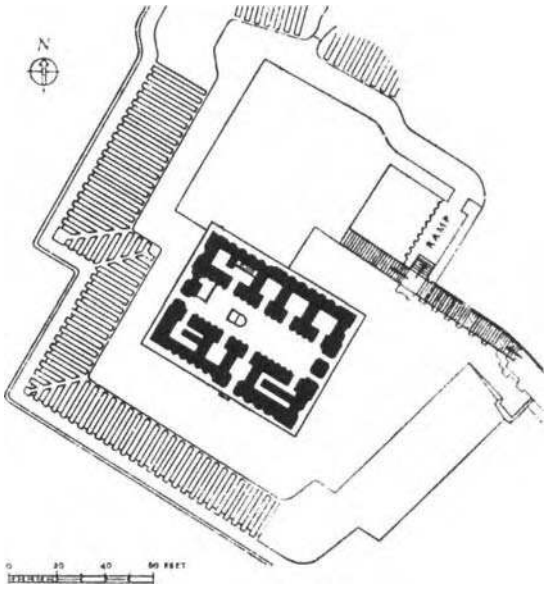
Происхождение этого народа до сих пор остается для нас загадкой. Язык их с другими известными языками не связан. Где-то незадолго до начала 4-го тысячелетия до н. э. они пришли из Персии в южную Месопотамию, где в течение последующего тысячелетия основали несколько городов-государств и создали собственную технику письменности, состоявшую в выдавливании клиновидных знаков на табличках из глины. К сожалению, материальные памятники шумерской цивилизации чрезвычайно скудны по сравнению с тем, что осталось нам от Древнего Египта. Строительного камня в Месопотамии взять было неоткуда, и шумеры использовали для строительства дерево и земляные кирпичи, так что ничего, кроме фундаментов, от архитектуры их до нас не дошло. К тому же они не проявляли такой заботы о загробной жизни, как египтяне, хотя в городе Ур было обнаружено несколько богато украшенных гробниц раннединастического периода в форме подземных сводчатых камер. Но, несмотря на это, нам на сегодняшний день известно достаточно, чтобы составить общее представление о достижениях этого мужественного, изобретательного и дисциплинированного народа. ,

Каждый из шумерских городов-государств имел собственного местного бога, который и считался его «царем» и владельцем. Был у него и земной правитель, слуга божественного повелителя, возглавлявший свой народ в служении божеству. Предполагалось, что местный бог, в свою очередь, ходатайствует за своих подданных перед другими божествами, которые ведают различными явлениями природы — ветром, погодой, водой, плодородием, небесными телами. Представление о богевладельце вовсе не было благочестивой фикцией. Божество действительно считалось владельцем не только территории города-государства, но и рабо-



40. «Белый храм» на вершине зиккурата. Урук (Варка), Ирак, ок. 3500—3000 г. до н. э.

чей силы населения, а тем более продуктов его труда. Все это находилось в полном распоряжении бога и распределялось его земным управителем. Результатом явилась экономическая система, получившая название «теократического социализма»: общество с плановой экономикой, административным центром которого являлся храм. Именно храм мобилизовывал трудовые и экономические ресурсы населения для выполнения таких общих задач, как создание ирригационных систем; он же получал и распределял большую часть урожая. Деятельность такого рода нуждалась в ведении детального письменного учета. Неудивительно поэтому, что ранние Шумерские подписи посвящены по большей части вопросам экономическим и административным, а вовсе не религиозным, хотя письмо и было в то время жреческой привилегией.



41. План «Белого храма» и зиккурата (по Г. Франкфорту)

Архитектура

Главная роль как в духовной, так и в экономической жизни шумерского города принадлежала

храму. Городские дома плотным кольцом окружали святилище, представлявшее собой обширный архитектурный комплекс, куда наряду с различными святынями входили многочисленные склады, мастерские и конторы писцов. В самом же центре, на искусственной платформе, размещался храм местного бога. Платформы эти, выраставшие порою до размеров настоящих гор, служили своего рода ориентирами на этой однообразной равнине, а по усилиям, затраченным на их создание, сооружения эти сравнимы разве что с пирамидами Египта. Именно они и известны сейчас под именем зиккуратов.

Самый знаменитый из них, библейская «Вавилонская башня», был в свое время полностью разрушен, но зато в Варке, на месте шумерского города Урук, сохранился более ранний образец этих сооружений, построенный до начала 3-го тысячелетия до н. э., т. е. на несколько сот лет раньше, чем египетские пирамиды. Насыпной холм со стенами, укрепленными прочной кирпичной кладкой, поднимается на высоту сорока футов; по лестницам и пандусам можно взойти на его плоскую вершину, где помещается святилище, выбеленная кирпичная облицовка которого укрепила за ним название «Белого храма» (илл. 40, 41). Массивные стены его с равномерно повторяющимися выступами и углублениями сохранились достаточно хорошо, чтобы дать какое-то представление о первоначальном облике постройки. Главная комната, так называемая целла, где перед статуей бога складывались предназначенные ему жертвы, представляет собой узкий зал, идущий вдоль всего здания и обрамленный с обеих сторон рядом меньших помещений. Главный вход в камеру находится, как ни странно, не с узкого торца храма, обращенного к ведущей на вершину лестнице, а с боковой, юго-западной стороны. Объяснить это можно, лишь рассматривая зиккурат и храм как единое целое: весь комплекс спланирован так, что прежде чем достичь целлы, поклонник божества, поднимаясь на холм по лестнице, начинающейся с восточной его стороны,



42. Статуи из храма Абу. Тель Асмар, ок. 2700—2500 г. до н. э. Мрамор; рост самой высокой фигуры 76,2 см. Иракский музей, Багдад и Восточный институт Чикагского университета

минует наибольшее количество его углов. Другими словами, путь восхождения к божеству имеет форму прямоугольной спирали. Этот принцип «ломаной оси» представляет собой фундаментальную черту всей культовой архитектуры Месопотамии, резко отличающую ее от имеющих единственную, прямую ось египетских храмов (см. илл. 36).

Скульптура

Изображение божества, которому был посвящен «Белый храм», утрачено — по всей видимости, это небесный бог Ану. Но до нас дошли скульптурные изображения богов из других храмов. Группу фигур из Тель Асмара (илл. 41), современную пирамиде фараона Джосера, отличают геометрическая обобщенность и экспрессия — черты, характерные для скульптуры раннединастического периода. Самая высокая из них (ок. 76 см) изображает Абу, бога растительного мира; другая, пониже — богиню-мать; остальные фигуры принадлежат жрецам божеств и его поклонникам. Фигуры божеств выделяются среди остальных не только ростом, но и большим размером глазных зрачков, хотя глаза непропорционально велики у всех персонажей. Сохранившиеся до наших дней цветные инкрустации делают их неподвижный, сосредоточенный взгляд особенно выразительным. По всей видимости, группа предназначалась для целлы посвященного Абу храма, где фигуры людей и божеств взирали друга на друга, стоя лицом к лицу.

Шумеры верили, что боги реально присутствуют в своих изображениях; статуи молящихся представляли перед божеством конкретных людей, передавая ему их прошения и молитвы. Однако к портретному сходству скульпторы явно не стремятся: тела и лица людей переданы упрощенно и схематично, так как внимание не должно отвлекаться от самого важного — глаз, этих зеркал человеческой души. Если у египетских скульпторов в основе формы лежал куб, то у шумеров в этой роли выступали цилиндр и конус. Руки и ноги персонажей напоминают круглые в сечении трубы, а их длинные юбки словно выточены на токарном станке. Даже в эпохи более поздние, когда формы месопотамской скульптуры стали гораздо многообразнее, эти изначальные ее черты заявляют о себе снова и снова.

Строгий геометризм статуй из Тель Асмара характерен для искусства резчика, как бы «извлекающего» из каменной глыбы нужную ему форму. Гораздо более гибкий и реалистический стиль свойственен шумерской скульптуре, выполненной



43. Баран и дерево. Подставка для приношений из Ура, ок. 2600 г. до н. э. Дерево, золото, лазурит; высота 50,8 см. Музей университета, Филадельфия

в других техниках, где материал не «отсекается», а скорее «наращивается» — это и моделировка скульптуры в мягкой глине для последующей отливки в бронзе, и комбинирование в ней разнородных материалов: дерева, золотых пластин, лазурита. Несколько изделий такого рода, приблизительно современных фигурам из Тель Асмара, найдены в гробницах города Ура. Среди них и очаровательная фигурка, показанная на илл. 43: подставка для приношений в форме барана, который стоит на задних ногах, опираясь передними о цветущее дерево. Баран выглядит удивительно живым и энергичным, и взгляд его, устремленный на нас сквозь ветки символического дерева, обладает силой поистине демонической. И неудивительно — ведь животное это посвящено богу Таммузу и воплощает, таким образом, мужское начало в природе.

Обычай связывать тех или иных животных с определенными божествами тянется из глубокой древности. Мы встречаемся с ним не только в Месопотамии, но и в Египте (см. сокол бога Гора на илл. 28). В мифологии шумеров, однако, священные животные играют необычайно активную роль. К сожалению, большинство преданий этого народа не дошли до нас в письменной форме, и

нам остается судить о них лишь по немногим изображениям, дразнящим своей загадочностью. Вот одно из них (илл. 44): инкрустированная панель арфы, найденная в Уре вместе с подставкой для приношений. В верхней сцене мы видим героя, обнимающего двух быков с человеческими головами — мотив в шумерском искусстве столь популярный, что трактовка его приобрела строго симметричный, условно-декоративный характер. Гораздо более живыми и естественными выглядят другие сцены, где действия, свойственные людям, выполняют звери: волк и лев несут напитки и кушанья на невидимый зрителю пир, а осел с оленем и медведем на этом пиру музицируют (осел играет на арфе, очень похожей на ту, что украшала некогда эта инкрустация). В нижней сцене козел и человек с туловищем скорпиона несут какие-то предметы, извлеченные ими из стоящего рядом большого сосуда.

Чувствуется, что искусный мастер, создавший эти сцены, был связан изобразительными канонами гораздо в меньшей степени, чем его современники в Египте. Правда, и у него все фигуры выстроены на одной, изображающей землю, линии, но зато он не боится изображать плечи в ракурсе и позволяет фигурам частично заслонять друг друга. Но не будем ошибаться относительно его намерений: то, что кажется теперь очаровательной забавой, воспринималось некогда более чем серьезно. Увы, но историю, которую разыгрывают изображенные персонажи, мы так и не знаем! И все же мы с полным правом можем рассматривать их как самых ранних предшественников басен о животных - жанра, процветавшего на Западе в течение многих столетий от Эзопа до Лафонтена. А по крайней мере один из них — осел с арфой — стал впоследствии постоянным героем средневековой скульптуры.



44. Инкрустированная пластинка (деталь резонатора арфы). Ур, ок. 2000 г. до н. э. Перламутр, битум, 31,1 х 11,4 см. Музей университета, Филадельфия

Вавилон

К концу раннединастического периода теократический социализм шумерских городов-государств начал приходить в упадок. Правившие ими «наместники бога» стали фактически правящими монархами, и наиболее честолюбивые из них пытались расширить свою территорию, подчинив себе соседей. Между тем семитское население верхней Месопотамии все активнее селилось на юге, пока численность его не превысила во многих городах юга численность коренного шумерского населения. Народы эти приняли шумерскую цивилизацию, но традиции города-государства во многом оставались им чужды. Именно из их среды и вышли первые месопотамские правители, открыто провозгласившие себя царями и заявившие претензии на земли своих соседей. Некоторые из них добились успеха: все второе тысячелетие до н. э. прошло в непрерывных войнах. Лишь очень недолгое время — с 1760 по 1600 до н. э. — центральная власть принадлежала правителям, происходившим из коренного населения. Хаммурапи (ок. 1792—1750 г. до

н. э.), основатель вавилонской династии, является, без сомнения, самым выдающимся деятелем этой эпохи. Воинское мужество сочеталось в нем с глубоким уважением к шумерской традиции: он рассматривал себя как «любимого пастуха» бога солнца Шамаша, посланного, чтобы «на земле восторжествовала справедливость». При нем и его преемниках Вавилон становится культурным центром Шумера. Это значение сохранилось за ним более чем на тысячелетие, хотя политическое могущество города быстро пришло в упадок.

Самым замечательным достижением Хаммурапи был составленный в его царствование письменный свод законов — старейший из нам известных, и к тому же удивительно рациональный и человечный по своему замыслу. По приказу царя законы были выбиты на высокой диоритовой стеле, в верхней части которой изображен сам Хаммурапи, предстоящий божеству солнца (илл. 45). Судя по жесту правой руки правителя, он отчитывается перед небесным владыкой в своей законодательной деятельности. Обе фигуры выполнены в таком высоком рельефе, что кажется, будто перед нами рассеченные надвое статуи. В результате глаза обоих персонажей переданы фактически объемно и взгляды их устремлены друг на друга с прямотой и силой, которым в изображениях такого рода не найти равных. Невольно вспоминаются статуи из Тель Асмара, чьи огромные глаза свидетельствуют о попытке установить такие же отношения между человеком и божеством, сделанной еще на ранней ступени шумерской цивилизации.

Ассирия

Наиболее богатые сведения дает нам археология о третьем периоде месопотамской истории — периоде с 1000 по 500 г. до н. э., когда страна находилась под властью Ассирии. Правители ее, наделенные выдающимися полководческими качествами, постепенно расширяли пределы своей державы, пока она не вобрала в себя как Месопотамию, так и многие прилегающие к ней территории. На вершине своего могущества Ассирийское государство простиралось от Синая до Армении, а в 671 году ассирийские войска совершили успешное вторжение в нижний Египет.

По отношению к шумерам ассирийцы были примерно тем же, что римляне по отношению к грекам. Ассирийская цивилизация заимствовала культурные достижения юга, но дала им иную интерпретацию, заставив служить собственным целям. Главной темой искусства Ассирии стало прославление царского могущества: детально изображаются воинские победы царя и его подвиги в львиной охоте. Охота эта была мало похожа на настоящую и носила скорее церемониальный характер: звери выпускались из клеток на оцепленную войсками площадь, где и погибали один за другим от царской руки. (Вполне возможно, что когда-то, гораздо раньше, охота на львов действительно была одной из важнейших обязанностей правителя как «пастуха» общественных стад.) Скульптурные рельефы с изображениями подобных сцен принадлежат к высшим достижениям ассирийских мастеров. На рельефе (илл. 46) из дворца Ашшурнасирпала II (умер в 860 г. до н. э.) в Нимруде (Калах) лев, бесстрашно кидающийся сзади на царскую колесницу, является подлинным героем сцены. Могучая фигура раненого животного великолепно передает внутренний драматизм схватки. Не менее выразительно передана агония умирающего льва, который лежит справа от колесницы. Как мало здесь общего с тем. как трактует сцену охоты египетский художник (ср. охоту на гиппопотама на илл. 29)!

Нововавилонское царство

В 612 году, когда под совместными ударами индийских и скифских племен Ниневия, столица Ассирии, пала, ассирийской державе пришел конец. Но в это же время командующий ассирийскими войсками в южной Месопотамии провозгласил себя царем Вавилона. При нем и его преемниках этот древний город пережил еще одну краткую пору расцвета, продолжившуюся вплоть до его завоевания персами в 539 г. Самым прославленным из правителей Нововавилонского царства был, конечно, Навуходоносор (умер в 562 г. до н. э.), строитель знаменитой вавилонской башни.

Если ассирийцы возводили свои строения из каменных блоков, то вавилоняне, которым приходилось доставлять камень издалека, предпочитали использовать для строительства обожженный и покрытый глазурью кирпич. Собственно, техника такого строительства тоже была заимствована из Ассирии, но теперь она стала применяться гораздо шире — как в плоском орнаменте, так и в настенном рельефе. О художественном впечатлении, которого удавалось достичь строителям, можно судить по так называемым воротам Иштар. Ворота эти — вход на принадлежавшую Навуходоносору в городе Вавилоне священную территорию — были воссозданы заново из тысяч отдельных глазурованных кирпичей, покрывавших некогда их повер-



45. Верхняя часть стелы с текстом кодекса Хаммурапи. Ок. 1760 г. до н. э. Диорит, высота стелы 2,13 м; высота рельефа 71,1 см. Лувр, Париж



46. Ашшурбанипал II охотится на львов. Из дворца Ашшурбанипала II в Нимруде (Калах), Ирак, ок. 850 г. до н. э. Известняк, 99,1 см x 2,54 м. Британский музей, Лондон



47. Ворота Иштар (после реставрации). Из Вавилона, Ирак, ок. 575 г. до н. э. Глазурованный кирпич. Музей Передней Азии, Берлин

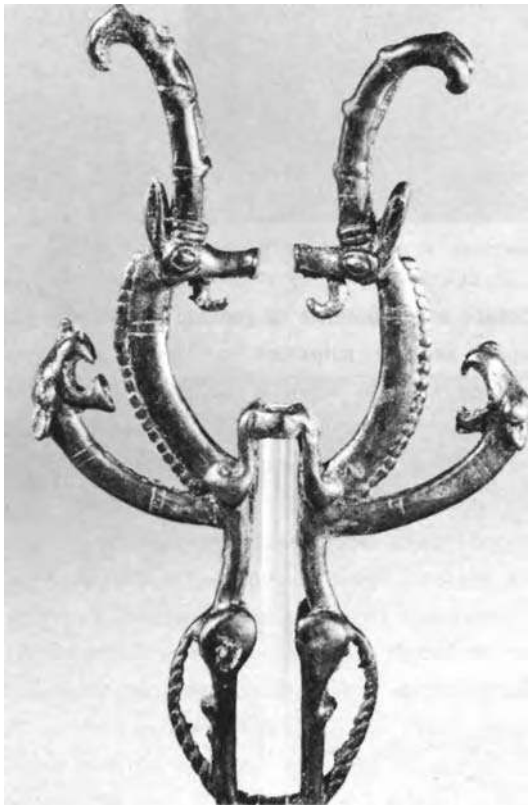
хность. Выложенные из формованного кирпича фигуры быков, драконов и других животных, движущихся торжественной процессией в обрамлении широких поясов яркого цветного орнамента, отличаются живостью и грацией, вновь напоминающей нам об удивительном искусстве в изображении животных, свойственном мастерам Месопотамии в эпоху ранних династий.

ПЕРСИДСКОЕ ИСКУССТВО

Персия, это высокое, окруженное горными хребтами плоскогорье к востоку от Месопотамии, названа так по имени народа, который, захватив в 539 году Вавилон, унаследовал бывшие владения ассирийской державы. В настоящее время страна эта вернула себе название Иран — название более древнее и подобающее ей гораздо лучше, так как персы, впервые нанесшие эту землю на карты мировой истории, были в ней, в сущности, пришельцами, появившимися здесь лишь за несколько столетий до своих эпохальных завоеваний. Населенный людьми с доисторических времен, Иран всегда служил своего рода перевалочным пунктом для многочисленных племен, мигрировавших сюда из азиатских степей на севере или из Индии на юге. Некоторое время они обычно оставались здесь, подчиняя себе местное население или смешиваясь с ним, пока следующая волна иммигрантов не заставляла их двигаться дальше — в Месопотамию, Малую Азию или южно-русские степи. Об истории этих переселений ученым известно мало, ибо находящиеся в их распоряжении сведения и по сей день скупы и недостоверны.

Анималистический стиль

Кочевые племена не оставляют о себе ни архитектурных, ни письменных свидетельств, поэтому проследить пути их миграции можно лишь внимательно изучая изделия, которые обнаруживают в их захоронениях. Изделия эти, выполненные из дерева, кости или металла, представляют собой обычные предметы кочевого быта: оружие, конские уздечки, пряжки, броши и другие предметы украшения, чаши, миски и т. д. Их находят на обширной территории от Сибири до Центральной Европы, от Ирана до Скандинавии. Помимо ювелирной плотности орнаментального рисунка объединяет эти предметы набор декоративных мотивов, известный под названием «анималистического стиля». Для этого стиля характерны изображения животных, выполненные в чрезвычайно условной и фантастической манере. Одним из мест, где зародился анималистический стиль, был древний Иран. Следы его мы обнаруживаем в небольших бронзовых изделиях из Луристана, относящихся к 9—7 вв. до н. э. В создании этих предметов кочевого обихода мастера проявили удивительную фантазию и изобретательность. Декоративное навершие шеста (илл. 48) выполнено в виде двух симметричных фигур вставших на дыбы козерогов с неестественно удлиненными шеями и рогами. Мотив этот имеет, по всей видимости, свою историю. Мы подозреваем, что первоначально козерогов этих преследовала такая же симметричная пара львов. Впоследствии, однако, тела их слились с телами козерогов, а шеи последних вытянулись, придавая им сходство с драконами.



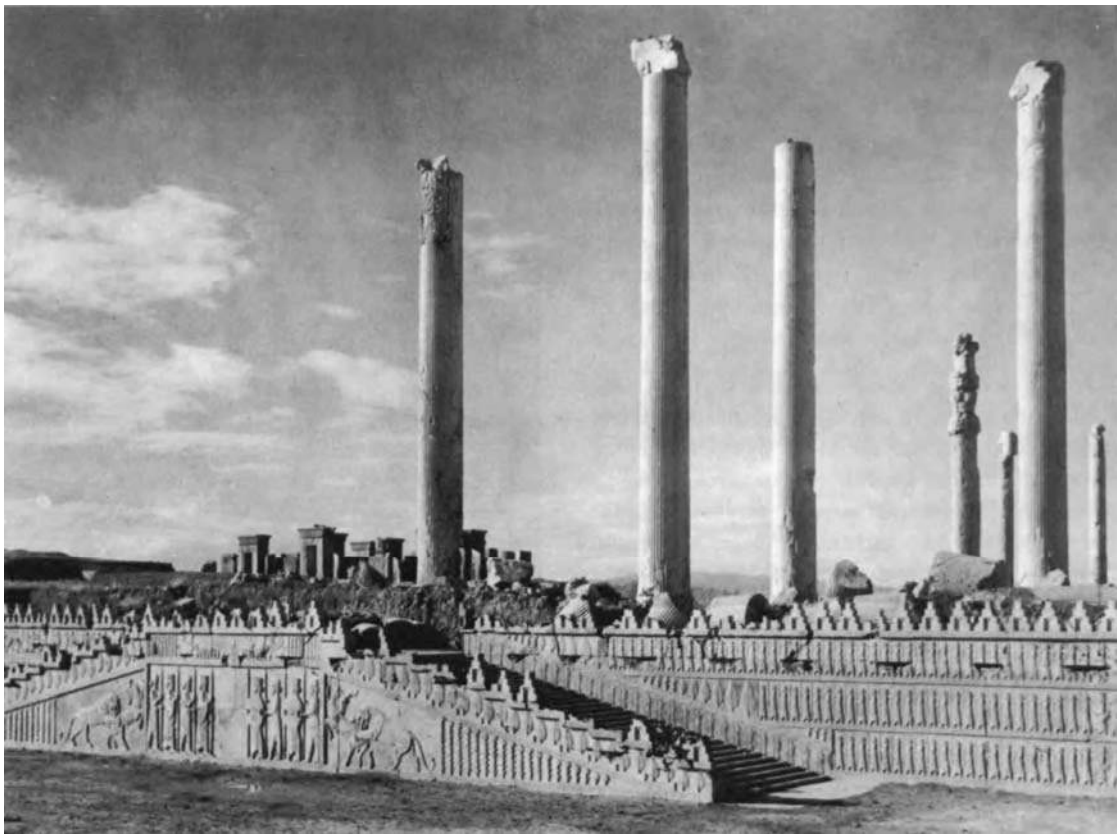
48. Декоративное навершие шеста.
Из Луристана, 9—7 вв. до н. э. Бронза,
высота 19,1 см. Британский музей, Лондон

Искусство эпохи Ахеменидов

Покорив в 539 г. до н. э. Вавилон, персидский правитель Кир (ок. 600—529 г. до н. э.) унаследовал титул Вавилонского царя, и с ним и непомерные притязания ассирийских властителей. Основанная им держава продолжала расширяться и при его наследниках. Египет и Малая Азия очень скоро оказались под властью персов, и лишь чудом избежала этой участи Греция. В эпоху своего расцвета, при Дарий I (ок. 550—486 до н. э.) и Ксеркс (519—465 до н. э.) персидская империя была гораздо обширнее своих египетских и ассирийских предшественниц вместе взятых. Больше того, огромное государство это просуществовало два столетия — оно было разрушено Александром Македонским (352—323 г. до н. э.) лишь в 331 г.— и все это время управлялось не только умело, но и гуманно. Каким образом удалось полудикому кочевому племени достичь столь поразительных результатов, остается только гадать. В течение жизни одного поколения персы не только освоили сложнейший механизм государственного управления, но и создали совершенно оригинальный монументальный стиль, достойно прославлявший величие их державы.

Несмотря на свою удивительную способность к адаптации, персы сохранили собственные религиозные верования, источником которых служили пророчества Зороастра. В основе этих религиозных представлений лежало противостояние добра и зла, воплощенное в фигурах божества света Ахурамазды и божества тьмы Аримана. Поскольку культ Ахурамазды был сосредоточен вокруг священного огня, возжигаемого на специальных возводившихся на открытом воздухе алтарях, храмовой архитектуры персы не знали. Зато дворцы их были величественными и поистине впечатляющими сооружениями.

Самый грандиозный из них был заложен Дарием I в г. Персеполисе в 518 г. до н. э. В



49. Тронный зал Дария. Персеполь, Иран, ок. 500 г. до н. э.

архитектуре этого дворцового комплекса особенно сильно ощущаются ассирийские традиции. И все же они не определяют собой общий характер здания, ибо влияния, идущие с разных концов громадной империи, в корне видоизменили их, приведя к созданию нового, свойственного лишь персидской культуре, стиля. Так, в Персеполисе широко используются колонны. Тронный зал Дария I — квадратное помещение со стороной в 75 метров — имел деревянный потолок, опиравшийся на тридцать шесть двадцатиметровых колонн, иные из которых стоят и по сей день (илл. 49). Такое нагромождение колонн напоминает архитектуру Египта (ср. илл. 36). В орнаментах, украшающих цоколи и капители, египетское влияние действительно прослеживается, но сами колонны — стройные, с рифленой поверхностью — характерны скорее для ионической Греции и Малой Азии, чьи художники работали, как известно, при персидском дворе.

Ведущая в тронный зал двойная лестница украшена барельефами, изображающими ряды фигур в длинной и торжественной процессии. Их однообразный церемониальный характер подчеркивает типичную для персидского искусства служебную роль скульптуры в архитектурном ансамбле. Но и здесь, однако, ассиро-вавилонское наследие заметно обогащено мотивами уже новыми, идущими из ионической Греции, где еще в VI веке до н. э. встречаются фигуры, выполненные в аналогичном стиле. В результате, оставаясь в русле месопотамской традиции, персидская скульптура смягчает ее суровость чужеземной мягкостью и изысканностью.

Таким образом, персидское искусство при Ахеменидах представляет собой синтез самых различных элементов — синтез замечательный, но, увы, не способный к дальнейшему развитию. Стиль, сложившийся к началу IV в. до н. э. при Дарий I, не претерпел вплоть до падения персидской державы никаких изменений. Причиной тому было, по-видимому, чрезмерное увлечение персов декоративными эффектами безотносительно к масштабам произведения — наследие кочевого прошлого, от которого им так и не удалось освободиться.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Если, выйдя в море из дельты Нила, мы поплывем на север, то первой европейской землей, которую встретим мы на пути, будет восточная оконечность острова Крит. И только затем, миновав разбросанные там и сям мелкие острова Кикладского архипелага, достигнем мы берегов Греции, обращенных к лежащей по другую сторону Эгейского моря Малой Азии. Для археологов слово «эгейский» не сводится, однако, к понятию чисто географическому. «Эгейскими» они называют цветущие цивилизации, существовавшие здесь в третьем и втором тысячелетии до н. э., до развития цивилизации собственно греческой. Существовало три таких цивилизации — тесно между собой связанных, но в то же время обладавших каждая своими особыми чертами: одна на небольших островах к северу от Крита, именуемых Кикладами; другая на Крите, по имени легендарного царя этого острова, Миноса, названная минойской; и третья на материковой Греции, получившая название элладской и включающая цивилизацию микенскую. История каждой из них подразделяется, в свою очередь, на три периода: раннюю, среднюю и позднюю, хронологически примерно соответствующие Древнему, Среднему и Позднему царствам Древнего Египта. Наиболее многочисленные и ценные в художественном отношении археологические находки относятся к концу среднего и началу нового периода.

Долгое время единственным источником наших сведений об Эгейской цивилизации оставался лишь рассказ Гомера о Троянской войне, да греческие легенды об острове Крит. Но и теперь, располагая массой интереснейших материалов, о которых литературные источники позволяют только мечтать, мы знаем о ней несравненно меньше, чем о цивилизациях Египта и Месопотамии. Именно поэтому искусство ее и представляется нам таким загадочным. Его формы, имеющие много общего с искусством Египта и Ближнего Востока, с одной стороны, и позднейшим искусством Греции, с другой, не является, однако, соединительным звеном между этими двумя мирами. Их особая, завораживающая красота ниоткуда не заимствована. Одной из самых странных и, пожалуй, загадочных черт эгейского искусства является его свежесть и непосредственность, заставляющая порою забыть, каким темным остается для нас его значение.

ИСКУССТВО КИКЛАДСКОГО АРХИПЕЛАГА

Народ, населявший Киклады между 2600 и 1100 г. до и. э. не оставил после себя ничего, кроме скромных каменных гробниц. Захоронения эти замечательны лишь в одном отношении: среди вещей, которые погребались вместе с покойным, мы находим множество очень выразительных мраморных идолов, большинство из которых изображают стоящую женскую фигуру со сложенными на груди руками. По всей видимости, это богиня-мать, известная нам по мифам Малой Азии и Древнего Востока — божество плодородия, ведущее свое происхождение еще из каменного века. Статуэтки очень необычны: у них плоское клинообразное туловище, массивная цилиндрической формы шея, немного запрокинутый овал гладкого, лишенного черт лица с длинным, напоминающим гребешок носом. Внутри этого неизменного типа допускалось, однако, широкое разнообразие как формы, так и размеров — высота фигур колеблется от нескольких дюймов до человеческого роста.

Лучшие из них — как та, что мы видим на илл. 50 — выполнены со сдержанной изысканностью, для мастеров палеолитического и первобытного искусства явно недоступной. Чем внимательнее мы эту вещь рассматриваем, тем яснее становится, что без слов «изящество» и «изощренность» нам тут не обойтись, сколь бы неуместными они поначалу не казались. Какое удивительное



50. Идол. Из Аморгоса, 2500—1100 г. до н. э. Мрамор, высота 76,2 см. Музей Эшмола, Оксфорд

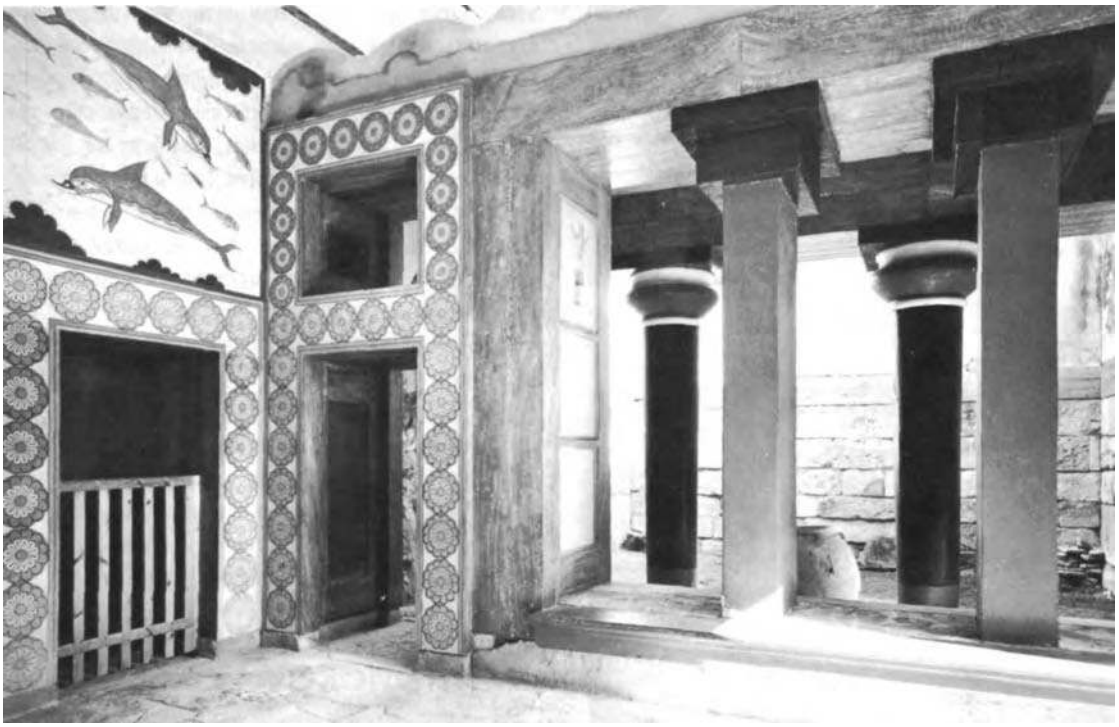
чувство органического строения тела чувствуется в мягких очертаниях рельефа фигуры, в едва намеченных округлостях живота и коленей! Даже если отвлечься от обманчиво современного облика этих фигур, нельзя не признать, что создатели их сделали смелый шаг вперед. Изможденности, присущей древнейшим идолам плодородия, здесь нет и в помине — фигуры эти явно ведут свое происхождение от тяжеловесных, похожих на луковицы «Венер» эпохи Палеолита (см. илл. 20). Ранние кикладские статуэтки имеют, кстати, с этими последними явное сходство. Мы не знаем, почему кикладские скульпторы отказались впоследствии от традиционных женских изображений с их подчеркнутой атрибутикой плодородия в пользу изящных «девических» фигур, подобных той, что мы видим на илл. 50. Достаточно сказать, что кикладские скульпторы второго тысячелетия до н. э. создали первые известные нам обнаженные женские фигуры, выполненные в натуральную величину, и что многие столетия они оставались единственными, кто на это отважился.

МИНОЙСКОЕ ИСКУССТВО

Минойская цивилизация является самой богатой, и в то же время самой странной цивилизацией эгейского мира. Похоже, что отсутствие преемственности между ней и цивилизациями Египта, Ближнего Востока и классической древности, нельзя объяснить лишь скудостью дошедших до нас археологических данных: корни этого явления лежат куда глубже. Изучая главные достижения минойского искусства, мы не видим в них и следа развития или роста. Они возникают, а затем вновь исчезают столь неожиданно, что объяснение их судьбе поневоле начинают искать в каких-то внешних событиях — вулканических извержениях, или иных постигших остров катастрофах — о которых нам толком ничего не известно. В самом же минойском искусстве — радостном, динамичном, с элементами игры — нет и намека на дурные предчувствия.

Архитектура

Первое неожиданное изменение в судьбе острова произошло около 2000 г. до и. э. До этого, в течение примерно восьми столетий раннеминойской эпохи, критяне, несмотря на морскую торговлю, уже тогда связывавшую их с Египтом, жили едва ли не на уровне неолита. Но после этой даты на острове возникает система письменности и со-



51. Покои королевы. Дворец Миноса, Кносс, Крит

здается городская цивилизация, центрами которой является ряд огромных дворцов. По крайней мере три из них — в Кноссе, Фесте и Маллии — были возведены в короткий срок. В настоящее время от этого бурного строительства осталось немного следов, ибо примерно в одно и то же время — ок. 1700 г. до н. э. — все три дворца были разрушены. Через сотню лет на этих местах вновь появились такие же, и даже более грандиозные сооружения, но около 1500 г. до н. э. и их постигла та же судьба.

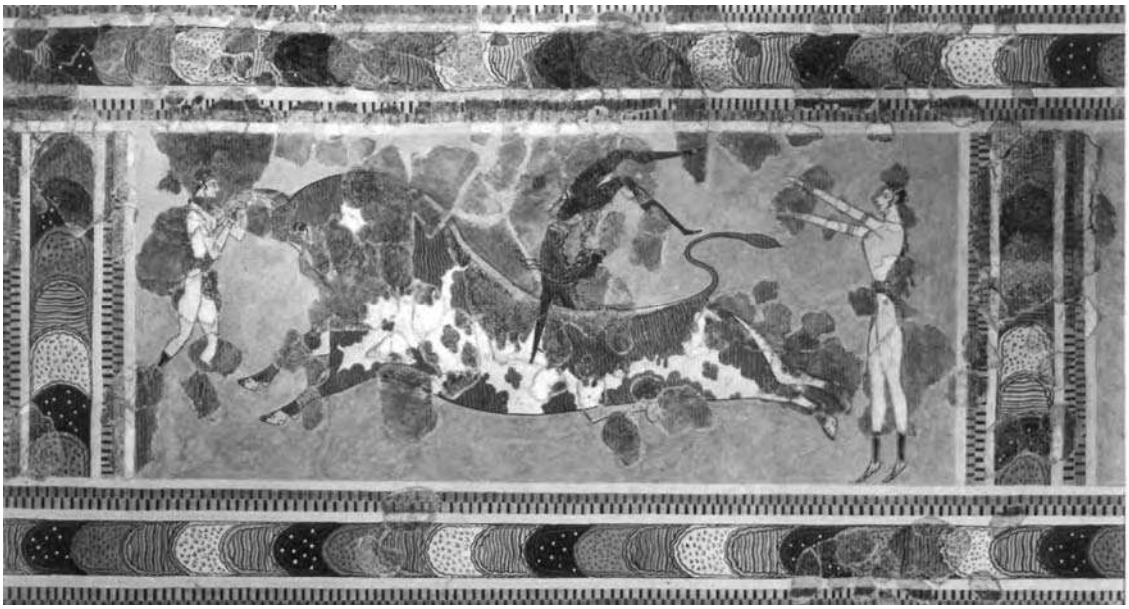
Эти «новые» дворцы и являются главным источником наших сведения о минойской архитектуре. Один из них, стоявший в Кноссе и названный дворцом Миноса, отличался особым великолепием. Он был очень обширен и имел такое множество комнат, что вошел в греческую легенду как знаменитый лабиринт Минотавра. Сейчас, после тщательных археологических раскопок, дворец частично реставрирован. О том, как выглядело здание в целом, нам остается только гадать, хотя внешним величием оно, несомненно, уступало дворцам персидских и ассирийских владык (илл. 49). Создание монументального ансамбля не было целью его строителей. Большинство помещений дворца невелики по размерам и имеют довольно низкие потолки (илл. 51), так что даже многоэтажные корпуса дворца вряд ли казались очень высокими.

Зато многочисленные портики, лестницы, вентиляционные каналы наверняка дарили обитателям здания приятное ощущение открытого воздуха и простора. Некоторые из его украшенных богатой стенной росписью помещений до сих пор радуют взгляд своим уютным изяществом. Каменная кладка дворцов повсюду очень качественная, но колонны всегда выполнены из дерева. И хотя ни одна из этих колонн не сохранилась, их характерная форма — гладкий, несколько сужающийся книзу ствол с широкой, в форме подушки, капителью — хорошо известна нам по скульптурным и живописным изображениям. Ни о происхождении этого типа колонны, который в определенной ситуации мог служить религиозным символом, ни о его возможных связях с архитектурой Египта нам ничего определенного неизвестно.

Живопись

После катастрофы, стершей ранние постройки с лица земли, и столетия, которое понадобилось, чтобы от этой катастрофы оправиться, наступила пора экономического расцвета, сопровождавшегося настоящим взрывом творческой активности. И самым замечательным достижением этой блестящей эпохи является, безусловно, ее живопись. К сожалению, до нас от нее дошли лишь небольшие фрагменты, и среди них почти ни одной композиции, не говоря уже о стенной росписи, которая сохранилась бы целиком. Главным предметом изображения были сцены с животными и птицами посреди роскошной растительности, а также различные обитатели моря.

Интерес к жизни моря — о котором красноречиво говорит видная на илл. 51 фреска с изображением рыбы и дельфина — проявляли на Крите не только художники. Любовью к морю проникнуто все минойское искусство. Она ощущается даже в так называемой «Фреске с тореадорами» (илл. 52) — самой большой и динамичной из обнаруженных до сих пор минойских стенных росписей. Только название это не нужно принимать всерьез: перед нами не бой быков, а ритуальная игра, участники которой вольтижируют на спине животного. Двое из изображенных на фреске стройных атлетов — девушки: их, как и на Египетских фресках, отличает, главным образом, более светлый оттенок кожи. То, что бык был священным животным, и вольтижировка на нем играла в религиозном церемониале минойцев важную роль, не вызывает сейчас сомнений. Отдаленным эхом подобных обрядов как раз и является греческая легенда о девушках и юношах, приносимых в жертву человеку-быку Минотавру. Но попытавшись «прочесть» фреску как описание того, что во время этих представлений в действительности происходило, мы столкнемся с непреодолимыми трудностями. Не соответствуют ли три фигуры трем последовательным фазам одного и того же действия? Каким образом очутился один из юношей на спине быка и в каком направлении движется его тело? В поисках ответа ученые обращались даже к специалистам по родео. Но эту неясность нельзя ставить в упрек художнику — абсурдно предъявлять ему требования, которым сам он никогда не стремился удовлетворить. Просто движения атлетов, их плавная легкость и непринужденность, явно значили для него больше, чем фактическая точность изображения или внутренний драматизм происходящего. Он идеализирует ритуал, настолько сильно подчеркивая его пластическую, игровую сторону, что участников его невольно хочется сравнить с резвящимися в море дельфинами.



52. «Фреска с тореадором», ок. 1500 г. до н. э. Высота с верхней кромкой ок. 62,2 см. Археологический музей, Гераклион, Крит



53. Сокровищница Атреев, внутренний вид. Микены, Греция, ок. 1300—1250 г. до н. э.



54. Львиные ворота. Микены, Греция, 1250 г. до н. э.

МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

В позднеэлладскую эпоху на юго-восточном берегу материковой Греции располагался ряд поселений, во многом похожих на города минойского Крита. Центром их тоже являлся дворец. Наиболее значительным из этих городов был Микены, давший свое имя всему народу, их населявшему. Поначалу микенцев считали выходцами из Крита, так как произведения искусства, найденные здесь археологами, очень напоминали минойские. Сейчас, однако, установлено, что на самом деле они были потомками греческих племен, пришедших на полуостров около 2000 г. до н. э.

Первые четыре столетия племена эти живут непритязательным пастушеским бытом. В их скромных захоронениях мы находим лишь глиняную посуду, да еще, кое-какое бронзовое оружие. Однако к 1600 году погребения их неожиданно принимают форму сначала глубоких шахт, а затем каменных гробниц конической формы, известных как «гробницы-улья». Расцвета эта культура достигает к 1300 г. до н. э.' В это время создаются впечатляющие постройки из концентрических слоев аккуратно вытесанных каменных блоков, одну из которых можно видеть на илл. 53-Первооткрыватель ее, решив, что для гробницы она слишком велика, назвал ее Сокровищницей Атреев, что, конечно, не соответствует действительности. Столь тщательно выстроенные гробницы создавались в ту эпоху только в Египте.

За исключением таких мелких деталей, как форма колонн и отдельные декоративные мотивы, микенская архитектура ничем не обязана минойской традиции. Дворцы на материке представляли собой выстроенные на высоких холмах крепости, окруженные стенами из массивных каменных блоков — тип постройки, на Крите совершенно неизвестный. Самым впечатляющим остатком этих мощных укреплений являются так называемый Львиные Ворота в Микенах (илл. 54). Уже следующим поколениям греков они внушали такой трепет, что те считали их делом рук мифических одноглазых великанов — Циклопов. Впрочем, в Сокровищнице Атреев, выстроенной из более мелких и тщательно вытесанных блоков, перемычкой двери также служит циклопическая глыба (илл. 53).

Еще один совершенно чуждый минойской традиции элемент Львиных ворот — это огромный, помещенный над самым проемом каменный рельеф. Обрамляющие символическую минойскую колонную фигуры львов отличаются геральдической мрачностью и величием. Их мускулистые напряженные тела, функция стражей, которую они выполняют, и симметричное построение рельефа говорят о влиянии Ближнего Востока. Здесь стоит вспомнить о происшедшей вскоре после 1200 г. до н. э. Троянской войне, которая привела микенские племена в Малую Азию. Но торговые экспедиции и военные набеги на восток, через Эгейское море, они совершали, по-видимому, и задолго до этого.

ИСКУССТВО ГРЕЦИИ

Произведения искусства, с которыми мы знакомились до сих пор, напоминают загадочных чужестранцев: за плечами у них чужой для нас опыт, да и «языковой барьер» дает о себе знать. И если оказывается, что мы все же в состоянии понять хоть немногое из того, что они хотят сказать, в нас рождается чувство удивления и благодарности. А вот к грекам у нас уже совсем иное отношение: мы немедленно узнаем в них родственников, старших членов своей собственной семьи. Но общаясь с нашими «предками» нужно помнить, что непрерывность традиции, связывающей нас с древними греками, является не только подспорьем, но и серьезной помехой, так как бесчисленные позднейшие подражания затрудняют непосредственное восприятие греческих оригиналов.

Микенцы и другие описанные Гомером кланы были первыми пришедшими на полуостров грекоязычными племенами. Произошло это около 2000 г. до н. э. Затем, около 1100 г. до н. э., явились другие, уничтожившие или поглотившие тех, что поселились здесь ранее. Одни из вновь пришедших племен, дорийцы, поселились на материке; другие,



55. Ваза из Дипилона. 8 в. до н. э.
Высота 108,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Фонд Роджерса, 1914



56. Прото-аттическая амфора с Горгонами и Ослеплением Полифема. Ок. 675—650 г. до н. э.
Высота 142,2 см. Археологический музей, Элевсины

ионийцы, заселили Эгейские острова и побережье Малой Азии. Несколько столетий спустя они проникли и в западное Средиземноморье, основав колонии в Сицилии и южной Италии. Хотя язык и религия были у греков общими, старинное племенное деление привело у них к созданию независимых городов-государств. Упорное соперничество между ними, непрерывная борьба за богатство, власть и влияние стимулировали активное развитие идей и государственных учреждений. За свою неспособность к достижению компромиссов греки в конце концов дорого заплатили. Пелопонесская война (431—404 г. до н. э.), выигранная у Афин Спартой и ее союзниками, стала катастрофой, от которой Греции так и не суждено было оправиться.

ЖИВОПИСЬ

Период формирования греческой цивилизации включает четыре столетия — приблизительно с 1700 до 700 г. до н. э. О первых трех мы знаем очень мало, но уже где-то около 800 г. до н. э. греки решительно выступают на авансцену истории. К этому времени относятся первые известные нам достоверные исторические даты: это и 776 год — год первых олимпийских игр, отправная точка всей греческой хронологии — и даты основания ряда греческих городов, чуть более поздние. На это же время приходится расцвет самого раннего греческого художественного стиля — так называемого геометрического. Он известен нам лишь по росписям на глиняной посуде и мелкой пластике (монументальная архитектура и каменная скульптура появляются в Греции в седьмом веке).

Геометрический стиль

Поначалу единственным украшением посуды служил геометрический орнамент из квадратов, треугольников или концентрических окружностей. Однако к 800 г. до н. э. в узор абстрактного орнамента включаются фигуры людей и животных, которые в наиболее совершенных изделиях становятся персонажами тщательно скомпонованных сцен. Образец этого стиля, приведенный на илл. 55, найден на кладбище Дипилон в Афинах и принадлежит к большим вазам, которые устанавливались на надгробиях. В его дне имеются отверстия, через которые стекали в могилу предназначенные мертвецу жертвенные возлияния. На стенке сосуда мы видим выставленное для прощания тело покойного, по обеим сторонам которого стоят фигуры с воздетыми в траурном жесте руками, а также погребальную процессию из пеших воинов и колесниц.

Самым замечательным в этой сцене является отсутствие каких бы то ни было деталей, говорящих о загробной жизни; ее единственная задача — увековечить добрую память покойного. Вот лежит достойный человек,— словно говорит нам она — которого многие оплакивали и который был почтен пышным погребением. Может быть, греки вообще не верили в загробную жизнь? Верили, конечно; но царство мертвых было в их представлении некой лишенной определенных черт и красок страной, где души, или «тени» умерших вели жалкое, бездеятельное существование, не предъявляя к живущим никаких требований.

Ориентализирующий стиль

Элементы повествования и реалистического изображения на вазе из Дипилона (илл. 55) полностью отсутствуют. И не случайно: ведь ни те, ни другие не укладываются в консервативную традицию геометрического стиля. Сопротивление этой традиции было сломлено лишь к 725 г. до н. э. Хлынувший в это время в греческое искусство поток новых форм ознаменовал рождение нового стиля, названного «ориентализирующим». Название говорит само за себя: стиль этот действительно вобрал в себя мощные влияния, идущие из Египта и Ближнего Востока, с которыми в эту эпоху завязываются тесные торговые отношения. В период с 725 по 650 г. до н. э. греческое искусство впитало множество восточных идей и мотивов, претерпев при этом глубокие изменения. В этом легко убедиться, сравнив с известной нам вазой из Дипилона большую амфору (сосуд для хранения вина или масла) из Элевсины (илл. 56).

Геометрический орнамент здесь еще налицо, но уже вытеснен на периферийные зоны: основание, ручки, край горлышка. Бросаются в глаза новые, криволинейные мотивы: спирали, переплетающиеся ленты, пальметты и розетки. У основания горлышка сосуд опоясан декоративным фризом из сражающихся животных — мотив, явно заимствованных их репертуара ближневосточного искусства. Самое большое место, однако, отдано повествовательным сценам, превратившимся теперь

в главный элемент декоративного оформления сосуда. Орнамент же отступает теперь на второй план, четко отделенный от предметного изображения, и беспорядочно разбросанные между персонажами декоративные узоры с действиями их никак не связаны.

Неисчерпаемым источником сюжетов для повествовательной живописи стали греческие легенды и мифы. Возникли они в результате проникновения дорийских и ионических богов и героев в мир Олимпийских небожителей и гомеровских сказаний. В то же время в них чувствуется настойчивое стремление понять и объяснить окружающий мир. Внутреннее значение событий греки связывали скорее с судьбой и человеческим характером, нежели с ходом истории, к которой до 500 г. до н. э. они испытывали мало интереса. Очень занимал их вопрос о том, почему легендарные герои прошлого столь неизмеримо превосходят силой и мужеством людей нынешних. Некоторые из этих героев — Геракл, например, царь микенского Тиринфа — были историческими фигурами, но все они считались потомками богов, вступивших в связь со смертными (по своему поведению греческие боги зачастую от людей мало отличались). Этим-то происхождением и объясняли греки их сверхъестественные качества.

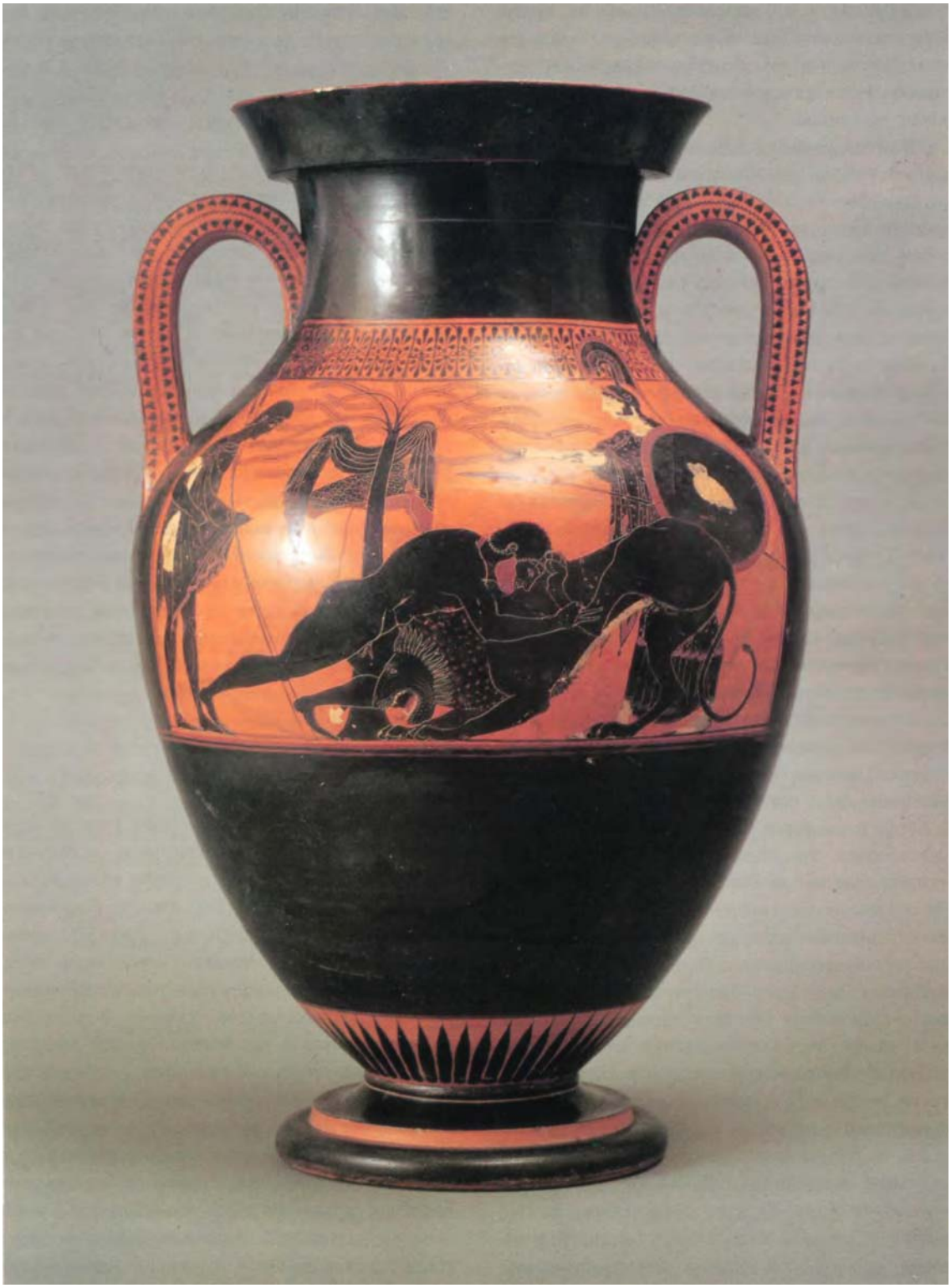
Ясно теперь и то, почему так привлекали воображение греков восточные львы и чудовища: в этих ужасных тварях воплощались для них неведомые силы природы, с которыми герой вступал в противоборство. О власти, которую приобрели над греками эти образы, ясно свидетельствует роспись элевсинской амфоры. Изображенные здесь фигуры имеют мало общего с условными формами геометрического стиля, по сравнению с которыми они несравненно реалистичнее и больше по масштабу. Так, ослепление Одиссеем и его спутниками циклопа Полифема — сцена на горлышке амфоры — написана с замечательной непосредственностью и драматической силой. Конечно, персонажи не отличаются красотой, свойственной героям позднейшего эпического искусства, но зато движения их полны энергией, сообщающей им поразительную жизненность. На стенке вазы перед нами вновь сцена убийства — на сей раз другого чудовища, горгоны Медузы, обезглавленной с помощью богов героем Персеем. К сожалению, живопись этой части вазы плохо сохранилась и до нас дошли целиком только две фигуры. Это тоже горгоны, сестры убитой Медузы — чудовища с лицами, вселяющими ужас, и змеями вместо волос. Но даже в изображениях этих фантастических тварей чувствуется интерес к строению тела, выходящий далеко за рамки геометрического стиля.

Архаический стиль

В отличие от геометрического стиля с его внутренней последовательностью и постоянством ориентализирующий стиль был искусством экспериментирующим и переходным. Как только ближневосточные элементы были вполне усвоены, возник новый стиль, столь же строгий, как и геометрический, но несравненно богаче его: так называемый архаический. Господство этого стиля приходится на период с конца седьмого века до начала пятого века до н. э. — времени легендарных побед над персами при Платеях и Саламине. В течение архаического периода художественный гений Греции расцветает не только в вазовой живописи, но и в монументальной скульптуре и архитектуре. Лишенное равновесия и чувства совершенства, присущего классическому стилю конца пятого века, искусство этого периода обладает свежестью и оригинальностью, позволяющей многим знатокам считать его наиболее полнокровным этапом греческого искусства.

Чернофигурный стиль

Примерно к середине шестого века до и. э. мастера вазовой росписи приобрели в обществе такое уважение и почет, что лучшие из них начали свои вазы подписывать. Так, амфора с изображением Геракла, убивающего льва (илл. 57), приписывается художнику Псиаксу. Перед нами сцена, полная мрачного насилия. Два тела словно намертво слиты в безжалостной схватке. Несмотря на то, что цветовая и выполненная резцом линейная моделировка сведены к минимуму, чтобы не разбивать компактной черной массы в центре композиции, обе фигуры выполнены с таким глубоким знанием анатомии и искусства перспективы, что создается изумительная иллюзия объемного изображения. Сравнение со сценой ослепления Полифема на элевсинской амфоре позволяет наглядно убедиться в том, сколь органично вырастает искусство Псиакса из энергичного стиля предшествующей эпохи. Сражающийся со львом Геракл очень напоминает героя, изображенного на арфе из Ура (см. илл. 44). Оба они противостоят неиз-



57. Псиакс. Геракл, убивающий Немейского льва,
на аттической чернофигурной вазе из Вульги, Италия, ок. 525 г. до и. э.
Высота 49,5 см. Городской музей, Брешия



58. «Литейный художник». Лапиф и Кентавр. Роспись на дне аттического краснофигурного киликса, ок. 490—480 г. до н. э. Государственное собрание античных древностей, Мюнхен.

веданным силам природы, воплощенным в страшных мифических чудовищах. В то же время фигура Немейского льва великолепно подчеркивает мужество и силу героя.

Краснофигурный стиль

Почувствовав, видимо, что силуэтная чернофигурная техника сильно затрудняет изображение предметов в ракурсе, Псиакс попробовал изменить технологию, оставляя фигуры красными, а фон, напротив, делая черным. К 500 г. до н. э. новая краснофигурная техника вытеснила старую почти полностью. Преимущества нового метода наглядно демонстрирует киликс (чаша для питья), выполненный между 490—480 г до н. э. неизвестным мастером, получившим прозвание «литейного художника» (илл. 58). Детали его композиции «Лапиф и Кентавр» уже не вырезаны резцом, а свободно нанесены кистью, так что линейный профиль в значительной мере теряет свое значение. Зато линейная моделировка самих фигур становится несравненно богаче, позволяя художнику передавать сложные ракурсы, сплетающиеся тела, точные детали костюма (обратите внимание на складки юбки), и даже выражение лиц. Художник столь увлечен открытыми перед ним новыми возможностями, что пытается сделать фигуры как можно крупнее — им буквально тесно в своей круглой раме, а часть шлема лапифа даже не уместилась в нее и оказалась отрезана. Лапиф и кентавр — своего рода двойники Геракла и Немейского льва. Но изменился не только стиль — изменилось и значение самой схватки, знаменующей теперь победу цивилизации над варварством, а в конечном счете — победу рационального и нравственного начала в человеке над его животной природой.



59- Битва при Иссе или Битва Александра с персами. Мозаичная копия эллинистической фрески. Из Помпеи, I в. до н. э., 2,78 x 5,12 м. Национальный археологический музей, Неаполь

Классический стиль

Судя по литературным свидетельствам, греческие художники классического периода, начавшегося ок. 480 г. до н. э., достигли поразительного мастерства в иллюзионистической передаче пространства. К сожалению, проверить эти свидетельства нам нечем: ни настенной живописи, ни живописи на дереве от этой эпохи до нас не дошло, а в вазовой живописи новая концепция живописного пространства могла, естественно, отразиться лишь в самом рудиментарном виде. Начиная с середины пятого века рост влияния монументальной живописи постепенно превращает вазовую роспись в подчиненный вид искусства, стремящегося упрощенно воспроизвести крупномасштабные живописные композиции в собственной, весьма ограниченной, технике. Некоторое представление о греческой настенной живописи дают нам позднейшие копии и подражания. По свидетельству римского писателя Плиния, в конце IV века до н. э. художник Филоксен из Эритреи изобразил победу Александра Македонского над Дарием на реке Иссе. Не исключено, что отдаленным эхом этого произведения является дошедшая до нас знаменитая помпейская мозаика (илл. 59)- Изображенная здесь сцена значительно сложнее и драматичнее, чем любое из дошедших до нас произведений раннего греческого искусства. Впервые перед нами изображение реально происходившего события, лишенное символических обертонов, столь заметных в «Геракле, убивающем Немейского льва», или в «Лапифе и кентавре». По своему облику и характеру мозаика эта гораздо ближе к римским рельефам, призванным увековечить то или иное историческое событие (см. илл. 96, 97).

ХРАМЫ

Ордера и планы

Еще древние римляне признали за греческими архитекторами заслугу создания трех классических ордеров: дорического, ионического и коринфского. Фактически их, собственно, два, ибо коринфский представляет собой вариант ионического. Дорический (названный так, поскольку происходит он из Дориды — местности в материковой Греции) может по праву считаться основным, поскольку он старше и имеет более четкие границы чем ионический, ведущий начало из Малой Азии и островов Эгейского моря.

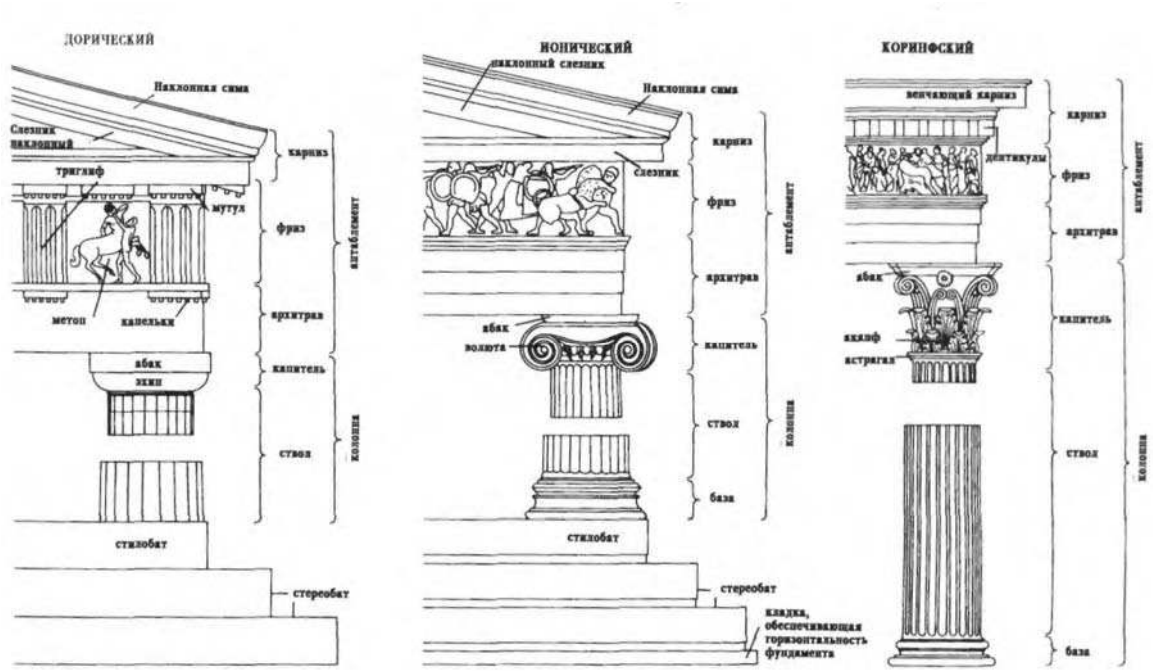
Что мы называем «архитектурным ордером»? Применяют этот термин исключительно к греческой архитектуре и от нее идущей традиции. И не случайно: ведь ни одна известная нам культура строительства ничего подобного не создала. Уникальный характер греческих ордеров проще всего объяснить так: мы не можем представить себе «Египетский храм» или «Готическую церковь», ибо индивидуальные здания, как бы много ни было между ними общего, остаются все же такими различными, что общему типу никакого наглядного представления не соответствует. Иное дело дорический храм — это вполне определенный образ, встающий перед нашими глазами всякий раз, когда мы обращаемся к отдельным памятникам. Не следует, конечно, считать этот образ идеалом, которым можно поверять степень совершенства того или иного конкретного храма. Просто элементы, из которых каждый дорический храм состоит, удивительно постоянны по числу, виду и отношению к другим элементам. Ввиду ограниченности этого набора форм все дорические храмы принадлежат к одному типу, столь же легко узнаваемому, как, скажем, статуи куроса (илл. 65). Как и эти статуи, дорические храмы отличаются логичностью построения и согласованностью частей, которая придает им удивительно целостный и органичный облик.



60. План типичного греческого периптерического храма (по Гриннелу)

Планировка храмов

Планировка греческого храма не связана напрямую с его ордером, который определяет лишь фасад здания. Она может быть очень различной в зависимости от размеров постройки и местных особенностей, но основные черты, тем не менее, настолько постоянны, что обобщенный «типичный» план (илл. 60) дает о ней прекрасное представление. Центром храма служит так называемая целла или наос (святилище) — помещение, где находилось изображение божества — и портик (пронаос) с двумя колоннами и обрамляющими их по обе стороны входа пилястрами (анты). Иногда, по соображениям симметрии, сзади к целле пристраивался второй портик. В более крупных храмах



61. Дорический, Ионический и Коринфский ордер.

здание было окружено колоннадой, называемой перистилем (такая структура называлась перипти-ческой). Крупнейшие храмы Ионической Греции имели порой двойную колоннаду.

Дорический ордер

Термином дорический ордер мы называем последовательность стандартных элементов, определяющих строение и внешний облик любого дорического храма (илл. 61). По вертикали в нем можно выделить три главные части: ступенчатую платформу, колонны и антаблемент, включающий всю часть здания, которая на эти колонны опирается. Дорическая колонна состоит из ствола, прорезанного неглубокими вертикальными канавками, так называемыми каннелюрами, и капители, включающей, в свою очередь, два элемента: мягко расширяющийся кверху эхин и имеющий форму плоской квадратной плиты абак. Самой сложной частью ордера является антаблемент. Он делится на архитрав, который состоит из ряда опирающихся непосредственно на колонны каменных блоков, фриз с перемежающимися триглифами и метопами, и выступающий наружу карниз. Причем вдоль длинных, боковых фасадов карниз тянется горизонтально, а над короткими передним и задним фасадами раздваивается, обрамляя фронтоны.

Как возник дорический стиль? Основные черты его вполне сложились уже к 600 г. до н. э., но как именно шло их развитие и почему они вдруг застыли в жесткую систему, остается для нас загадкой, ключ к которой так и не удалось пока подобрать. Представление о том, что храмы должны быть выстроены из камня и иметь много колонн, идет, должно быть, из Египта; украшенные каннелюрами полуколонны из Саккары (илл. 31) очень напоминают дорические. Правда, египетские храмы рассчитаны на зрителя, находящегося внутри, в то время как для храмов греческих значительно важнее их внешний облик, так как религиозные обряды совершались обычно на открытом воздухе, перед фасадом храма. Но не напоминает ли дорический храм колонный зал египетского святилища, вывернутый наизнанку? Обязаны греки кое-чем и микенцам — у Львиных Ворот уже имеется, как мы видели, зачаток фронтона, а капитель микенской колонны очень напоминает дорическую (см. илл. 54). Имеется, однако, и третий фактор: нельзя ли объяснить дорический ордер имитацией строительных приемов деревянной архитектуры? Ответ на этот очень скользкий вопрос будет зависеть от того, считаем ли мы архитектурную форму чисто функциональной, или допускаем, что она может мотивироваться эстетическими соображениями, стремлением архитектора к красоте. Правда может оказаться где-то посередине. Поначалу дорические архитекторы действительно воспроизводили в камне некоторые черты деревянной архитектуры — хотя бы для того, чтобы сохранить преемственность во внешнем облике храма. Но вовсе не упрямый консерватизм заставил их увековечить эти черты в дорическом ордере. Дело в том, что со временем сами деревянные формы совершенно преобразились, став органичной частью каменной постройки.

Пестум. Наглядное представление об эволюции храмового строительства дают два храма в городе Пестуме в Южной Италии, где в архаический период находилась цветущая греческая колония. Более ранний из них — так называемая «Базилика» — виден на илл. 62 на заднем плане. Ближе к зрителю находится так называемый «храм Посейдона» (на самом деле он, по-видимому, посвящен Гере), построенный примерно на сотню лет позже. Чем же отличаются друг от друга эти два храма? «Базилика» кажется неуклюжей, приземистой (и не только из-за отсутствия крыши), а «храм Посейдона» выглядит рядом с ней высоким и «подтянутым». Во многом виной тому форма колонн, стволы которых у «Базилики» имеют выпуклую и сильно сужающуюся кверху форму. Прием этот, именуемый по-гречески «энтасис», создает впечатление, будто колонны, подобно мускулам, вздуваются от напряжения, а тонкие вершины их, несмотря на широкие «подушки» капителей, вот-вот обломятся под давящей на них тяжестью. Это впечатление усилия объясняли зачастую тем, что архитекторы архаической эпохи не до конца еще овладели новыми материалами и строительными приемами. Однако, говоря так, мы применяем к их искусству мерки позднейшей, классической эпохи, и забываем о том, насколько живыми и полнокровными выглядят их создания — не менее живыми и полнокровными, чем современная им статуя куроса (илл. 65).

В «храме Посейдона» кривизна поверхности колонн не так заметна и поставлены они ближе друг к другу, так что между нагрузкой и опорой устанавливается — как в реальной структуре, так и во внешнем облике здания — более гармоничное



62. «Базилика», ок. 550 г. до н. э. и «Храм Посейдона», ок. 460 г. до н. э. Пестум, Италия



63. Иктин и Калликрат. Парфенон (восточный фасад). Акрополь, Афины, 448—432 г. до н. э.

равновесие. Сохранился храм лучше, чем «Базилика» — отчасти, видимо, потому, что конструкция его менее рискованна. Самодовлеющая безмятежность, которой дышит здание, напоминает нам о параллельных тенденциях в греческой скульптуре того времени.

Афины. Парфенон. В 480 г. до н. э. незадолго до своего поражения, персы разрушили храмы и статуи Акрополя — возвышавшейся над Афинами священной скалы, служившей крепостью еще с микенских времен. Перестройка Акрополя, осуществленная во второй половине пятого века, а правление Перикла, когда Афины находились на вершине своего могущества, была самым грандиозным предприятием за всю историю греческой архитектуры и ее высшим художественным достижениям. Как отдельные здания Акрополя, так и ансамбль в целом отражают классическую фазу греческой архитектуры в ее расцвете.

Самый величественный из храмов Акрополя — и единственный, который афиняне успели достроить до Пелопонесской войны (431—404 г. до н. э.) — это Парфенон, храм Афины-девы — того божества, имя которого носил город. Архитекторы Иктин и Калликрат возвели его за шестнадцать лет (448—432 г. до н. э.) — удивительно короткий срок для сооружения такого масштаба. Выстроенный из сияющего белизной мрамора на самом высоком месте скалы вдоль ее южной стены, он господствует над городом и его окрестностями, ярким пятном выделяясь на фоне северных гор.

Интересно сравнить Парфенон, этот совершенный образец классической дорической архитектуры, с выстроенным в архаическом стиле «храмом Посейдона» (илл. 62). Превосходя его по размерам, Парфенон, однако, не кажется столь массивным. Перед нами образец праздничного, гармоничного изящества, прекрасно укладывающегося в суровый канон дорического ордера. Впечатление это достигается за счет иных, более легких пропорций здания. Антаблемент стал ниже по отношению к высоте колонн и ширине храма; карниз выступает меньше; сами колонны стали гораздо стройнее: их сужение кверху и энтасис выражены не так ярко, а капители не расширяются так заметно; расстояние же между колоннами, несмотря на все это, увеличилось. Создается впечатление, что нагрузка на колонны заметно уменьшилась и не требует от них прежних непомерных усилий.

Классический дорический стиль допускает порою отклонения от правильной строго геометрической конструкции, диктуемые чисто эстетическими соображениями. В Парфеноне такого рода новшества выступают особенно наглядно. Ступенчатая платформа и антаблемент здесь не равные, а несколько вытянутые, так что края находятся ниже центра; колонны слегка наклонены внутрь; расстояние между угловой колонной и ее соседями меньше, чем интервал, соблюдаемый в остальной колоннаде. Конструктивной функции эти отклонения не несут; задача их — создать у зрителя впечатление, что места наибольшей нагрузки надежно укреплены, а вся конструкция прочно уравновешена.

Пропилеи. Сразу же после завершения Парфенона Перикл организует постройку еще одного дорогого и великолепного сооружения — монументальных входных ворот с западной стороны Акрополя, именуемых Пропилеи (илл. 64, слева и в центре). Строительство было начато в 437 году архитектором Мнесиклом; основная часть здания была возведена за пять лет, после чего, в связи с началом Пелопонесской войны, работы были остановлены. Постройка выполнена из мрамора с использованием тех же новых приемов, что знакомы нам по архитектуре Парфенона. Достойно удивления искусство, с которым традиционные элементы дорического храма приноровляются здесь к совершенно иному типу здания и его необычному местоположению. Надо сказать, что Мнесикл справился со своей задачей блестяще. Его постройка не просто вписывается в сложный рельеф крутого холма — она преображает дикую скалистую тропу в блестящую увертюру к венчающему вершину ансамблю.

Ионический ордер

Рядом с Пропилеями находится небольшой изящный храм, посвященный Афине Нике (илл. 64, справа). Это прекрасный образец ионического ордера, для которого характерны более стройные пропорции и украшенные волютами капители. О том, как складывался этот ордер, мы располагаем крайне скудными сведениями. От больших ионических храмов, построенных в архаическую эпоху на Самосе и в Эфесе, до нас, кроме планов, почти ничего не дошло. Похоже, однако, что формы этого ордера — в которых очень заметно влияние Ближнего Востока — долгое время оставались до-



64. Мнесикл. Пропилеи, 437—432 г. до н. э., и храм Афины Нике, 427—424 г. до н. э. (западный фасад). Акрополь, Афины

вольно свободными и лишь в классическую эпоху он сложился окончательно. Но жестким, подобно дорическому, он так никогда и не стал. Наиболее замечательной его особенностью является колонна. От дорической она отличается не только по внешнему виду, но и, если можно так выразиться, по духу (илл. 61). Стоит она на собственной профилированной базе. Ствол ее стройнее, чем у дорической колонны, а энтасис и сужение кверху выражены сравнительно слабо. Между абаком и эхином капители находится большой двойной завиток, так называемая волюта, значительно выступающая за ствол колонны.

Обратившись от диаграммы к реальному зданию — скажем, храму Афины Нике — мы легко убедимся, что в совокупности своей эти детали создают целое, совершенно не похожее на дорическую колонну. В чем их главное отличие? Ионическая колонна, несомненно^ легче и изящнее своей континентальной родственницы, в ней нет свойственной той мускульной мощи. Зато она очень похожа на растение, напоминая собой стилизованную пальму. Аналогия с растительным миром — вовсе не продукт нашего воображения; у ионической колонны есть родственники и дальние родственники, которые дают такой аналогии полное основание. Прослеживая растительные формы колонн к их истокам, мы вновь окажемся в Саккаре, где, наряду с «прото-дорическими» опорами, мы встретим и необычайно изящные полуколонны в форме папирусов (илл. 32) с расширяющимися криволинейными капителями. Не исключено, таким образом, что ионическая колонна тоже ведет свой род из Египта, но вместо того, чтобы, подобно дорической, достичь Греции морем, проделала долгий и трудный путь через Сирию и Малую Азию. Главное достижение греческой архитектуры не только в шедеврах, которые ей удалось создать. Греческие храмы подчинены структурной логике, согласующей их элементы таким образом, что создается впечатление идеальной устойчивости и равновесия. Пытаясь придать зданиям гармонические пропорции, заложенные в самой природе, греки строили их из строго расчлененных элементов,

между которыми старались добиться совершенного соответствия. (Идея «совершенства» играла для греков роль столь же важную, как идея «вечности» для египтян.) Органичность их архитектуры обусловлена не подражанием природе и не божественным откровением, а строгим конструктивным расчетом. Если здания их порой кажутся живыми, то достигнуто это путем выявления сил, действующих в их конструкции. В дорических и ионических храмах классического периода силы действия и противодействия распределены с такой точностью, что создается впечатление совершенного равновесия и гармонии размеров и форм. Вот почему ордера так долго считались основой всего подлинно прекрасного в архитектуре: сравняться с ними в совершенстве можно, но превзойти нельзя.

СКУЛЬПТУРА

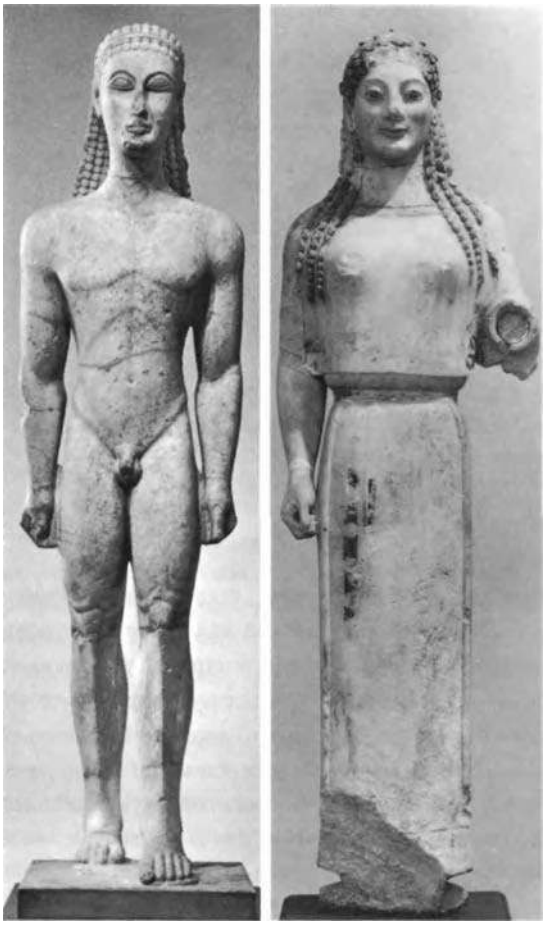
На греческой земле найдено столько металлических и костяных изделий египетского и ближневосточного происхождения, что их влияние на греческую вазовую живопись в объяснениях не нуждается. С проблемой возникновения в Греции монументальной скульптуры и архитектуры дело обстоит гораздо сложнее. Чтобы познакомиться с образцами такого рода искусства, греки должны были посещать Египет или Месопотамию. То, что они это делали, не вызывает сомнений (мы достоверно знаем, что в Египте существовали уже в это время небольшие греческие колонии), но почему именно в седьмом веке, а не раньше, появилось у греков желание создать нечто подобное у себя, мы объяснить не можем. Это тем более загадочно, что, судя по самым ранним из дошедших до нас образцов греческой скульптуры и архитектуры, египетская традиция была греками прекрасно освоена, и овладение мастерством было лишь вопросом времени.

Архаический стиль

Давайте сравним очень раннюю (ок. 600 г. до н. э.) греческую статую обнаженного юноши, называемую куросом (илл. 65) со статуей Микерина (илл. 30). Черты сходства бросаются в глаза: это и кубический характер скульптур, словно хранящих в себе форму блока, из которого они были высечены, и широкоплечий, с тонкой талией, силуэт, и положение рук с характерно сжатыми кулаками, и выставленная вперед левая нога, и тщательная моделировка коленных чашек. Общей для обеих статуй является и стилизованная манера передачи волос, делающая их похожими на парик. Египтянину греческая статуя, наверное, показалась бы «примитивной» — упрощенной, скованной, нескладной, недостаточно натуральной. Но есть у нее и свои достоинства, которые в египетскую мерку не укладываются. Во-первых, она совершенно объемна и самостоятельна — более того, перед нами первое в истории мирового искусства каменное изображение человека, о котором это по праву может быть сказано. Египетский мастер никогда не решался полностью освободить свои фигуры от камня, из которого они высечены. Более того, они всегда остаются в той или иной степени погружены в него: так, например, промежутки между ногами, между руками и торсом, или между двумя расположенными рядом фигурами всегда остаются частично заполнены. Сквозных промежутков египетские статуи не знают. В этом смысле все они принадлежат не объемной скульптуре в полном смысле этого слова, а высокому рельефу, предельным случаем которого они, по сути дела, и являются. Греческого скульптора же, напротив, пустоты не смущают нимало. Он решительно отделяет руки от торса и ноги друг от друга, избавляясь где только можно от лишнего материала (единственным исключением остаются лишь тонкие перемычки между кулаками и бедрами). Он явно стремится к тому, чтобы любая каменная деталь статуи входила в органическое целое как значимый элемент образа. Камень должен быть преображен, ему не позволено оставаться инертной, нейтральной массой.

Мы еще раз хотим подчеркнуть, что различие продиктовано в данном случае не техникой, а именно художественным замыслом скульптора. Освободив свое создание, греческий мастер сообщил ему дух, совершенно чуждый любой египетской статуе. В то время как эти последние дышат умиротворенностью, словно неведомые чары навеки избавили их от необходимости делать хоть малейшее усилие, греческие скульптуры полны напряжения и скрытой энергии. Прямой взгляд их широко раскрытых глаз резко контрастирует с мягким, устремленным вдаль взором египетских статуй.

По сравнению в куросами в статуях коры — так называется распространенный в это же время женский тип греческих статуй — гораздо больше



65. (Слева) Стоящий юноша (курос). Ок. 600 г. до н. э. Мрамор, высота 1,88 м. Музей Метрополитен, , Нью-Йорк. Фонд Флетчера, 1932

66. (Справа) Кора в дорийском пеплосе. Ок. 530 г. до н. э. Мрамор, высота 121,9 см. Музей Акрополя, Афины

разнообразия. Поскольку кора всегда изображалась одетой, перед скульпторами стояла проблема соотношения тела и драпировки. К тому же одежда фигуры отражает как местные особенности платья, так и постепенное изменение обычая. Кора, которую вы видите на илл. 66. примерно на столетие младше нашего куроса. Она тоже сохраняет очертания первоначального каменного блока, тоже имеет ярко выраженную узкую талию. Ткань ее одежд ложится на тело как бы особым, отдельным слоем, покрывающим, но не скрывающим его округлые формы. По сравнению со стилизованным «париком» куроса, падающие на плечи мягкими прядями волосы коры выглядят гораздо естественнее. Но особенно замечательно ее круглое, полное лицо с характерным загадочно веселым выражением, получившим название «архаической улыбки». Кого изображают эти фигуры? Названия «курос» (юноша) и «кора» (девушка) чисто условны и отнюдь не решают вопроса об их истинном назначении. Неясно и то, почему курос всегда обнажен, а кора одета. Но как бы то ни было, скульптуры эти создавались в течение всей архаической эпохи в больших количествах, а формы их оставались все это время исключительно постоянными. Некоторые из них надписаны именами скульпторов («Меня сделал такой-то») или посвящениями различным божествам. Эти последние были, вероятно, вотивными (исполненными по данному обету) приношениями — так, левая рука нашей коры была некогда протянута вперед в жесте приношения даров. Но изображают ли эти фигуры жертвователя, божество, или снискавшее милости божества лицо — например, победителя атлетических состязаний — остается в большинстве случаев неясным. Некоторые из фигур устанавливались на могилах, но изображениями покойного их можно считать лишь в самом широком (и полностью безличном) смысле. Эта странная неразличимость имеет, похоже, свой смысл. Перед нами не смертные и не боги, а нечто промежуточное — тот идеал физического совершенства и жизненной полноты, который в равной степени разделяли смертные и бессмертные и воплощением которого были герои гомеровского эпоса, одновременно существовавшие в мире историческом и мире мифологическом.

Монументальная скульптура

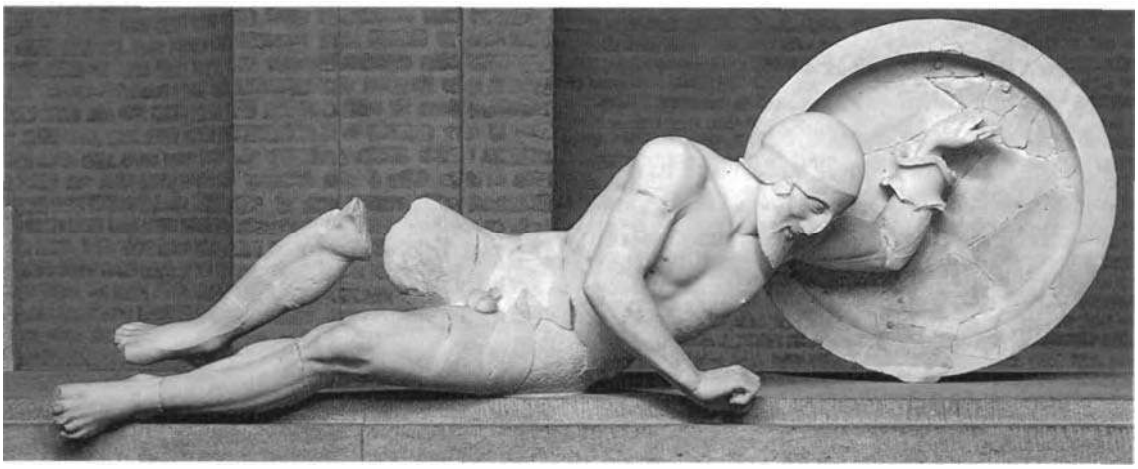
Начав строить храмы из камня, греки переняли и древнюю традицию монументальной скульптуры. Египтяне покрывали стены (и даже колонны) своих зданий рельефом еще со времен Древнего Царства, но рельеф этот был столь неглубоким (см. напр., илл. 29, 37), что цельность поверхности при этом не нарушалась. Своего собственного веса и объема такие изображения не имели, и соотносились с архитектурным окружением так же мало, как соотносилась с ним греческая настенная живопись (произведения которой были практически взаимозаменимы без ущерба для художественного эффекта). То же можно сказать и о рельефах, украшавших ассирийские, вавилонские и персидские здания (напр., илл. 46, 49). На Ближнем Востоке существовал, однако и другой вид монументальной



67. Битва богов и гигантов. Деталь северного фриза Сокровищницы Сифнийцев. Дельфы, ок. 530 г. до н. э. Мрамор, высота 66 см. Археологический музей, Дельфы

скульптуры: огромные, выступающие из камня чудовища, сторожившие входы в дворцы и крепости. Именно этой традицией (хотя и косвенно) вдохновлены фигуры львов на воротах Микен (илл. 54). Но этих микенских стражей отличает от их восточных предшественников существенная особенность: огромная плита, на которой высоким рельефом высечены изображения, является все же тонкой и легкой по сравнению с окружающими ее циклопическими блоками. При постройке ворот микенский архитектор, опасаясь, что перемычка их под колоссальной тяжестью стены рухнет, оставил над перемычкой пустой треугольный проем, закрыв его относительно тонкой украшенной рельефом плитой. Перед нами, таким образом, совсем новый тип монументальной скульптуры — произведение органично входит в структуру здания, но в то же время является вполне самостоятельной его частью, а не просто украшением стенной поверхности или каменного блока.

Греки последовали здесь примеру микенцев. Каменной скульптуре отведено в их храмах место на фронтоне (треугольнике, образованном потолком и скатами крыши) и непосредственно под ним, на идущем вокруг храма фризе, но скульптура эта унаследовала повествовательный характер египетских рельефов. «Битва богов и гигантов» (илл. 67), часть фриза из Сифнийской сокровищ-



68. Умирающий воин. Деталь восточного фронтона храма Афайи в Эгине, ок. 490 г. до н. э. Мрамор, длина 182,9 см. Государственное собрание античных древностей, Мюнхен

ницы Б Дельфах, выполнена в очень высоком, почти объемной рельефе. Техника эта дает широкие возможности организации пространства, и мастер воспользовался ими сполна. Так, выступающий бортик у края фриза он использовал как опорную площадку для объемных деталей своих фигур. Руки и ноги тех из них, что расположены ближе к зрителю, выполнены им полностью объемными. Фигуры второго и третьего планов становятся тоньше, но даже самые отдаленные из них никогда с плоскостью стены не сливаются. В результате возникает пусть ограниченное и перенасыщенное, но очень убедительное пространство, позволяющее действию достигать драматизма, немыслимого для повествовательных рельефов более ранней эпохи. Любое сравнение с более ранними образцами (ср. илл. 29, 46) убедительно говорит о том, что архаическое искусство воистину вышло здесь в новое измерение — не только в буквальном, физическом смысле, но и в смысле художественной выразительности.

Что касается скульптуры фронтонов, то здесь от рельефа отказались вовсе. Вместо них перед нами ряд отдельных статуй, которые образуют вписанную в треугольную раму драматическую сцену. Наиболее грандиозная композиция этого типа — ансамбль восточного фронтона храма Афайи в Эгине — был создан около 490 г. до н. э. и знаменует, таким образом, последнюю стадию эволюции скульптурной архаики. Особенно впечатляет фигура упавшего воина из левого угла фронтона, чье стройное мускулистое тело выглядит поразительно естественным и органичным. Но как ни восхищает нас искусство, с которым передает скульптор движение человеческого тела, секрет созданной им красоты не в этом. Что действительно трогает нас в изображенном здесь человеке, так это благородство духа, являемое им в момент смерти. Мы чувствуем удивительное достоинство и решимость, с которыми он принимает, вопреки страданиям, свою участь. Эту твердость духа и воплощают здесь зримо и осязаемо великолепные и твердые линии его тела.

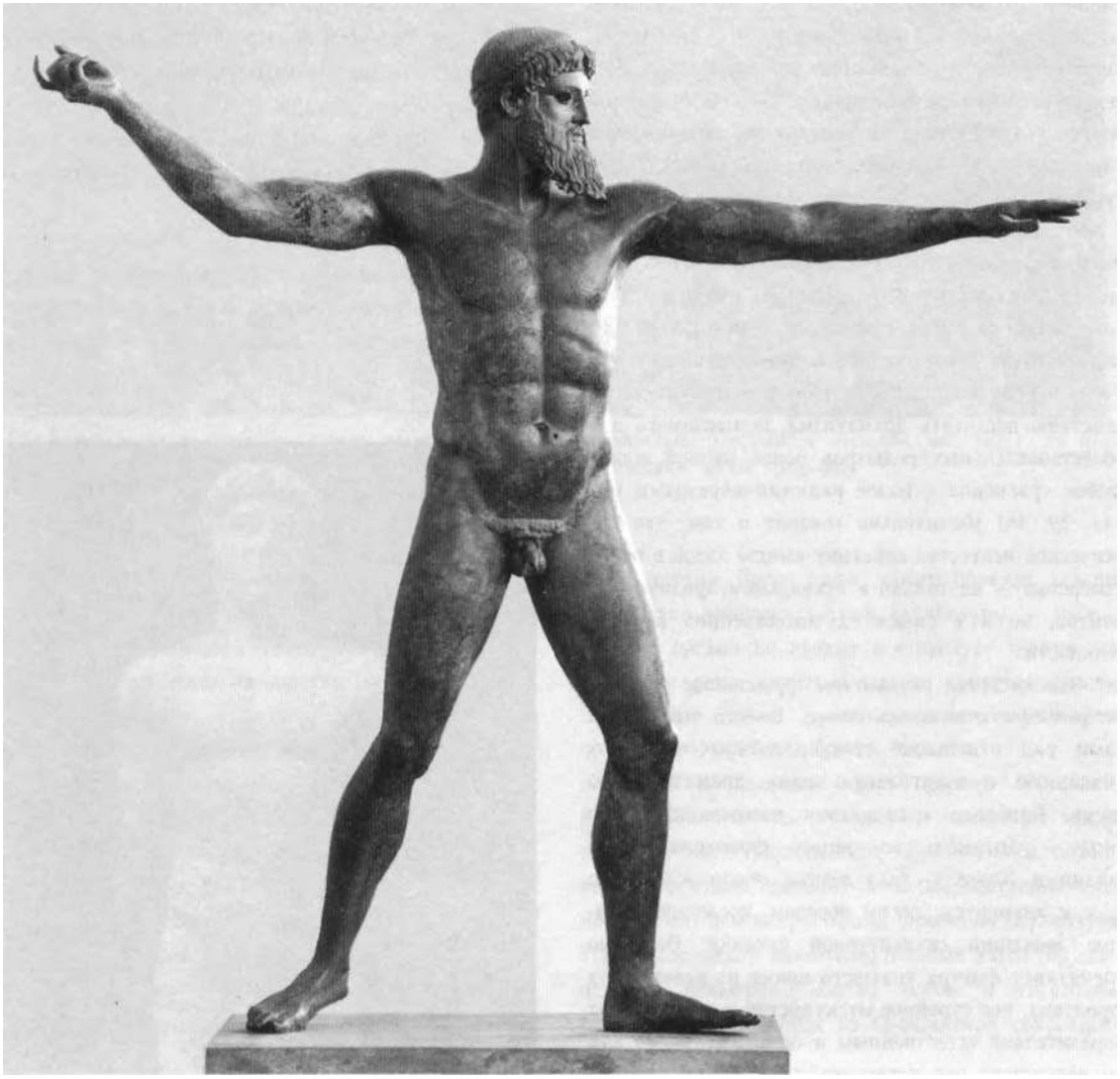
Классический стиль

На вид простое бывает на поверку самым трудным. В рельефных сценах битв с множеством сражающихся и бегущих персонажей греческие скульпторы поздней архаики явили себя великими мастерами. А вот сообщить ту же свободу движений свободно стоящей фигуре оказалось куда сложнее. И дело не только в почтенной традиции, обрекавшей их на неподвижность. Дело в том, что раскрепостить эти фигуры нужно было так, чтобы они не лишились при этом ни устойчивости, ни композиционной завершенности и самостоятельности.

Ранние греческие статуи невольно кажутся очень воинственными: они напоминают солдат, стоящих по стойке смирно. И после нашего куроса греческим мастерам понадобилось еще целое сто-



69. Стоящий юноша (Мальчик Крития).
Ок. 480 г. до н. э. Мрамор, высота 86,4 см.
Музей Акрополя, Афины



70. Посейдон (Зевс?) Ок. 460—450 г. до н. э. Бронза, высота 2,08 м. Национальный археологический музей, Афины

летие, чтобы научить свои создания стойке «вольно». «Мальчик Крития», названный так по имени афинского скульптора, которому он приписывается, является первой известной нам статуей, которая в полном смысле слова «стоит вольно». Как и в строевых упражнениях, вся хитрость здесь в том, чтобы перенести тяжесть тела, до того равномерно опиравшегося на обе ноги (как это происходит, например, в статуе куроса — то, что он делает при этом шаг вперед, дела не меняет) на одну ногу. Получившаяся в результате стойка, так называемое contrapposto (что означает «равновесие») влечет за собой появление в теле множества мелких изгибов: так, свободная нога, слегка сгибаясь в колене, приводит к легкому наклону таза, компенсируя его, изгибается позвоночник и немного опускается плечо. Эти изменения осанки воспроизводятся скульптором не для того, чтобы придать статуе равновесие — технически роль их так же незначительна, как роль рассмотренных нами новшеств в конструкции Парфенона — а для того, чтобы вдохнуть в нее жизнь. Покоясь, она будет казаться способной двигаться, в движении — сохранять равновесие. Одушевленной кажется теперь

вся фигура. Поэтому нужда в архаической улыбке, этом «признаке жизни», отпадает, и на смену ей приходит серьезное, задумчивое выражение. Формы тела приобретают тот натурализм и гармоничную пропорциональность, которые и лягут в основу характерной для всего позднейшего греческого искусства идеализации человеческого тела.

Когда концепция contropposto была окончательно выработана, серьезных препятствий к изображению крупномасштабных, свободно стоящих фигур в движении более не оставалось. Такие фигуры и стали главным достижением так называемого строгого стиля. Лучшая из них (илл. 70) была найдена в море недалеко от греческого побережья. Это великолепный, более чем двухметрового роста, обнаженный бронзовый Посейдон (или Зевс?), размахнувшийся своим трезубцем (или молнией). Устойчивость в соединении с движением создает впечатление царственного величия. Бог изображен здесь в позе атлета, но перед нами не заставшее мгновение непрерывного по своей сути движения, а грозный жест, демонстрирующий сверхъестественное могущество. Взмах оружия является здесь божественным атрибутом, а не позой воина, поражающего врага в разгаре битвы.

Монументальная скульптура

Когда греческие мастера научились передаче движения в отдельно стоящей статуе, выиграла от этого и скульптура фронтонов, получившая новый простор, гибкость и чувство равновесия. «Умирающая Ниобида» (илл. 71), работа 440 г. до н. э., предназначена для фронтона дорического храма, но при этом выполнена так объемно и композиционно настолько независима, что догадаться о ее первоначальном назначении нелегко. Легенда рассказывает, что, похваляясь своими семью сыновьями и семью дочерями, Ниоба оскорбила мать Аполлона и Артемиды, и боги эти в отместку истребили ее детей. Нашу Ниобиду стрела поразила в спину, на бегу. Теряя силы, она опускается на землю, пытаясь выдернуть роковую стрелу. Из-за резкого движения рук одежды Ниобы соскальзывают. Нагота ее, не оправдываемая сюжетом, используется здесь скорее как драматический прием. Ниобида — первое известное нам крупномасштабное изображение нагой женской фигуры в греческой скульптуре. Целью художника было показать красивое женское тело в энергичном движении, до тех пор бывшем прерогативой обнаженных мужских фигур. Но при этом его интересует не физический аспект события сам по себе: он стремится, скорее, сплавить движение и чувство воедино, вызвав у зрителя сострадание к несчастной жертве. В чертах лица Ниобиды впервые за всю историю искусства человеческие переживания выразились не менее красноречиво, чем в пластике тела.

Взглянув еще раз на раненого воина из Эгины (илл. 68), созданного всего какими-нибудь пятью-десятью годами раньше, мы поразимся тому, насколько по-разному подходят художники к изображению смерти! От мира архаического искусства Ниобиду отделяет качество, именуемое по-гречески — «пафос», т. е. страдание, но страдание, переданное с благородной сдержанностью и потому не ужасающее зрителя, а скорее трогающее его. Порой и архаическое искусство приближается к этому идеалу, но в полной мере пафос ощущается лишь в произведениях классического периода — таких, как «Умирающая Ниобида».



71. Умирающая Ниобида. Ок. 450—440 г. до н. э. Мрамор, высота 149,9 см. Музей Терм, Рим



72. Три богини. Деталь восточного фронтона Парфенона, ок. 438—432 г. до н. э. Мрамор, больше натуральной величины. Британский музей, Лондон

Самую большую и замечательную группу классических скульптур, которыми мы располагаем, составляют остатки мраморного декора Парфенона, большинство из которых дошло до нас, к сожалению, в сильно пострадавшем и фрагментарном виде. На восточном фронтоне храма были изображены различные божества, наблюдающие рождение Афины из головы Зевса (илл. 72). Даже в покоящихся фигурах поражает полная непринужденность и ощущение простора. Здесь нет ни насилия, ни пафоса, ни какого-либо активного действия — только глубоко прочувствованная поэзия бытия. Полные, мягкие очертания трех богинь, чьи тонкие одежды, прихотливо струясь, скрывают лежащие под ними формы — зримое воплощение этой поэзии. Фигуры столь хорошо проработаны в глубину, что создают вокруг себя ощущение особого, собственного пространства. Несмотря на то, что все



73. Скопас (?). Битва греков с Амазонками. Деталь восточного фриза Галикарнасского мавзолея, 359—351 г. до н. э. Мрамор, высота 88,9 см. Британский музей, Лондон

персонажи изображены сидя или полулежа, сложные ракурсы тел и тщательно моделированные складки одежд не дают им застыть в статическую декорацию. Ощущение, что они вот-вот встанут, так велико, что их трудно представить себе в узком пространстве фронтона. Да и сами скульпторы, добившиеся такого жизнеподобия, явно чувствовали здесь какую-то несообразность. Не случайно в позднейших зданиях скульптурный декор старались по возможности располагать в местах, дающих больше простора и легче обозримых.

Скульптура четвертого века

Афинский стиль, в котором гармония чувства и формы выразилась с таким совершенством, ненадолго пережил поражение, нанесенное Афинам Спартой в Пелопонесской войне. Архитекторы и скульпторы продолжали работать в русле той же традиции еще три столетия, но утонченность, свойственная веку классики, была безвозвратно утрачена. Для характеристики третьего, завершающего этапа греческого искусства у нас нет, к сожалению, единого термина, подобного «архаике» или «классике». Обычно семидесятипятилетний период от конца Пелопонесской войны до Александра Македонского называли «поздне-классическим», а оставшиеся два с половиной столетия — «эллинистическим». Последний термин отражал распространение греческой цивилизации к юго-востоку, на такие страны, как Малая Азия, Месопотамия, Египет, западные области Индии. Однако история стилей не всегда совпадает с историей политической. В последнее время стало ясно, что никакого заметного перелома в конце четвертого века в греческой традиции не было, и что эллинистическое искусство органично выросло из тенденций, вполне определившихся задолго до эпохи Александра. И все же искусство 400—325 г. до и. э. понять гораздо легче, если рассматривать его не как позднюю классику, а как раннюю фазу эллинизма.

Контраст между поздней классикой и ранним эллинизмом особенно ярко виден на примере единственного сооружения четвертого века, которое по размаху и великолепию может выдержать сравнение с Парфеноном. Это вовсе не храм, а колоссальная гробница, воздвигнутая в Галикарнассе в Малой Азии в 350 г. до н. э. местным правителем Мавсолием, по имени которого подобные монументальные сооружения и носят до сих пор название Мавзолеев. Скопас, которому, видимо, принадлежит скульптура главного фриза, изображающего битву греков с Амазонками (илл. 73), был со стилем Парфенона хорошо знаком. И тем не менее от свойственной этому стилю ритмической гармонии, плавного перехода действия и жеста от одной фигуры к другой, он сознательно отказался. Его персонажам с их широкими, резкими движениями нужно много простора. Но утратив единство действия, мастер освоил ряд смелых композиционных приемов (взгляните хотя бы на оседлавшую коня задом наперед Амазонку!) и в результате немало выиграл в выразительности. С другой стороны, Скопас вновь обращается к излюбленным в искус-



74. Пракситель. Гермес. Ок. 330—320 г. до н. э. (или копия?) Мрамор, высота 2,16 м. Археологический музей, Олимпия

стве архаики мотивам борьбы и насилия: в творце сифнийской «Битвы богов и гигантов» без труда узнается его прямой предшественник (ср. илл. 67). К сожалению, большинство знаменитых работ греческих скульпторов пятого и четвертого веков были утрачены и дошли до нас только в копиях. Относительно знаменитого «Гермеса» работы Праксителя (илл. 74) до сих пор идут споры: одни считают ее оригиналом, другие — копией, изготовленной три века спустя. Но даже допустив, что перед нами лишь копия, мы должны признать, что выполнена она мастерски, ибо сполна сохранила в себе все те качества, которыми восхищались в работах Праксителя его современники; к тому же она донесла до нас много присущих оригиналу тонкостей, которые в копиях обыкновенно утрачиваются. Гибкие пропорции, волнообразный изгиб торса, мягкая игра закругленных линий, ощущение непринужденной расслабленности, которому способствует сама поза прислонившейся к условной опоре фигуры — все это являет прямой контраст к энергичной новаторской манере Скопаса. Мягкое лирическое очарование Гермеса усиливается тонкой, любовной обработкой поверхности мрамора: слабая улыбка, немного размытые, словно подернутые легкой дымкой черты, и даже волосы, для контраста отделанные нарочито грубо — во всем сквозит какая-то податливая, мягкая нежность. Мы становимся свидетелями первой попытки преодолеть каменную фактуру статуи, создав иллюзию обволакивающей ее атмосферы.

Эллинистический стиль

По сравнению с классическими работами эллинистические статуи отличаются большим реализмом и экспрессией. Мастера этого времени смело экспериментируют над драпировкой и позами персонажей, нередко сообщая им нарочитую усложненность. В тенденциях этих нетрудно разглядеть естественную и даже необходимую попытку расширить содержание искусства и дать ему иные выразительные возможности, лучше соответствующие темпераменту и мировоззрению людей новой эпохи. О сдвигах, происшедших в психологии греков, ярко свидетельствует скульптурный портрет на илл. 75- На смену безмятежности Праксителева Гермеса приходит выражение скрытой тревоги. К тому же перед нами впервые индивидуальный портрет, который в раннем греческом искусстве с его героизированными, идеальными типами был



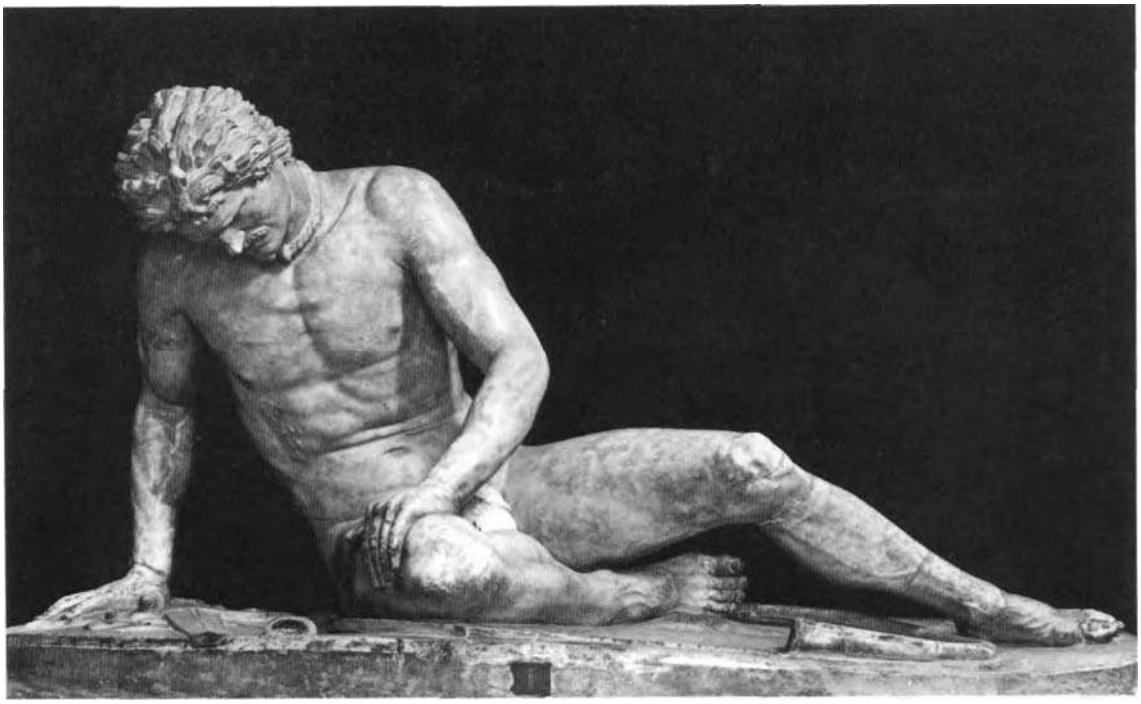
75. Голова мужчины. Остров Делос, ок. 80 г. до н. э. Бронза, высота 32,4 см. Национальный археологический музей, Афины

просто немыслим. Первоначально портрет этот был не бюстом, а частью статуи, выполненной, по греческому обычаю, в полный рост. Кто изображен на портрете, нам неизвестно. Но кто бы он ни был, мы узнаем о его характере очень много: мягкие, несколько вялые черты лица; нерешительная, грустная линия рта, печальные глаза и изрезанный глубокими морщинами лоб — все выдает в нем человека, обуреваемого сомнениями и страхом, личность обыденную и отнюдь не героическую. В чертах его есть еще отблеск прежнего пафоса, но пафос этот передан теперь языком психологии. Конечно, люди непростого склада, обуреваемые внутренними противоречиями, были среди греков и раньше, точно так же как есть они и сейчас среди нас. Показательно, однако, что достоянием искусства этот сложный внутренний мир смог сделаться лишь на закате культурной и политической независимости греческого мира.

Эту же лишенную нарочитой героизации человечность находим мы и в образе «Умирающего Галла» (илл. 76). Скульптура эта представляет собой римскую мраморную копию одной из брон-

зовых статуй, которые царь Пергама (города на северо-западе Малой Азии) Аттал I повелел в 200 г. до н. э. изготовить в честь своей победы над вторгшимися в его страну галлами. Скульптор, видимо, знал галлов неплохо, так как этнические признаки — характерный тип лица и «ежиком» стоящие волосы — переданы им очень точно. Ожерелье на шее тоже очень характерно для кельтов. В остальном, однако, галл разделяет героическую наготу греческих воинов, вроде тех, что мы видели на фронтоне храма в Эгине (илл. 68). И хотя агония передана здесь не в пример реалистичнее, фигура умирающего по-прежнему исполнена пафоса и достоинства. К галлам явно относились как к достойным противникам. «Они хоть и варвары, но тоже умеют умирать»,— вот идея, которую призвана воплотить эта статуя. Но чувствуется в ней и что-то еще — то чисто животное, физиологическое страдание, которого мужские персонажи греческой скульптуры прежде никогда не знали. Смерть изображается здесь как конкретный физический процесс: галл, которому ноги больше не повинуются, из последних сил опирается на руку, словно сопротивляясь гнущей его к земле невидимой тяжести.

Двумя десятилетиями позже мы становимся свидетелями нового расцвета пергамской скульптуры. Около 180 г. до н. э. сын и наследник Аттала I воздвигает на господствующем над городом холме в память отцовских побед колоссальный алтарь. Значительная часть его скульптурного убранства была открыта археологами и всю западную стену алтаря можно сейчас видеть в музее Берлина. Сюжет опоясывающего основание алтаря скульптурного фриза (илл. 77) — битва богов и гигантов — был для ионического фриза традиционным и уже знаком нам по Сифнийской сокровищнице (ср. илл. 67). В Пергаме, однако, ему придается новый смысл: победа богов призвана символизировать победы Аттала I. Такое переложение истории на мифологический язык было для греческого искусства не новостью: победы над персами, скажем, изображались обычно как победы лапифов над кентаврами, или греков над амазонками. Но возвеличение правителя, сравнение его с богами, которое имеет в данном случае место, характерно не столько для греков, сколько для царств Востока. Идея божественности земного владыки, впервые, возможно, принесенная на греческую почву Мавсолием (см. стр. 85), была подхвачена Александром



76. Умирающий галл. Римская копия с греческого бронзового оригинала 230—220 г. до н. э. из Пергама (Турция). Мрамор, в натуральную величину. Капитолийский музей, Рим



77. Афина и Алкионей. Деталь восточного фасада большого фриза алтаря Зевса в Пергаме, ок. 180 г. до н. э. Мрамор, высота 2,29 м. Музей Пергама, Берлин

Македонским и унаследована затем правителями тех более мелких государств, на которые распалась его держава, в том числе и царями Пергама. Огромные фигуры фриза, высеченные так объемно, что почти отделяются от своего фона, не уступают по размерам и весу скульптурам фронтонов, но не скованы, подобно им, тесной треугольной рамой. Это слияние двух традиций — скульптуры фризовой и скульптуры фронтонной — стало триумфальной вершиной греческой монументальной скульптуры. Фигуры фриза, не отличаясь тонкой проработкой деталей, обладают зато колоссальной драматической силой. Охваченные пылом сражения мускулистые тела бойцов, сильные контрасты света и тени, могучие взмахи крыльев, раздувающиеся от ветра одежды — все буквально переполнено бьющей через край энергией, хотя в наши дни пафос произведения кажется несколько нарочитым и искусственным. Вся композиция, вплоть до малейшего локона, охвачена единым вихревым движением, связывающим победителей и побежденных в одном непрерывном ритме. Это единство дисциплинирует физический и эмоциональный накал схватки, не позволяя ей выплеснуться за свои архитектурные рамки.

Не менее эффектное впечатление производит другой победный монумент начала второго века до н. э., так называемая Нике Самофракийская (илл. 78). Богиня опускается на нос корабля. Ее огромные крылья раскрыты навстречу еще несущему ее встречному ветру. Невидимая сила мощного потока воздуха здесь становится осязаемой реальностью. Она не только сообщает равновесие устремленной вперед фигуре богини, но и моделирует каждую складку ее волнующихся одежд. В результате между статуей и окружающим ее пространством возникает взаимодействие и даже взаимозависимость — чего никогда не было раньше и чему не скоро предстоит произойти вновь. Не случайно Нике Самофракийская пользуется славой величайшего шедевра эллинистической скульптуры.



78. Ника Самофракийская. Ок. 200-190 г. до н. э. Мрамор, высота 2,44 м. Лувр, Париж

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ

О ранней культуре этрусков мы знаем на удивление мало. По сообщению греческого историка классической эпохи Геродота их родиной была Лидия в Малой Азии, откуда впоследствии они и переселились в ту область между Флоренцией и Римом, что по сей день носит название Тосканы. Но на самом деле они могли появиться на земле Италии значительно раньше. Тогда неожиданный расцвет этрусской цивилизации после 700 г. до н. э. можно было бы считать результатом слияния коренного населения полуострова с небольшими, но активными группами мореплавателей из Лидии, прибывавшими в Италию в течение восьмого века до н. э. Но как бы то ни было, на авансцену истории Аппенинский полуостров вышел довольно поздно. Бронзовый век завершился здесь лишь в восьмом веке до н. э., примерно в то же время, когда в Сицилии и на юге Италии появились первые греческие поселения. В седьмом и шестом веках до н. э. этруски переживают пору политического расцвета — их власть распространяется на значительную часть центральной Италии. Но этруски, подобно грекам, так и не создали собственного единого государства. Они всегда оставались непрочной федерацией городов-государств, вечно ссорящихся между собою и неспособных объединиться в борьбе против общего могущественного врага. В результате к концу третьего века до н. э. все они оказались под властью Рима — города, где некогда тоже правили цари-этруски. Мы так ничего и не узнали бы об этом народе из первых рук, если бы время не пощадило их искусно построенные гробницы. К нашему счастью, римляне, разрушая или перестраивая этрусские города, оставляли гробницы нетронутыми, что и позволило им неплохо сохраниться вплоть до наших дней.



79- Аполлон из храма Минервы в Вейях, ок. 510 г. до н. э. Терракота, высота 175,3 см. Национальный музей виллы Джулия, Рим

Скульптура

Расцвет этрусской скульптуры хронологически совпадает с греческой архаикой. Именно в этот



80. Волчица. Ок. 500 г. до н. э. Бронза, высота 85,1 см. Капитолийский музей, Рим

период, особенно в конце шестого — начале пятого века до н. э., этрусское искусство переживает свой наиболее яркий период. Влияние греческой архаики оттеснило восточные элементы на второй план, но этрусские художники не превратились при этом в простых имитаторов греческих образцов. Работая в совершенно иной культурной среде, они сохранили свое ярко выраженное лицо. Свидетельством тому служит «Аполлон» на иллюстрации 79 — признанный шедевр этрусской скульптурной архаики. Его могучее тело, прекрасно различимое под орнаментально уложенными складками струящегося одеяния, ер жилистые, мускулистые ноги, его быстрая, целеустремленная походка — все дышит выразительной силой, равно которой мы ничего не найдем в современных ему греческих статуях. Бронзовая фигура львицы, выкормившей Ромула и Рема, легендарных основателей Рима (илл. 80; детские фигурки принадлежат эпохе Ренессанса) тоже напоминает Аполлона своей внушающей ужас свирепостью и физической мощью.

Гробницы и их декоративное убранство

Как представляли себе этруски загробную жизнь, мы точно не знаем. Похоже, однако, что они считали гробницу местом обитания не только тела, но и души покойного (в противоположность египтянам, которые полагали, что душа после смерти странствует отдельно от тела, и чья погребальная скульптура оставалась поэтому «неодушевленной»). Быть может этруски думали, что, наполняя гробницу картинами пиров, игр, танцев и других подобных увеселений, они вселяют в душу умершего желание остаться в царстве мертвых и не тревожить живых своим появлением. Иначе чем объяснить великолепные стенные росписи их погребальных камер? На илл. 81 вы видите роспись гробницы Львиц из Тарквинии, изображающую двух танцоров в экстатической пляске. Как и в статуе Аполлона, страстная энергия их движений кажется по духу своему скорее восточной, нежели греческой. Особенно интересны прозрачные одежды женщины, через которые хорошо видно ее тело. Контрастные тона мужского и женского тела отвечают традиции, введенной египтянами двумя тысячелетиями прежде (см. илл. 45). В Греции же эта традиция привилась лишь ненамного раньше, чем была расписана эта гробница — первые следы ее мы обнаруживаем в вазовой росписи поздней архаики. Поскольку в самой Греции настенной живописи этого периода не сохранилось, настенные росписи этрусских гробниц интересны нам не только как местные памятники, но и как возможное эхо греческой настенной живописи, дающее нам об этой последней некоторое представление.

К концу пятого века до н. э. взгляды этрусков на загробную жизнь стали, похоже, более сложными и куда менее радужными. Эти изменения хорошо отражает крышка от погребальной урны, выполненная после 400 г. до н. э. из местного



81. Музыкант и два танцора. Деталь настенной росписи, ок. 480—470 г. до н. э. Гробница Львиц, Тарквиния, Италия

мягкого камня. Женщина, которая сидит в ногах у возлежащего юноши — вовсе не его жена. Ее крылья говорят о том, что она демон смерти, а в свитке, который она держит в левой руке, записана судьба умершего. Молодой человек указывает на него, как бы говорят: «Вот, мое время пришло». Задумчивый, меланхолический облик фигур объясняется, возможно, влиянием греческой классики, которое в стиле этой скульптуры очень ощутимо. В то же время, однако, здесь появляется и совершенно новый мотив — сожаления, неуверенности в будущем: смерть переживается скорее как прощание, чем как продолжение, пусть в ином мире, прежней, земной жизни. В позднейших гробницах смерть приобретает еще более устрашающий облик. Появляются и злые демоны, часто оспари-



82. Юноша и демон смерти. Погребальная урна. Начало 4 века до н. э. Камень (песчаник), длина 119,4 см. Национальный археологический музей, Флоренция

вающие у добрых духов-покровителей право на душу умершего.

Архитектура

По сообщениям римских писателей этруски были великими мастерами по части строительной техники, архитектурного планирования и топографии. Именно они научили римлян возводить укрепления, мосты, дренажные системы и акведуки. Однако собственные их постройки этого рода как раз и не сохранились. То, что римляне очень многому у них научились, сомнений не вызывает, но каков именно был их вклад в римскую архитектуру, сказать трудно, так как за редкими исключениями все образцы этрусской и ранней римской архитектуры для нас утрачены. Одним из таких счастливых исключений являются ворота Августа в Перудже — укрепленные городские ворота второго века до н. э. (илл. 83). Ворота эти, расположенные в глубине между двумя сильно выступающими вперед крепостными башнями, представляют собой не просто вход в крепость, а настоящий архитектурный фасад. Их высокий проем перекрыт полукруглой аркой, обрамленной лепным поясом. Над ним находится балюстрада из карликовых пилястр, перемежающихся с круглыми щитами — декоративный мотив, ведущий свое происхождение от триглифов и метопов дорического фриза. Еще выше располагается второй, ныне заложенный арочный проем, фланкированный двумя большими пилястрами.

Обе арки являются сводчатыми, то есть сооруженными из клинообразных, так называемых «сводчатых», каменных блоков, острия которых направлены к центру полукруглого арочного проема. Хотя сводчатая арка была известна египтянам еще с 2700 года до н. э., применяли ее, как правило, в подземных постройках или простых входных проемах. Значение ворот Августа состоит в том, что это первая известная нам постройка, где арки органично соединены с элементами греческих ордеров, образуя монументальное архитектурное целое. Развить эту комбинацию предстояло римлянам, но заслуга изобретения ее, как и заслуга введения арки в монументальную архитектуру, принадлежит, похоже, этрускам.



83. Ворота Августа. Перуджия, 2 в. до н. э.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Из всех цивилизаций древнего мира римская известна нам лучше других. Римляне оставили обширное литературное наследие, позволяющее проследить историю Древнего Рима во всем изобилии подробностей, которые не перестают нас восхищать. Но, как это ни парадоксально, труднее всего найти ответ на вопрос: «Что представляет собой искусство Древнего Рима?» Римский гений, столь явно распознаваемый в любой другой области человеческой деятельности, становится удивительно неуловимым, стоит нам задуматься над тем, существовал ли вообще стиль в искусстве, присущий именно Древнему Риму. В чем тут причина? Наиболее очевидное объяснение кроется в том, что римляне преклонялись перед греческим искусством всех эпох и направлений. Они тысячами вывозили из Греции созданные там оригиналы и копировали их в еще большем количестве. Вдобавок то, что создавалось в самом Риме, было явным подражанием греческим образцам, а многие работавшие там скульпторы и художники, начиная с времен республики и заканчивая эпохой крушения империи, были греческого происхождения. Однако если отвлечься от различий в тематике, то остается непреложным тот факт, что все произведения искусства, созданные в подражание греческим, ощутимо отличаются от последних, обладая явно выраженными «негреческими» чертами, предполагающими совершенно иные цели и задачи. Поэтому было бы правомерно оценивать искусство Древнего Рима в соответствии с критериями, применимыми для Древней Греции. Римская империя была в высшей степени сложным, неоднородным и открытым обществом, впитывавшим и переплавлявшим национальное и региональное в общеримское, являющееся одновременно и разнородным и единообразным. Черты римского искусства, свойственные именно Риму, скорее могут быть обнаружены в этом разностороннем его характере, нежели в единстве и последовательности художественной формы.

АРХИТЕКТУРА

Если скульптуру и живопись Древнего Рима действительно не без оснований подозревают во вторичности, то римская архитектура представляет собой поистине творческий подвиг, не дающий повода для подобного рода сомнений. Более того, с самого начала ее развитие отражало свойственный только Риму характер общественной и личной жизни, так что любые элементы, заимствованные у этрусков или у греков, очень скоро приобретали неизгладимый отпечаток римского стиля. Сооружения эпохи империи должны были вмещать такое количество людей, какое не смогли бы вместить постройки греческого образца, несмотря на всеобщее восхищение ими. Когда же возникла потребность обеспечить римских граждан всем необходимым, начиная с воды и заканчивая крупномасштабными зрелищами, пришлось выработать радикально новые формы с применением более дешевых материалов и более быстрых методов строительства.

С самого начала развития Рима как столичного города ведение в нем строительных работ предполагало использование арки и развившихся на ее основе трех типов сводов: бочарного (полуцилиндрического), крестового (представляющего собой пересечение под прямым углом двух бочарных) и, наконец, купольного. В равной степени необходимым оказался и бетон — смесь известнякового раствора и гравия с бутом, то есть кирпичной и каменной крошкой. Техника строительства из бетона была изобретена тысячелетием раньше на Ближнем Востоке, но римляне расширили область его применения и сделали основным методом строительства. Преимущества очевидны: прочный, дешевый и пластичный, именно он дал возможность создать грандиозные архитектурные сооружения, которые до наших дней остаются памятниками «былого величия Рима». Римляне умели спрятать непритязательную поверхность бетона под облицовкой — кирпичной или каменной кладкой, мраморными плитами или гладким слоем штукатурки. В наше время остатки римских построек по большей части лишились этого декоративного покрова, и обнажившийся бетон лишил римские развалины той привлекательности, которую имеют греческие. Руины Древнего Рима впечатляют иным: размерами, массивностью, смелостью замысла.



84. Святилище Фортуны Перворожденной, Пренеста (Палестрина). Начало I в. до н. э.



85. Колизей, Рим. 72-80 Г. н. э.

Святилище Фортуны Перворожденной (Примигении). Старейшим из архитектурных памятников, где эти качества проявились в полной мере, является святилище Фортуны Перворожденной в Палестрине, в отрогах Апеннинских гор, к востоку от Рима. Здесь, в имевшей некогда большое значение цитадели этрусков, с древнейших времен существовал необычный культ Фортуны (богини судьбы) как изначального божества — в сочетании с находившимся тут же знаменитым оракулом.

Построенное римлянами святилище относится к началу первого века до нашей эры. Система пандусов и террас (видны на илл. 84) ведет на огромный украшенный колоннадой двор, откуда мы по широкой лестнице, ступени которой напоминают расположение мест в древнегреческом театре, поднимаемся к полукруглой колоннаде, завершающей все это сооружение. Перекрытые арками проходы, обрамленные полуколоннами и антаблементами, а также ниши в форме полукруга играют важную роль. За исключением колонн и архитравов все открытые сегодня нашим глазам поверхности являются бетонными; действительно, трудно представить, какая еще строительная техника позволила бы создать комплекс такой протяженности.

Не только масштабность делает святилище в Палестрине таким впечатляющим, но и то, как прекрасно оно вписывается в ландшафт. Весь склон холма, который господствует над прилегающей местностью и тем напоминает афинский Акрополь, был преображен так, что кажется, будто архитектурные формы являются продолжением скал, словно люди завершили постройку, начатую самой природой. Такая обработка открытых про-, странств была невозможна в странах классической греческой культуры — да к этому и не стремились (нечто подобное можно найти лишь в Древнем Египте). Это противоречило и духу Рима эпохи республики. Знаменательно, что святилище в Палестрине относится ко временам диктатуры Суллы (82—79 г. до н. э.), когда наметился переход от республиканской формы правления к единоличному правлению Юлия Цезаря и стоявших после него во главе римской империи принцепсов.

Колизей. Арка и свод, с которыми мы встретились в Палестрине и которые служат существенным и неотъемлемым элементом римской монументальной архитектуры, свидетельствуют не только о высокой технике строительства в Древнем Риме, но также о свойственном римлянам чувстве упорядоченности и постоянства, вдохновлявшем их на создание подобных сооружений. Эти качества вновь впечатляют нас в Колизее, огромном амфитеатре, построенном в центре Рима для боев гладиаторов (илл. 85). Его сооружение было завершено в 80 г. н. э. Это одно из самых массивных когда-либо созданных руками человека отдельно стоящих зданий; до того как Колизей был частично разрушен, он вмещал свыше 50 тысяч зрителей. Это настоящий шедевр инженерной мысли. Его бетонная плоть прорезана многокилометровыми сводчатыми коридорами и лестницами, облегчающими проход огромного количества людей к арене и от нее. Его внешний декор — благородный и монументальный — повторяет скрытые под ним особенности конструкции, но как бы «одевает» их резным камнем и акцентирует находящиеся в замечательном равновесии вертикальные и горизонтальные элементы, представленные полуколоннами и антаблементами, содержащими бесконечные ряды арок. Колонны всех трех классических ордеров размещены одни над другими в соответствии с присущим им «весом». Колонны дорического, самого древнего и строгого ордера, размещены на нервом этаже, затем следуют колонны ионического и коринфского ордеров. Возрастание легкости пропорций едва уловимо; все эти ордера в их римской



86. Пантеон, Рим. 118-125 г. н. э.

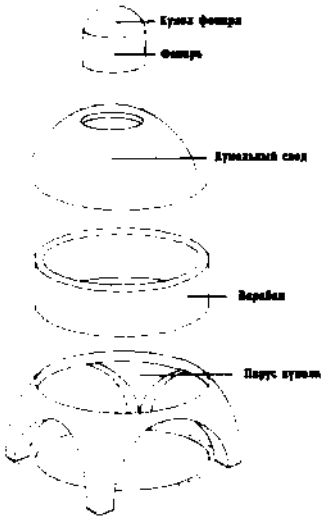


87. «Интерьер Пантеона», Джованни Паоло Паннини. Ок. 174 г. Национальная галерея, г. Вашингтон. Собрание Сэмюэля Кресса

интерпретации смотрятся почти одинаково. Ценность колонн как несущих элементов конструкции стала призрачной, однако эстетическая функция сохранена, ибо благодаря им огромная протяженность фасада соотносится с возможностями человеческого восприятия.

Арки, своды и бетон впервые в истории архитектуры позволили римлянам создать обширные внутренние пространства. Вначале они применялись главным образом в термах — огромных банях, которые ко временам империи стали важными центрами общественной жизни. Опыт, накопленный при их строительстве, был использован при сооружении других, более традиционных для римской архитектуры зданий, и это подчас приводило к поистине революционным результатам.

Пантеон. Наиболее удивительным примером такого рода может служить знаменитый Пантеон в Риме, огромный круглый храм, построенный в начале II в. н. э. Из всех уцелевших до настоящего времени зданий это обладает лучше всего сохранившимся, а также наиболее впечатляющим интерьером (илл. 86). Круглые храмы существовали задолго до Пантеона, но столь сильно отличались от него по форме, что он не может быть поставлен в один ряд с ними. Снаружи здание выглядит как лишенный украшений барабан цилиндрической формы, над которым возвышается купол, покрытый неброской резьбой. Вход в храм выделен довольно глубоким портиком, обычным для римских храмов. Соединение этих двух элементов кажется несколько нарочитым, но следует помнить, что в настоящее время мы не можем видеть здание так,



88. Строение купола

как предполагалось изначально: теперь уровень прилегающих улиц значительно выше, чем в древности.

То, что создание опоры для огромной полусферы купола не является трудноразрешимой технической задачей для строителей, видно из тяжеловесной незамысловатости поддерживающей его стены. Ничто во внешнем облике храма не предполагает даже в малейшей степени изящества и воздушной легкости интерьера; их не удается воссоздать средствами фотографии, и даже (илл. 87) которую мы здесь приводим, не может в полной мере передать соответствующего впечатления. Высота от пола до отверстия в своде (его называют «окулус», что значит «глаз») в точности соответствует диаметру основания купола; таким образом, храм удивительно пропорционален. Вес купола распределен по восьми составляющим монолит секциям стены (илл. 88). Между ними архитектор смело разместил прикрытие колоннами ниши — углубления в массивной бетонной стене; они не сквозные, но обеспечивают иллюзию открытого пространства позади опор, создавая впечатление, что стены не столь толсты, а купол гораздо легче, нежели в действительности. Многоцветные мраморные панели отделки, а также каменные плиты пола по-прежнему находятся на своих местах, но купол первоначально был вызолочен, чтобы напоминать «золотой свод небес».

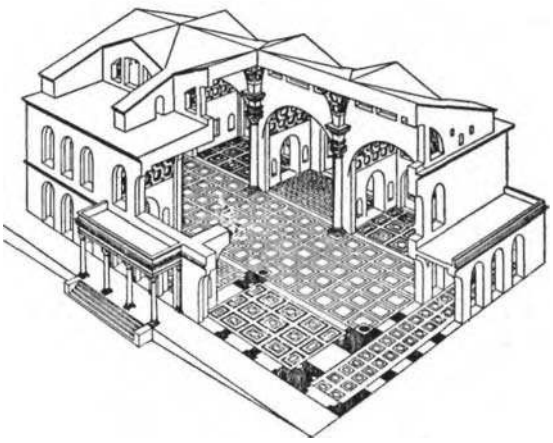
Как и подсказывает его название, Пантеон был посвящен всем богам или, точнее, семи из них, чьи имена соответствуют названиям планет (в храме имеется семь ниш). Таким образом, предположение, что золотой потолок символизирует небесный свод, представляется обоснованным. Стоит отметить, что у этой торжественной и величественной постройки были довольно скромные предшественники. Римский архитектор Витрувий, живший более чем за сто лет до сооружения Пантеона, описывает парное помещение в банях, имеющее (разумеется при гораздо меньших размерах) те же основные отличительные признаки, что и Пантеон: свод в форме полусферы, пропорциональное отношение высоты к ширине и круглое отверстие в центре свода, (которое могло закрываться подвешенной на цепях бронзовой заслонкой в целях регулирования температуры в парном помещении).

Базилика Константина. У построенной в начале IV в. н. э. базилики Константина тоже были предшественники. Первые такие здания появились в Греции периода эллинизма. Это были предназначенные для различных целей общественные сооружения с довольно длинным прямоугольным залом внутри. При римском владычестве такие постройки стали типичными для каждого крупного города; они использовались преимущественно для проведения судебных заседаний — суды, отправ-



89. Базилика Константина, Рим. Ок. 310—320 г. н. э.

лявшие правосудие от имени императора, должны были размещаться в достойном их помещении. Однако здание, построенное Константином, отличается от других базилик, напоминая по форме главные помещения терм Каракаллы и Диоклетиана — так звали правивших ранее императоров, при которых они были возведены. Только размеры базилики больше. Пожалуй, это было самое большое из крытых помещений во всем Древнем Риме. До сегодняшнего дня дошел только северный боковой неф — три огромные секции, перекрытых бочарными сводами (илл. 89). В верхней части центрального нефа находился ряд больших окон, так что несмотря на огромные размеры в базилике было достаточно света и воздуха (илл. 90). Подобное архитектурное решение впоследствии будет часто встречаться в самых различных зданиях — от церквей до вокзалов.



90. Чертеж-реконструкция базилики Константина (по Гуелсену)

СКУЛЬПТУРА

Спор по поводу того, существует ли такое понятие как «римский стиль», по вполне понятной причине в основном касается именно скульптуры. Даже, если не учитывать массовый ввоз и копирование греческих оригиналов, репутация римских мастеров как имитаторов представляется оправданной, так как большое число работ, скорее всего являются переделками и вариантами греческих образцов всех периодов развития скульптуры. Спрос на скульптуру в Риме был огромным, и это отчасти

диктовалось любовью римлян к старине, отчасти желанием как можно пышнее украсить интерьеры. Вместе с тем, без сомнения, некоторым видам скульптуры отводились в Древнем Риме важные и серьезные функции. Именно эти виды скульптуры и получили наибольшее развитие в римском искусстве. Самыми интересными и примечательными из них стали скульптурный портрет и повествующий рельеф,— жанры, имеющие глубокие корни в жизни римского общества.

Скульптурный портрет

Из литературных источников Древнего Рима мы знаем, что со времен ранней республики наиболее прославленных политических и военных деятелей увековечивали, воздвигая им статуи в общественных местах. Эта традиция продолжалась около тысячи лет, до конца существования Римской империи. К сожалению, первые четыреста лет являются для нас закрытой книгой: на сегодняшний день не известно ни одного скульптурного портрета, который можно было бы датировать более ранним временем, чем I в. до н. э. Вполне возможно, что монументальный и ярко выраженный римский стиль скульптурного портрета сложился только со времен Суллы, к которым относится также и становление римской архитектуры (см. стр. 94). Скульптурный портрет произошел от очень древнего патриархального римского обычая: после смерти главы семьи с его лица снималась восковая маска, хранившаяся затем в особом шкафу,- своего рода семейном алтаре. Эти маски предков несли во время похоронной процессии. Такое почитание предков восходит к обычаям первобытного общества (см. илл. 23). В патрицианских семьях даже периода империи продолжали неуклонно придерживаться этих же традиций. Возможно, стремление патрициев воспроизвести недолговечные восковые изображения в мраморе и затем выставить их для всеобщего обозрения объясняется желанием обратить внимание на древность рода и тем самым упрочить свое ведущее положение в обществе.

Скульптурные портреты предков

В силу таких намерений и была создана статуя, которую мы видим на илл. 91- Она изображает неизвестного римлянина, держащего два бюста предков, предположительно отца и деда. Эти изваяния отличающиеся достаточной выразительностью, являются копиями с утраченных оригиналов. Различия в стиле их исполнения и форме показывают, что оригинал, с которого был выполнен бюст слева, примерно на тридцать лет старше бюста справа. Эту скульптуру в целом нельзя назвать выдающейся, однако в ней присутствует своеобразный, присущий «образу предка» дух, которого, разумеется, не было в первоначальных восковых масках. Он проявился, когда они стали мраморными. Это не просто придало им долговечность, но сделало величественными, особенно в духовном смысле.



91. Статуя римлянина с бюстами предков. Конец I в. до н. э. Мрамор; в натуральную величину. Капитолийский музей, Рим

Вместе с тем, имело значение лишь лицо изображенного человека, а не творческий почерк мастера. Поэтому наиболее характерными чертами римских портретов стали холодная и прозрачная «фотографичность». Так и хочется сказать, что в этих работах отсутствует вдохновение — не в осуждение, а чтобы отметить основное отличие римского мастера по сравнению с греческими или даже этрусскими портретистами. Такая серьезность была намеренной и считалась достоинством. Подтверждение этому мы находим при сравнении правого бюста предка с прекрасным эллинистическим портретом с острова Делос на иллюстрации 75. Вряд ли можно себе представить более убедительный контраст. Оба с удивительной точностью передают портретное сходство, но эти две работы принадлежат различным мирам. Если эллинистический портрет впечатляет тонким психологизмом проникновения скульптора во внутренний мир модели, то римский с первого взгляда поражает отсутствием чего бы то ни было кроме тщательного воспроизведения черт лица; по существу, характер изображенного человека проступает непреднамеренно. Но это только кажется: черты лица действительно переданы достоверно, но скульптор придал им свойства, типичные для личности истинного римлянина: жестокость, грубоватость, железная воля и чувство долга. Этот бюст создает впечатление пугающей властности, и черты тщательно проработанного портретного сходства подобны конкретным фактам биографии.

Статуя Августа из Примапорты. По мере приближения к эпохе принципата Октавиана Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.) в древнеримских скульптурных портретах все более явно прослеживается новое направление. Его отличительные черты наиболее полно проявились в великолепной статуе Августа из Примапорты (илл. 92). При беглом взгляде на нее нельзя сказать с уверенностью, бог это или человек. И это понятно: скульптор **явно** хотел одновременно изобразить и того и другого. Здесь, в Древнем Риме, мы вновь встречаемся с существовавшей еще в древности в Египте и на Ближнем Востоке, концепцией обожествленного правителя. Она проникла в греческую культуру в IV в. до н. э.; таким обожествленным правителем стал Александр Македонский, а затем его последователи. От них эта традиция перешла к Юлию Цезарю и другим римским императорам.

Идея привнести в облик императора сверхчеловеческие черты и посредством этого повысить его авторитет прижилась и стала официальной политикой. Правда, при Августе она еще не знала таких крайностей, как при последующих императорах, и все же в статуе из Примапорты очевидно желание придать облику Августа божественный вид. Однако, несмотря на то, что статуя изображает идеализированного героя, в ней безошибочно угадывается римское происхождение. Одежда — в том числе нагрудный доспех с изображенной на нем аллегорической сценой — реалистично воспроизводит текстуру поверхности, удивительно точно передавая впечатление ткани, кожи, металла. Черты лица тоже подверглись идеализации или, лучше сказать, «эллинизации». Незначительные физиономические подробности притушеваны, внимание сосредоточено на глазах, что делает взгляд «вдохновенным». Вместе с тем, имеет место явное портретное сходство, возвышенное не подавляет индивидуального. Это становится особенно очевидным при сравнении с другими бесчисленными скульптурными портретами Августа. Возможно, эта статуя, найденная на вилле жены Августа, создавалась в соответствии с его личными указаниями. Она отличается высоким художественным уровнем испол-



92. Статуя Августа из Примапорты.
Ок. 20 г. до н. э. Мрамор, высота 2,03 м.
Ватиканский музей. Рим

нения, редко встречающимся в портретах правителей, которые создавались в условиях массового производства.

Древний Рим дал огромное количество скульптурных портретов самых различных типов и стилей; их разнообразие отражает сложный и многогранный характер римского общества. Если считать одним полюсом этого многообразия восходящую к временам республики традицию изображений предков, а другим — вдохновленную эллинистическим искусством статую Августа из Примапорты, мы сможем найти между ними бесчисленные варианты их сочетания и взаимопроникновения. Так, Август соблюдал древний римский обычай и был всегда чисто выбрит. Впоследствии же римские императоры восприняли греческую моду и стали носить бороду, выражая тем самым свое преклонение перед эллинистическими традициями. Таким образом, когда в скульптуре второго века нашей эры мы встречаем сильное стремление приблизиться к классическим образцам, часто носящее холодный, формальный характер, то это нас не удивляет. Это направление особенно усиливается во времена правления Адриана и Марка Аврелия, которые в качестве частных лиц проявляли глубокий интерес к греческой философии.



93. Конная статуя Марка Аврелия. 161-180 г. н. э. Бронза, несколько более натуральной величины. Пьяцца дель Кампидолио, Рим

Конные статуи

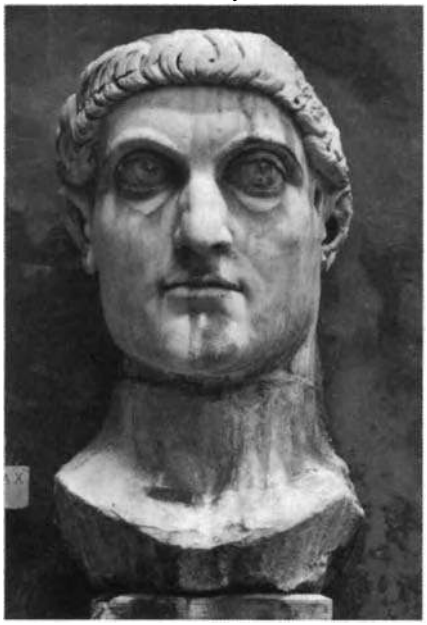
Такая тенденция ощутима в статуе, изображающей Марка Аврелия на коне (илл. 93), которая примечательна не только как единственный из дошедших до нас конных памятников императорам, но и как одна из немногих древнеримских статуй, остававшихся доступными для всеобщего обозрения на протяжении всего средневековья. Традиция придавать восседавшему на коне императору образ непобедимого владыки мира укоренилась еще со времен Юлия Цезаря, когда он дозволил воздвигнуть себе подобный памятник на Юлианском форуме. Марк Аврелий тоже хотел выглядеть победоносным — под правым передним копытом его коня когда-то находилась скорчившаяся фигурка варварского вождя. В высшей степени одухотворенный образ могучего коня передает ратный дух, но сама фигура императора, лишенная доспехов и вооружения, выражает стоическую отрешенность. Это скорей образ миротворца, а не военного героя. Таким и был взгляд этого императора на самого себя и на свое правление (161—180 гг. до н. э.).

Портретные бюсты

Правление Марка Аврелия было затишьем, случающимся перед бурей. Третий век застал Римскую империю в состоянии почти постоянного кризиса, продлившегося целое столетие. Варвары угрожали ее широко раздвинувшимся границам, а внутренние проблемы и конфликты подрывали авторитет императорской власти. Удержать ее стало возможно только при помощи откровенной силы, приобретение императорского титула посредством убийства вошло в привычку. Так называемые «солдатские императоры» — наемники из дальних провинций империи, захватившие власть благодаря поддержке расквартированных там легионов, сменяли один другого через короткие промежутки времени. Бюсты некоторых из них, такие как портрет Филиппа Аравитянина (илл. 94), правившего с 244 по 249 г., принадлежат к наиболее сильным произведениям в этом жанре искусства. Реализм в духе портретов эпохи республики, с которым они воспроизводят черты изображаемого человека, не знает компромиссов, но скульптор ставит перед собой задачу более сложную, чем просто передать портретное сходство: все темные страсти человеческой души — страх, подозрительность, жестокость — внезапно находят здесь свое воплощение с почти невероятною прямотой. В чертах Филиппа отразилась вся жестокость его времени, но каким-то странным образом он вызывает в нас жалость: в его облике присутствует какая-то психологическая обнаженность, в результате чего перед нами предстает существо жестокое, но загнанное в угол и обреченное. Результат напоминает нам о бюсте с острова Делос (см. илл. 75). Отметим, однако, новизну пластических средств, с помощью которых



94. Филипп Аравитянин. 244—249 г. н. э. Мрамор, в натуральную величину. Ватиканский музей, Рим



95. Константин Великий. Начало IV в. н. э. Мрамор, высота 2,44 м. Палаццо дель Консерватори, Рим

достигается столь сильное воздействие этого римского портрета на зрителя. Прежде всего нас поражает выразительность глаз. Создается впечатление, что взор прикован к чему-то не видимому нами, но представляющему угрозу. Вырезанные очертания радужной оболочки глаз и обозначенные углублениями зрачки — приемы, не применявшиеся в более ранних портретах — позволяют показать направление взгляда. Волосы тоже переданы средствами, противоречащими классическим канонам, и напоминают плотно прилегающий к голове чепец с поверхностью, передающей их текстуру. Лицу специально придан небритый вид: его поверхность в области нижней челюсти и вокруг губ сделана шероховатой с помощью коротких следов резца.

Как мы видим, агония древнеримского мира носила и духовный, и физический характер. По тем же двум направлениям должно было идти и возвеличивание его новой славы согласно замыслу Константина Великого (илл. 95), обновителя империи, ее первого правителя-христианина. То, что мы видим, не просто бюст, это один из нескольких сохранившихся фрагментов гигантской (только голова имеет в высоту 2,44 м) статуи, которая когда-то находилась в огромной базилике Константина (см. илл. 89). В этой голове все настолько нарушает обычные пропорции, что она подавляет зрителя своей величественностью. Задачей скульптора было создать впечатление некоей превосходящей все мыслимые масштабы мощи, что подчеркивается массивными, неподвижными чертами лица; особенно впечатляет пристальный гипнотический взгляд огромных лучистых глаз. Это изображение в сущности говорит не столько о том, как выглядел Константин на самом деле, сколько о том, как он воспринимал себя сам и каким был для его восторженных подданных.

Рельефные изображения

Изобразительное искусство эпохи империи не ограничивалось портретом. Ее правители стремились увековечить свои деяния с помощью рельефов, содержание которых носило повествовательный характер и которыми украшались монументальные алтари, триумфальные арки и колонны. Подобные изображения знакомы нам по древним культурам Ближнего Востока (см. илл. 28, 45 и 46), но не Древней Греции. Исторические события — то есть события, произошедшие в определенном месте и в определенное время,— не интересовали скульпторов Греции классического периода. Если требовалось увековечить победу над персами, это делалось не напрямую, а изображалась битва лапифов с кентаврами либо греков и амазонок — мифологическое событие без пространственно-временных связей с реальностью. Даже в эллинистическую эпоху эта тенденция была преобладающей, хотя уже не абсолютно. Когда цари Пергама хотели увековечить свои победы над галлатами, последние были изображены как таковые, но в типичных позах, означающих поражение и не характерных для настоящей битвы (см. илл. 76).

Греческим художникам, однако все же случалось, создавать произведения, посвященные историческим событиям. Мозаичная картина из Помпеи, изображающая «Битву при Иссе» (см. илл. 59), по-видимому, воспроизводит созданную около 315 г. до н. э. знаменитую работу греческого мастера, изображающую победу Александра Македонского над персидским царем Дарием. Начиная с III в. до н. э. и в Риме начали создаваться картины, отражающие его историю. Выполненные на дереве, они играли роль своего рода плакатов, пропагандирующих триумфы того или иного героя. Однако уже в последние годы республики такие недолговечные средства отображения происходивших событий стали уступать место более «солидным» и монументальным формам: вырезанные из камня рельефы украшали сооружения, которые должны были просуществовать целую вечность. Таким образом, они являлись подходящим средством прославления императоров, и те стремились использовать его как можно шире.

Арка Тита. Вершиной искусства рельефа в Древнем Риме являются две большие панели, повествующие о деяниях императора Тита и украшающие триумфальную арку, воздвигнутую в 81 г. н. э., чтобы увековечить его победы. На одной из них (илл. 96) показана часть триумфальной процессии в честь завоевания Иерусалима. В число изображенных трофеев входят семисвечник и другие священные предметы. Несмотря на большой объем работы скульптору с удивительным успехом удалось передать движение многолюдной толпы. В правом углу рельефа процессия поворачивает и, удаляясь от нас, проходит через триумфальную арку. Она как бы исчезает в ней: арка размещена под углом, так что мы видим только ближнюю ее часть с входом — радикальный, но эффективный прием.

Колонна Траяна. Задачи, стоявшие перед изобразительным искусством эпохи империи, зачастую были несовместимы с реалистической трактовкой пространства. Воздвигнутая в 106—113 гг. н. э. в память победоносных походов императора против даков, населявших в древности территорию Румынии, колонна Траяна (илл. 97) обвита сплошной лентой рельефа, образующего фриз, композиция которого с точки зрения количества фигур и «плотности» повествования превосходит все созданное к тому времени. При этом большая часть труда резчиков оказывается «напрасной», ибо зрители — согласно удачному высказыванию одного из ученых — «должны бегать кругами наподобие цирковой лошади», чтобы следовать разворачивающемуся повествованию, и едва ли могут что-ни-



96. «Трофеи из Иерусалимского храма». Рельеф в проезде арки Тита. Рим. 81 г. н. э. Мрамор, высота 2,39 м.

будь рассмотреть выше четвертого или пятого витка без бинокля. Спиральный фриз был новой и ко многому обязывающей формой исторического повествования, требовавшей от скульптора решения многих трудных задач. Ввиду отсутствия поясняющих надписей изображению следовало быть самодостаточным, то есть максимально понятным; это значит, пространственное оформление каждого эпизода тщательно продумывалось. Внешняя непрерывность изображения должна была сочетаться с внутренней целостностью отдельных сцен. При этом глубину собственно резьбы требовалось уменьшить по сравнению с такими рельефами, как те, что украшали арку Тита, ибо в таком случае тени, отбрасываемые выступающими деталями, сделали бы изображение «нечитаемым» для находящегося внизу зрителя. Скульптору удалось блестяще решить все эти задачи, однако за счет того, что он почти полностью пожертвовал впечатлением глубины пространства. Ему пришлось свести пейзаж и архитектуру к упрощенным декорациям и увеличить угол наклона поверхности, на которой стоят фигуры, как бы приподняв ее. Те сцены, которые видны на иллюстрации, служат прекрасным примером изображения исторических событий на колонне. Сражения среди более чем ста пятидесяти отдельных эпизодов показаны редко; вместе с тем большое внимание уделено политическим и географическим аспектам войны с даками и тыловому обеспечению войск. Это сближает содержание фриза со знаменитыми «Записками о Галльской войне» Юлия Цезаря.



97. Нижняя часть колонны Траяна, Рим. 106—113 г. н. э. Мрамор, высота полосы рельефа ок. 127 см.

ЖИВОПИСЬ

По сравнению с тем, что известно о древнеримских скульптуре и архитектуре, наши знания о живописи Древнего Рима бесконечно малы. Почти все дошедшие до нас произведения принадлежат к жанру настенной росписи, причем подавляющее большинство их обнаружено либо при раскопках Помпеи, Геркуланума и других поселений, погибших при извержении Везувия в 79 г. н. э., либо найдены в Риме и его окрестностях. Они принадлежат к узкому промежутку времени, продолжительностью менее двух столетий. Никто не станет отрицать, что это был период, когда копировались греческие образцы, ввозились греческие работы и приезжали греческие мастера. Но «Битва при Иссе» (см. илл. 59) является одним из немногих тому свидетельств.

Римский иллюзионизм

Примером преобладавшего в те времена стиля служит роспись украшающая один из углов «комнаты Иксиона» в раскопанной в Помпее «доме Веттиев» (илл. 98)— Здесь все иллюзорно: и стены, раскрашенные под мраморные плиты, и окантованные, как бы заключенные в рамы, мифологические сцены, создающие впечатление вставленных в стену картин, написанных на деревянных досках, и открывающийся за нарисованными окнами вид на фантастические архитектурные сооружения — все это напоминает несколько нестройное слияние тем, исполняемых разными музыкальными инструментами. Архитектурные фрагменты тоже отличаются какой-то странной и нереальной живописностью, воспроизводящей, по-видимому, театральные задники того времени. Искусная имитация различных материалов и отдаленных пейзажей создает иллюзию реального трехмерного пространства, но при первой же попытке проанализировать, как соотносятся элементы этой «трехмерной» картины, мы начинаем понимать, что римский художник не имел отчетливого представления о том, как передать глубину пространства, что выстраиваемая им перспектива бессистемна и внутренне



98. Комната Иксиона, дом Веттиев. Помпеи 63—79 г. н. э.

противоречива. По сути, он никогда не приглашает нас «войти» в создаваемое им пространство. Подобно некоей обетованной земле, оно всегда остается недосягаемым, лежащим по другую сторону от нашего мира.

Когда место архитектурных композиций занимает пейзаж, неукоснительное соблюдение законов перспективы становится не столь важным, и достоинства, свойственные методу, применяемому римскими художниками, начинают перевешивать его недостатки. Это особенно хорошо заметно в знаменитых «пейзажах с Одиссеем» — длинной ленте пейзажа, поделенной пилястрами на восемь отрезков. На каждом из них изображен эпизод из странствий Одиссея (Улисса). На илл. 99 показана сцена с лестригонами. Воздушные, голубоватые тона создают чудесное чувство залитого светом пространства. Оно как бы обволакивает и связывает воедино все, что существует в этой теплой, волшебной средиземноморской стране, где фигуры людей кажутся не более чем случайностью. Лишь при более пристальном рассмотрении мы понимаем, насколько хрупка эта гармония даже в столь совершенном произведении: обратив внимание на детали пейзажа, мы найдем его таким же претенциозным, как и упоминавшиеся выше архитектурные фантазии. Его единство проистекает не из композиции, а из поэтического настроения.

Вилла мистерий. Существует все же один уникальный для древнеримской живописи памятник, который поражает нас великолепием замысла и единством стиля: это огромный фриз в одном из помещений «Виллы мистерий» поблизости от Помпеи (илл. 100). Художник разместил изображенные им фигуры на узком зеленом основании. Фоном для них служат повторяющиеся красные панели, разделенные черными полосами — что-то вроде кадров диафильма, где разыгрывается какое-то странное и торжественно-скорбное обрядовое действо. Кто они, в чем состоит смысл этого цикла? Многое остается загадкой, но очевидно, что здесь изображены различные ритуалы из дионисийских мистерий — древнего полутайного культа, завезенного в Италию из Греции. Две реальности — действительная и мифологическая — как бы сливаются здесь воедино. Их взаимопроникновение мы ощущаем во всех фигурах, в которых действительно чувствуется нечто общее — благородство осанки и выразительность поз, изумительное мастерство, с которым выписаны тела и драпировки, а также увлеченность, с которой они участвуют в разыг-



99— «Лестригоны, бросающие камни в корабли Одиссея». Настенная роспись из серии «Пейзажи с Одиссеем» в доме на Эсквилинском холме в Риме. Конец I в. до н. э., Ватиканский музей, Рим

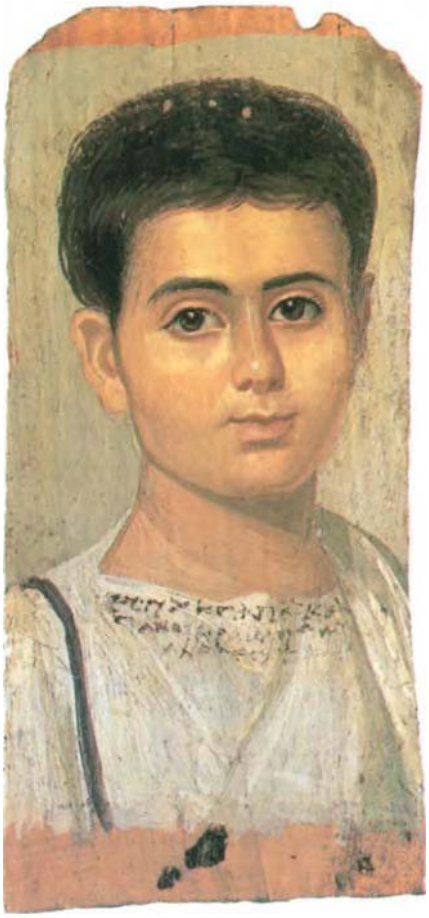


100. «Сцены из мистерий дионисийского культа». Настенный фриз, живопись. Ок. 50 г. до н. э.

рываемой мистерии. Многие позы и жесты позаимствованы из греческого изобразительного искусства классического периода, но в них нет вторичности — следствия углубленного изучения предшествующих образцов — и связанной с этим некоторой неестественности, которая свойственна тому, что мы зовем классицизмом. Исключительный дар проникновения в суть художественного образа позволил художнику наполнить прежние формы новой жизненной силой. Вне зависимости от того, каким образом его творчество связано с не дошедшими до нас работами знаменитых греческих художников, он является их законным наследником, подобно тому как писавшие на латинском языке выдающиеся древнеримские поэты эпохи принципата Августа — такие как Вергилий, Гораций, Овидий и другие — являются истинными продолжателями греческой поэтической традиции.

Живописные портреты

Согласно сообщению Плиния, живописный портрет был широко распространен в Древнем Риме еще во времена республики, однако ни одного такого произведения до нас не дошло. Зато в распоряжении искусствоведов имеется достаточно полная группа портретов из Фаюмского оазиса в Нижнем Египте. Этим мы обязаны сохранившемуся до времен Римской империи (а может быть и возродившемуся) древнеегипетскому обычаю прикреплять портрет умершего к его завернутому в ткань мумифицированному телу. Удивительная свежесть их красок объясняется тем, что они выполнены в отличающейся чрезвычайной долговечностью технике энкаустики, в соответствии с которой краситель разводится в жидком воске. Такую краску можно сделать матовой и густой, как масляная, и наоборот — заставить ложиться тонким, прозрачным слоем. Лучшие из этих портретов, такие как тот, что показан на илл. 101, отличаются непревзойденными смелостью, непосредственностью и уверенностью мазка. Изображенный на нем темноволосый мальчик кажется живым — столь осязаемо воплотили правду жизни лучистые краски



101. «Портрет мальчика», Фаюм, Нижний Египет. II в. н. э. Дерево, энкаустика. 33 x 18,4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Дар Эдварда Харкнесса 1918

художника. Особо выделены глаза. В какой-то мере стилизованы и некоторые другие черты, но к счастью, в данном случае это не сказалось на качестве портрета, а лишь подчеркивает детскую привлекательность безвозвратно утраченного родителями ребенка.

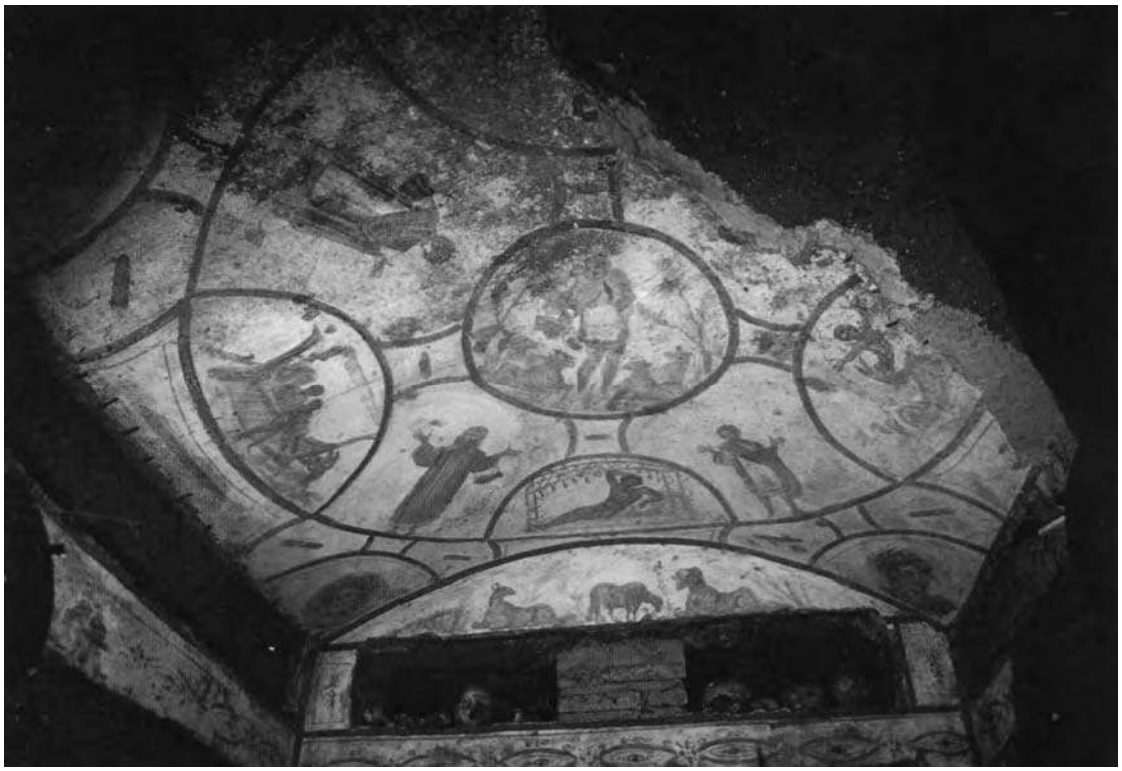
РАННЕХРИСТИАНСКОЕ И ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

В 323 г. н. э. Константин Великий принял судьбоносное решение, последствия которого ощущаются по сей день — он повелел перенести столицу империи в греческий город Византии, известный после этого как Константинополь (ныне Стамбул). Император предпринял такой шаг осознавая рост стратегического и экономического значения восточных провинций. Перенос столицы был также связан с тем, что отныне основанием и краеугольным камнем империи должно было стать христианство. Константин едва ли смог бы предвидеть, что такое изменение местопребывания императора приведет к расколу всего государства. Однако не прошло и ста лет, как раздел империи стал свершившимся фактом, хотя императоры, правившие в Константинополе, не спешили расстаться с притязаниями на западные провинции. Последние, управляемые императорами Западной Римской империи, вскоре были захвачены вторгшимися германскими племенами. К концу VI в. на ее территории исчезли последние остатки власти римлян. Восточная империя, впоследствии получившая название Византийской, выдержала удары варваров, а при императоре Юстиниане (527—565) стала опять могущественной и стабильной.

Раздел империи вскоре повлек за собой и религиозный раскол. Во времена Константина римский епископ, или, как его называли римский папа, был общепризнанным главой всех христиан; влияние его кафедры было следствием авторитета ее основателя, Св. апостола Петра. Однако различия между восточным и западным христианством постепенно накапливались, углублялись, а когда возникли расхождения в доктрине, то разрыв между католицизмом и православием, возглавляемый римским папой и константинопольским патриархом, стал неизбежен. Разногласия являлись действительно глубокими. Католическая церковь к тому времени была независима от какой бы то ни было государственной власти; в соответствии со своей идеологией всемирной церкви она превратилась в наднациональный институт. Православная же церковь основывалась на союзе светской и духовной властей, представляемых императором и патриархом, причем первый назначал второго. Здесь видно продолжение имевшей место еще в Древнем Египте и на Ближнем Востоке традиции сакральной царской власти, но в христианской адаптации. Византийские императоры в отличие от своих предшественников-язычников не могли притязать на статус богов, но они приняли на себя роль главы как церкви, так и государства.

Эти религиозные различия между Востоком и Западом даже в еще большей мере, чем политическое разделение заставляют выбрать двойное заглавие данной главы. Термин «раннехристианское искусство» строго говоря относится не к определенному стилю, а к любому произведению искусства в области христианской культуры, созданному до разделения церквей, или, примерно, к первым пяти векам нашей эры. Термин «византийское искусство», с другой стороны, обозначает не только искусство восточной части Римской империи, но и специфический стиль. Поскольку^ этот стиль вырос из определенных тенденций, возникновение которых можно отнести к правлению Константина и даже более раннему времени, то очевидно, что четких различий между раннехристианским и византийским искусством не существует. Так, правление Юстиниана называют первым «золотым веком» византийского искусства. Однако, созданные на средства казны памятники, особенно находящиеся в Италии, можно рассматривать в зависимости от точки зрения как раннехристианские, либо как византийские.

Пройдет немного времени, и политико-религиозные расхождения между Востоком и Западом породят также художественные различия. В Западной Европе кельтские и германские народы выступят в роли наследников позднеантичной цивилизации, частью которой является раннехристианское искусство, и трансформируют его в искусство средневековое. Напротив, Восток не испытает подобного перелома. В Византии поздняя антич-



102. Роспись потолка. IV в. н. э. Катакомба, Свв. Пьетро и Марчеллино, Рим

ность проживет еще долгую жизнь, только греческие и восточные элементы выступят на передний план за счет уменьшения значения собственно римского наследия. Поэтому византийская цивилизация так никогда и не станет в полном смысле средневековой.

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО

Вплоть до правления Константина Великого мало что можно с уверенностью сказать о христианском искусстве. Единственным достаточно полным источником соответствующих сведений служат росписи римских катакомб, где находятся захоронения ранних христиан. Но это, по-видимому, лишь одна из существовавших в то время разновидностей христианского искусства. Тогда Рим еще не был главным центром христианства. В больших городах Северной Африки и Ближнего Востока, таких как Александрия и Антиохия, существовали более старые и многочисленные христианские общины. Возможно, там христианское искусство развивалось в русле иных художественных традиций, но от него мало что сохранилось. Если нехватка материалов по восточным провинциям Римской империи мешает проследить тенденции развития христианского искусства в раннюю пору его существования, то сохранившаяся катакомбная живопись достаточно полно рассказывает нам о духовной жизни создавших ее общин.

Катакомбы

Погребальный ритуал и обеспечение безопасности захоронений имели для первых христиан большое значение, поскольку их вера основывалась на ожидании вечной жизни в раю. Образный строй катакомбной живописи, как мы видим на илл. 102, где показана роспись потолка, наглядно отражает новое мировоззрение, хотя сами художественные формы остались прежними, типичными для дохристианских настенных изображений. Пространство потолка все так же делится на разграниченные

участки — запоздалый и упрощенный отзвук иллюзионистических архитектурных композиций помпейских росписей. Способ передачи фигур, а также пейзажные вставки наводят на мысль об их происхождении от одного и того же прототипа. Однако в исполнении художника, обладающего весьма скромным дарованием, испытанный в римском искусстве прием не срабатывает: здесь он лишен своего исходного смысла. Но это мало заботит художника. Отвлекаясь от первоначального значения приема, живописец вкладывает в него новое символическое содержание. Здесь задействовано даже геометрическое членение потолка: большой круг явно символизирует небесный свод, на котором начертан крест — основной символ новой веры. В центральном медальоне мы видим молодого пастуха с овцой на плечах в позе, которая восходит еще к греческому искусству эпохи архаики. Он символизирует Христа-Спасителя, «Пастора Доброго», отдающего жизнь «за овцы своя». В полукружиях, размещенных по периферии, находятся сцены, рассказывающие библейскую историю пророка Ионы. Слева показано, как Иону бросают с корабля в море, справа он выходит из чрева кита. Внизу мы видим его уже на суше — избавившись от опасности, он размышляет о милосердии Божьем. Этот ветхозаветный сюжет, часто сравниваемый с чудесами, описанными в Новом завете, был очень популярен в раннехристианском искусстве, подтверждая, что Господь властен спасти верующего от, казалось бы, неминуемой смерти. Стоящие фигуры — это члены церкви; молитвенно подняв руки, они обращаются к Богу с просьбой о помощи. Вся эта композиция, не отличающаяся масштабностью или выразительностью исполнения, имеет, однако, внутреннюю целостность и хорошо понятна зрителю, что выгодно отличает ее от подобных работ времен язычества.

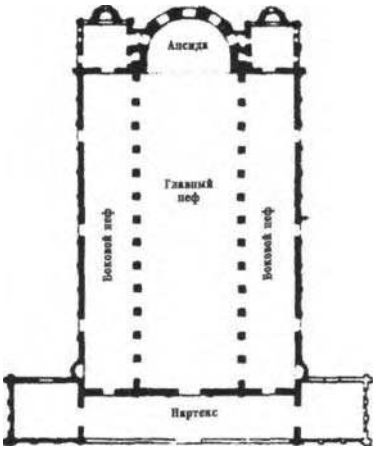
Архитектура

Решение Константина сделать христианство государственной религией империи имело для христианского искусства огромные последствия. До этого члены общины не могли открыто собираться для богослужений. Церковные службы совершались скрытно в домах наиболее состоятельных единоверцев. Теперь для нового официального культа предстояло едва ли не за одну ночь построить представительные здания, чтобы христианская церковь функционировала у всех на виду. Константин принял меры, чтобы для решения этой задачи было выделено максимальное количество средств,



103. Церковь Сан-Апполинаре-ин-Классе, Равенна. 533—549 г.

Надписи на плане: 1. Апсида; 2. Главный неф; 3. Боковые нефы; 4. Нартекс



104. План церкви Сан-Апполинаре-ин-Классе (по Де Ангелис д'Оссат)

и за несколько лет на деньги казны было создано невероятное количество больших церковных построек, причем не только в Риме, но и в Константинополе, в Палестине и других имевших важное значение местах.

Церковь Сан-Аполлинаре-ин-Классе. Эти здания представляли собой новый тип сооружения — раннехристианскую базилику — послуживший основой развития церковной архитектуры в Западной Европе. Раннехристианская базилика, как это видно на примере церкви Сан-Аполлинаре-ин-Классе поблизости от Равенны (илл. 103, 104), представляет собой результат слияния архитектур-



105. Интерьер церкви Сант-Апполинаре-ин-Классе (апсида)

ных форм, характерных для зала собраний, храма и частного жилища. Для этого типа зданий характерно также присущее истинным произведениям искусства своеобразие, и свойственные им черты не могут быть объяснены только исходя из соответствующих архитектурных прототипов. Освещение посредством верхнего ряда окон с двумя боковыми нефами, апсида и деревянная крыша напоминают о языческих базиликах времен империи. На иллюстрации показан вид церкви с запада. Расположенное при входе помещение,— нартекс, заменило атриум,—окруженный колоннадой двор, снесенный еще в давние времена. Круглая колокольня-кампанилла была пристроена в средние века. (Многие церкви, выстроенные по типу базилики, имеют также трансепт — поперечный неф — пересекающий главный под прямым углом, благодаря чему здание имеет в плане форму креста. Этот элемент часто отсутствует, как, например в церкви Сан-Аполлинаре.) Такой тип зданий как базилика, ставший уже традиционным для римской архитектуры, прекрасно подходил для церквей времен императора Константина: он обеспечивал наличие большого внутреннего пространства, требующегося для христианского богослужения, и вызывал в то же время необходимые ассоциации, связанные с традиционным использованием таких построек, что имело важное значение, поскольку христианству был официально присвоен привелегированный статус. Но здание церкви есть нечто большее, чем просто место, где собираются верующие. Это прибежище общины верных, но прежде всего — дом Бога, христианская святыня, заменившая прежние храмы.

Для того, чтобы максимально приспособить базилику для этой новой функции, были внесены некоторые изменения, и ее планировка получила новый ориентир. Им стал алтарь, размещенный перед апсидой в восточном конце главного нефа. В отличие от языческих базилик, обычно имевших боковые входы, вход в церковь был перемещен к западному торцу. Таким образом, в христианской базилике главной стала ориентация вдоль продольной оси, напоминающая, как это ни странно, храмы древнего Египта (см. илл. 36).

На примере церкви Сан-Аполлинаре-ин-Классе мы можем увидеть и другое важное отличие раннехристианской церковной архитектуры: резкий контраст между внешним видом и внутренним убранством. Снаружи простая кирпичная кладка стен лишена каких-либо украшений, и кажется, будто это лишь оболочка, в своих очертаниях повторяющая форму внутреннего помещения,— идея прямо противоположная концепции классического античного храма. Но стоит войти в саму церковь, как аскетичность и своего рода «антимонументальность» фасада уступает место роскошному внутреннему убранству (илл. 105). Оставив за порогом мир повседневности, мы ощущаем себя здесь в царстве света и мерцающих красок, где драгоценная мраморная облицовка и сияющие наподобие множества бриллиантов мозаики напоминают о духовном величии Царствия Божьего. Аркада нефа, с ее неторопливым чередованием архитектурных деталей, уводит нас вдаль, к расположенной в дальнем конце нефа большой арке, носящей название «триумфальной», обрамляющей алтарь и расположенную за ним апсиду.

Мозаики

Стремительное развитие христианской архитектуры должно было неизбежно сказаться на раннехристианской живописи и привести к масштабным переменам поистине революционного характера. Внезапно возникла потребность покрывать огромные площади стен изображениями, достойными их монументального обрамления. Понадобилось не только усвоить существовавшее художественное наследие, но и преобразовать его традиции так, чтобы добиться максимального соответствия новой архитектурной и духовной среде. В ходе этого процесса возник новый замечательный вид изобразительного искусства — раннехристианская настенная мозаика, в значительной степени потеснившая существовавшие до того методы выполнения настенных росписей. Как греки периода эллинизма, так и римляне использовали мозаику преимущественно для украшения пола. Таким образом, обширные по площади и сложные по композиции настенные мозаики, типичные для раннехристианского искусства, практически не имеют прецидентов. То же самое можно сказать и о материале, из которого они выполнены — имеющих кубическую форму кусочках окрашенного стекла — смальты. По сравнению с разноцветным мрамором, использованным для создания «Битвы при Иссе» (см. илл. 59), смальта давала краски куда более яркие и большего количества оттенков. Она могла даже быть золотой, но ей недоставало тех едва уловимых переходов тона, что необходимы для имитации живописи. Сверкающая поверхность отражавших свет кусочков цветного стекла слегка неправильной формы позволяла создать эффект мерцающего окна в нереальный мир, вместо твердой сплошной поверхности. Все эти свойства смальтовой мозаики делали ее идеальным дополняющим компонентом новой архитектурной эстетики

и обеспечивали широкое применение в раннехристианских базиликах. Изумительные цвета, яркая, наполненная светом прозрачная яркость и строгая геометрическая упорядоченность изображений мозаичного комплекса — все это в высшей степени соответствовало духу таких интерьеров, как в церкви Сан-Аполлинаре-ин-Классе. Можно даже сказать, что раннехристианские и византийские церкви так же требуют мозаики, как архитектура древнегреческих храмов требует скульптурных украшений.

Раннехристианская мозаика как бы отрицает то, что поверхность стены — сплошная и плоская. Но не затем, чтобы предположить за этой поверхностью наличие иной реальности, как в древнеримских настенных росписях, а для того, чтобы создать за ней иллюзию нереального мира, светящееся мерцающим светом царство, населенное бесплотными существами или символами. В произведениях сюжетного характера мы так же видим, как новое содержание преображает идущую от времен римской античности традицию иллюзионизма в живописи, и стены нефов раннехристианских базилик заполняются длинной чередой мозаик, воспроизводящих сцены, взятые из Ветхого или Нового завета

Расставание Лота и Авраама (илл. 106) является одной из таких сцен, принадлежащих старейшему циклу мозаик, выполненному около 430 г. и находящемуся в церкви Санта-Мария-Мад-жоре в Риме. Авраам, его сын Исаак и остальные члены семьи занимают левую половину композиции. Фигуры Лота и его родичей, в том числе двух малолетних дочерей, развернуты вправо, в направлении города Содома. Задача художника, создававшего это мозаичное панно, сопоставима с той, что стояла перед скульпторами, украшавшими колонну Траяна (см. илл. 97): как с одной стороны в наиболее сжатой, компактной форме передать сложные действия, а с другой — сделать изображение «читаемым» с расстояния. По существу, он использовал имевшиеся под рукой в готовом виде приемы — такие, как «сокращенные формулы» домов, деревьев и города, или изображение толпы в виде находящихся рядом голов людей (наподобие грозди винограда) позади фигур на переднем плане. Различие состоит в том, что в рельефах колонны Траяна эти приемы могли быть использованы лишь в той мере, в какой не противоречили задачам создания реалистического изображения, воспроизводящего действительно имевшие место исторические события, тогда как мозаики церкви Санта-Мария-Маджоре являют собой зримый образ истории спасения, понимаемого в духовном смысле.



106. «Расставание Лота и Авраама» Ок. 430 г.. Мозаика Санта-Мария-Маджоре, Рим

Отраженная в них реальность — это не событие, однажды случившееся и потому вошедшее в систему пространственно-временных связей обычного мира, а засвидетельствованная художником сегодняшняя реальность живого мира Священного Писания (в случае эпизода с Лотом и Авраамом — тринадцатой главы ветхозаветной книги Бытия).

Вследствие этого художнику не требуется передавать конкретные детали, свойственные для исторического повествования. Для него взгляд и жест важнее трехмерной формы или эффектного движения, связанного с драматическим развитием событий. Симметричность композиции с проходящим по центру разделом между группами Лота и Авраама подчеркивает символическое значение их расставания: отныне каждый из них пойдет своей дорогой, причем путь Авраама, путь праведности и завета с Богом, противопоставлен пути Лота, которому предстоит встретиться с гневом Господним. Различие предстоящего изображенным в правой и левой группах людям жизненного пути мы воспринимаем особенно остро, когда обращаем внимание на фигурки стоящих по краям детей — Исаака и дочерей Лота — и вспоминаем об уготованной им судьбе.

Свиток, кодекс, искусство иллюстрации

Из каких же источников черпали сюжеты создатели мозаичных циклов повествовательного характера, как тот, что сохранился в церкви Санта-



107. Страница с миниатюрой, изображающей борьбу Иакова с ангелом, Венская книга Бытия (Венский Генезис). Начало VI в. 33,7 х 24,1 см. Австрийская национальная библиотека. Вена

Мицми-Маджоре? Доя некоторых могши стать образцом катакомбные росписи, но, видимо, их происхождение скорей связано с иллюстрированными манускриптами — в особенности Ветхого Завета. Поскольку христианство было религией, в основе которой лежит Слово Божие, запечатленное в Священном Писании, то церковь с самого начала своего существования организовала переписывание в большом количестве экземпляров этих боговдохновеиных текстов— *Каждый из них являлся святыней — такого отношения* в античной цивилизации не было ни к одной книге.

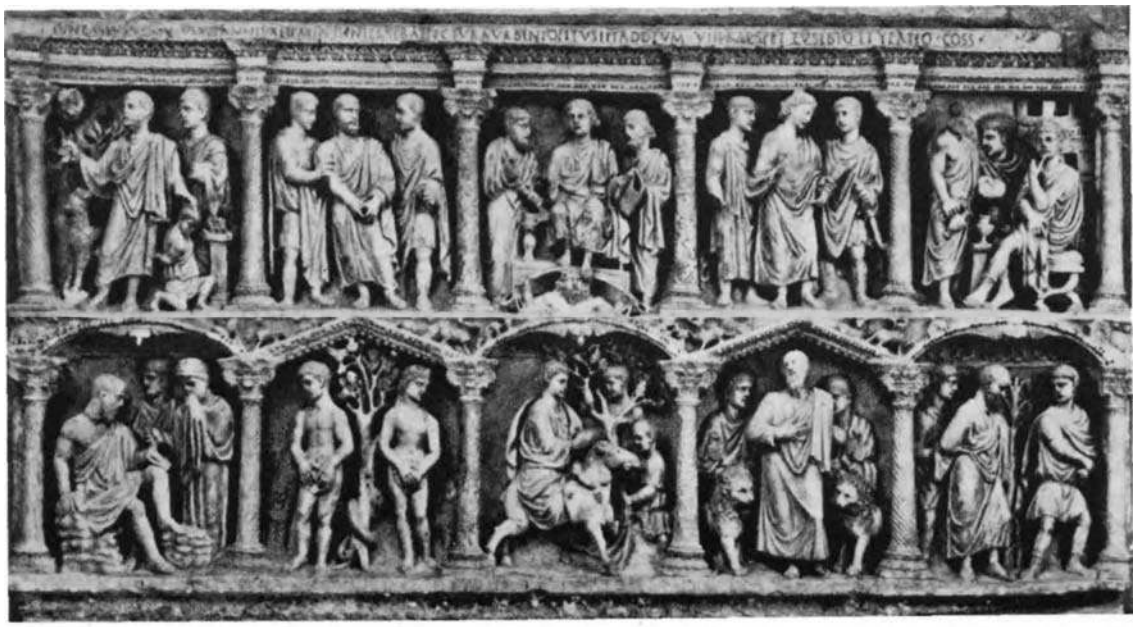
История книг начинается в Египте — мы точно не знаем когда — с изобретением материала, подобного бумаге, но более ломкого. Его изготовляли из стеблей папируса. Книги, написанные на папирусе, имели форму свитка. Однако в конце эпохи эллинизма был найден другой, более подходящий

материал, известный как «пергамент» и представлявший собой тонкую телячью кожу, специально обработанную и отбеленную. Гораздо более долговечный, он был достаточно прочен, чтобы не ломаться на сгибе, что дало возможность брошюровать его так, как это делают по сей день. Переплетенные таким образом книги получили наименование кодексов. В течение I—IV вв. н. э. пергаментные кодексы постепенно вытеснили свитки. Такая замена сыграла важную роль в развитии искусства книжной иллюстрации. Лишь пергамент позволил использовать все богатство красок, в том числе золотую, и сделал иллюстрацию — или, как ее называют, применительно к данному случаю, книжную миниатюру — достойным соперником настенной живописи, мозаик и письма по дереву — только меньших размеров.

Венское Бытие (Венский Генезис). Один из наиболее ранних экземпляров первой книги Ветхого Завета, Венское Бытие, написан серебряными, теперь почерневшими от времени буквами на пурпурном пергаменте и украшен чудесными цветными миниатюрами, создателю которых удалось достичь не менее удивительного эффекта, чем в случае уже знакомых нам мозаик. На илл. 107 изображены несколько эпизодов из жизни Иакова. На переднем плане показано, как он борется с ангелом и получает от него благословение. На миниатюре мы видим не один сюжет, а целую вереницу различных сцен, расположенных подковообразно, одна за другой — так что их последовательность в пространстве совпадает с последовательностью во времени. Такой метод «повествования», возможно, проистекает из приема, возникшего во времена, когда книги имели вид свитков. При иллюстрировании манускриптов это позволяет сэкономить место и компактно разместить максимум содержания «повествовательного» характера. В данном случае художник, по-видимому, предполагал, что его миниатюра, представляющая своего рода «отчет» о текущих событиях, будет читаться так, как читаются строчки обычного текста, в отличие от мозаик, которые как бы служат окном в иной мир и должны быть соответствующим образом обрамлены. Изображение, как и текст, нанесено непосредственно на служащий фоном пурпурный пергамент, и мы видим, что для художника важно, чтобы страница воспринималась как единое целое.

Скульптура

По сравнению с живописью и архитектурой скульптура играла в раннехристианском искусстве второстепенную роль. Считают, что библейский запрет создавать кумиров особенно строго соблюдался в отношении больших статуй культового характера, то есть «идолов», которым поклонялись в языческих храмах. Чтобы избавиться от «духа идолопоклонства», церковная скульптура должна



108. Саркофаг Юния Басса. Ок. 359 г.. Мрамор, 1,18 х 2,44 м; музей Петриано, собор Св. Петра, Рим

была отказаться от изображения человека в «натуральную величину». Таким образом, монументальность решительно отвергалась с самого начала; в своем развитии скульптура все более удалялась от объемности и масштабности античных работ, переходя к более мелким и менее объемным формам — по сути, декоративным украшениям, покрывающим поверхность подобно резному кружеву. Наиболее древними образцами христианской скульптуры являются мраморные саркофаги, которые изготовлялись начиная с середины **III** в. для наиболее видных членов церкви. До правления императора Константина их украшали практически те же немногочисленные сюжеты, знакомые нам по катакомбной живописи: Добрый Пастырь, Иона с китом — и так далее, но оформлялись и размещались они на саркофагах так, как это делали язычники. Даже сто лет спустя мы встречаемся в подобных работах с использованием гораздо более широкого диапазона форм и сюжетов, чем это характерно для других случаев употребления скульптуры.

Саркофаг Юния Басса. Ярким примером такого применения скульптуры, свойственного описываемой эпохе, является богатая резьба саркофага Юния Басса, префекта Рима, умершего в 359 г. (илл. 108). Передняя плита саркофага посредством небольших колонн делится на десять квадратных секций, каждая из которых представляет собой рельеф на сюжет из Ветхого или Нового Завета. В верхнем ряду мы видим такие сцены, как «Жертвоприношение Авраама», «Св. Петр в узах», «Спаситель на троне со свв. Петром и Павлом» и «Христос перед Понтием Пилатом» (две правые секции). В нижнем ряду изображены сюжеты: «Иов на гноище», «Грехопадение Адама и Евы», «Вход Господень в Иерусалим», «Даниил во львином рву» и «Св. Павел, ведомый на мучения». Такой несколько странный для нас выбор' сюжетов был очень характерен для людей эпохи раннего христианства с их специфическим образом мышления, согласно которому божественная природа Христа в противовес его человеческому естеству приобретала особую значимость. Поэтому страдания и смерть Спасителя оставались в тени — на них как бы лишь намекалось. Вот Иисус перед судом Пилата — молодой длинноволосый философ, возвещающий высшую мудрость (обратите внимание на свиток в руках). Сцены мученичества апостолов столь же мало претендуют на полноту передачи библейского текста — они фрагментарны, дискретны, бесстрастны. Две центральные сцены показывают Христа в царском обличий. На верхнем рельефе — Пантократор, то есть Вседержитель, владыка мира, восседающий на небесном троне; на нижнем — царь Иудейский при всеобщем ликовании въезжающий в Иерусалим. Адам и Ева — первые грешники — символизируют принятые Христом на себя грехи мира; сюжет «Жертвоприношение Авраама» — это ветхозаветный прообраз искупительной жертвы Христа. Образы Иова и Даниила выполняют ту же функцию, что и образ Ионы: они вселяют надежду на ниспосланное свыше спасение. Фигуры, размещенные создателем саркофага в глубоких нишах, явно свидетельствуют о его сознательном стремлении попытаться воссоздать то благородство форм, что было свойственно статуям Древней Греции. Вместе с тем, в сценах, предусматривающих, казалось бы, большой накал действия за внешней «ширмой» классицизма мы ощущаем удивительную пассивность и вялость. Представшие перед нами события и персонажи уже не говорят сами за себя в физическом или эмоциональном смысле, но сообщают нам более высокое знание; они исполнены символического значения, которое связывает их воедино.

Классицизм

Скульпторов времен раннего христианства не оставляло желание вернуться к классическим образцам. Данное явление характерно для середины IV — начала VI вв. Тому есть несколько объяснений. С одной стороны, в это время еще существовало значительное количество влиятельных сторонников язычества, которые могли поощрять такие тенденции. Это было похоже на «арьергардные бои». Новообращенные христиане — такие как Юний Басе, принявший крещение незадолго до смерти,— часто сохраняли приверженность прежним ценностям, в том числе в области искусства. Кроме того, некоторые видные церковные деятели благосклонно относились к усвоению христианством античного наследия. С другой стороны, источником подобных тенденций мог быть императорский двор — как на востоке, так и на западе — прекрасно осознававший свою связь с дохристианскими временами, откуда вели происхождение существовавшая государственная система и сама императорская власть. Классицизм, вне зависимости от его природы в каждом отдельном случае, в эту эпоху неустойчивости обладал несомненными достоинствами; он помог сохранить и передать следующим поколениям свойственное искусству прошлого богатство форм, а также присущий ему идеал красоты, который мог быть безвозвратно утрачен.

Резные диптихи из слоновой кости

Сказанное выше справедливо в том числе и по отношению к особому виду прикладного искусства — резьбе по слоновой кости. Сюда же можно отнести и создание рельефных изображений малого размера на поверхности других драгоценных материалов. Художественное значение этих предметов искусства значительно превосходит их величину. Предназначенные для частных лиц и рассчитанные на то, чтобы на них смотрели с близкого расстo-



109. Архангел Михаил. Створка диптиха. Начало VI в. Слоновая кость, 43,2 х 14 см. Британский музей, Лондон

яния, они часто отражают вкус владельца, утонченность его эстетического чувства, чего не было в случае больших, официальных заказов со стороны церкви или государства. Именно такова вырезанная из слоновой кости створка диптиха (илл. 109), изготовленная в самом начале VI в. в восточной части Римской империи. Мы видим, как в этом произведении классицизм становится приемом, красноречиво передающим христианское содержание. Изображенный архангел явно ведет свое происхождение от крылатых фигурок Виктории — древнеримской богини победы (см. илл. 78). В нем все, вплоть до искусно вырезанных складок материи, говорит о принадлежности к греко-римской традиции в искусстве. Но сила и власть, которыми он наделен,— не от мира сего, и он — не земной житель. Даже обрамленная различными архитектурными элементами ниша, на фоне которой предстает перед нами фигура ангела, утратила реальность трехмерного пространства и находится в чисто символическом и орнаментальном взаимодействии с центральным изображением. Создается впечатление, что ангел не стоит на лестнице, а парит в воздухе. Это впечатление усилится, если приглядеться к положению ног относительно ступеней. Именно его бесплотность, в сочетании с гармоничностью классических форм делают его образ столь убедительным.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

Первый золотой век

Если вначале между раннехристианским и византийским искусством было действительно трудно провести разделяющую их границу, то к началу правлению императора Юстиниана (527—565) положение изменилось. Константинополь не только в значительной мере восстановил политическое господство над Западом — то, что он стал «столицей искусства» также не вызывало сомнений. Сам Юстиниан, как покровитель искусств, не знал себе равных со времен Константина. Заказанное им или выполненное при его поддержке поражает поистине имперским величием, и мы полностью соглашаемся с теми, кто назвал это время «золотым веком». Работы той эпохи объединены внутренним единством стиля, что скорей связывает их с искусством византийским более позднего времени, нежели с искусством предшествовавших столетий. По иронии судьбы прекраснейшие из дошедших до наших дней памятников первого «золотого века» (526—726) находятся не в Константинополе (где многое было разрушено), а в Равенне, городе на побережье Адриатического моря, который при Юстиниане стал главным оплотом византийцев в Италии.



НО. Церковь Сан-Витале, Равенна. 526—547 г.



111. Интерьер церкви Сан-Витале (вид со стороны апсиды)

Церковь Сан-Витале в Равенне. Наиболее выдающейся постройкой того времени является церковь Сан-Витале (илл. ПО), построенная в 526—547 гг., имеющая в плане форму восьмиугольника и увенчанная центральным куполом, что наводит на мысль о древнеримских термах, как о возможном архитектурном предшественнике такого рода постройки. К тому же прототипу восходит и конструкция Пантеона (см. илл. 86), но в нее прошедшие века внесли свои изменения, отмеченные влиянием Востока. Церковь Сан-Витале примечательна богатством интерьера, впечатляющего своей объемностью. Под верхним рядом окон в стене главного нефа расположена серия полукруглых ниш, захватывающих территорию боковых нефов; они как бы объединяются, создавая новое, необычное пространственное решение. Боковые нефы сделаны двухэтажными — верхние галереи (хоры) предназначались для женщин. Новая, более рациональная конструкция сводов позволила разместить по всему фасаду здания большие окна, заполняющие светом его внутренние объемы. Неординарность внешних архитектурных форм соответствует богатому внутреннему декору очень просторного интерьера (илл. 111). При сравнении Сан-Витале с церковью Сан-Аполлинаре-ин-Классе (см. илл. 103), Другой равеннской постройкой того же времени, нас поражает, насколько они различны. От продольной оси, типичной для раннехристианской базилики, почти ничего не осталось. Начиная с правления Юстиниана, храмы с центральным расположением купола становятся преобладающими в странах, исповедующих православие, настолько же, насколько прочно базилика укоренится в архитектуре средневекового Запада. Как же случилось так, что на Востоке этому конструктивному решению было суждено стать основным при постройке именно храмов (а не баптистериев или мавзолеев); почему православный мир отдал предпочтение такому типу, столь непохожему на базилику и с точки зрения Запада так мало соответствующему потребностям христианского богослужения? Помимо всего прочего, базиликальная форма храма подкреплялась авторитетом Константина Великого. Объяснений — практического, религиозного и политического характера — может быть найдено множество; по большей части они справедливы, но исчерпывающего среди них нет. Что касается церкви Сан-Витале, то она, очевидно, была придворной, и сам император или его близкое окружение имели непосредственное отношение к ее постройке. Это доказывается получившими широкую известность мозаиками, размещенными справа и слева от алтаря. Несомненно, к их созданию причастны императорские мастерские. Мы видим Юстиниана, его придворных, местное духовенство присутствующими на церковной службе (илл. 112). На противоположной стене их изображена императрица Феодора со своими придворными дамами. На этих мозаиках мы видим новый идеал человеческой красоты. Фигуры на них так непохожи на те, с которыми мы встречались на изображениях IV и V вв.— приземистыми, с большими головами. Здесь мы видим очень высоких стройных людей с маленькими ступнями, некрупными удлиненными лицами, на которых выделяются большие, пристально глядящие на зрителя глаза. Скрытые под складками тканей тела, кажется, способны лишь на медлительные церемониальные жесты и ношение величественных одеяний. Безусловно, художник стремился придать лицам Юстиниана и стоящих вблизи него портретное сходство. Действительно, их черты весьма индивидуальны (особенно это



112. «Император Юстиниан со свитой». Ок. 547 г. Мозаика. Церковь Сан-Витале

касается архиепископа Максимиана), но вместе с тем настолько подогнаны под идеал, о котором шла речь выше, что кажется, будто они принадлежат членам одной семьи: Все те же большие темные глаза под изогнутыми бровями, тот же маленький рот, узкий, длинный с легкой горбинкой нос — отныне это станет типичным для византийской живописи.

Если отвлечься от мозаик и обратить внимание на внутренние очертания церкви, то мы заметим, что они тоже отличаются какой-то нематериальной, парящей стройностью, благодаря которой фигуры на стенах тоже кажутся нам пребывающими в состоянии немой экзальтации. Любой намек на движение или перемену в состоянии полностью исключен: такие измерения как время и реальное, земное пространство совершенно отсутствуют — вместо них только вечное настоящее и золотая полупрозрачность небес. И кажется, будто торжественные, фронтальные образы мозаик воссоздают перед нами двор небесного, а не земного царя. Эта симфония светского и духовного в точности отражает представление о божественной природе византийского императора; фактически проводится параллель между ним и Христом. Рядом с Юстинианом — двенадцать спутников (из них шестеро — солдаты, сгрудившиеся позади щита с монограммой Христа), и количество их не случайно совпадает с числом апостолов.

Храм Св. Софии в Стамбуле. Среди дошедших до нас константинопольских памятников эпохи правления Юстиниана выдающееся место занимает построенная в 532—537 гг. церковь Св. Софии, т. е. Божественной Мудрости (Айя-София, как ее называют на Востоке). Это уникальный шедевр архитектуры того времени и одно из величайших проявлений созидающего гения человечества (илл. 113, 114). Храм пользовался такой славой, что в памяти людей даже сохранились имена его создателей — Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. После турецкого завоевания в 1453 г. он был превращен в мусульманскую мечеть. Постепенно к нему были пристроены 4 минарета. В архитектурном отношении это постройка переходного типа между сооружениями раннехристианского зодчества и новыми византийскими храмами. От первых сохранилась в плане продольная ось, но центральным элементом главного нефа служит огромный купол. С подкупольным пространством соединяются, превращая неф в овал, две огромные ниши с полусферическим верхом, к которым примыкают, как в церкви Сан-Витале, меньшие полукруглые ниши. Таким образом, купол



113. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм Св. Софии, Константинополь (Стамбул). 532—537 г.

размещен как бы между двумя симметричными половинами здания. Посредством четырех арок он опирается на громадные колонны, образующие в плане квадрат. Так что расположенные под этими арками стены лишены несущей функции. Переход от образуемого основаниями арок квадрата к нижнему краю купола осуществляется с помощью сферических треугольников — так называемых парусов. Этот архитектурный прием обеспечивает сооружение более высокого и легкого купола, причем с применением метода строительства более экономичного по сравнению с применявшимися прежде (в частности, при сооружении Пантеона и Сан-Витале), когда купол опирался на барабан — круглый либо многогранный. Сам план здания, использование главных несущих столбов-опор, масштабность постройки — все это вызывает в памяти базилику Константина (см. илл. 89), самое грандиозное сооружение со сводчатыми перекрытиями в архитектуре Римской империи и величайший памятник времен правления императора, которым Юстиниан не мог не восхищаться. Таким образом, храм Св. Софии как бы объединяет Восток и Запад, прошлое и будущее в единое могучее целое.

Входя внутрь храма словно ощущаешь его невесомость; кажется, обладающие массой и жесткостью элементы его конструкции остались где-то снаружи. Перед нами — распахнутое пространство, в котором ниши, апсиды, арки — подобны наполненным ветром парусам корабля. Та удивительная архитектурная эстетика, зарождение которой мы наблюдали на примере церкви Сан-Аполлинаре-ин-Классе (см. илл. 105), находит свое логическое завершение, но уже на качественно ином уровне. Здесь ключевую роль, как никогда прежде, играет свет. Купол парит, «как свод светозарных небес», по выражению современника, поскольку у его основания находится ряд близко расположенных окон, а в стенах самого храма их столько, что те приобретают прозрачность кружевной занавеси, а золотое мерцание мозаик окончательно создает иллюзию «нереальности» этого мира, предстающего перед нашим взором.

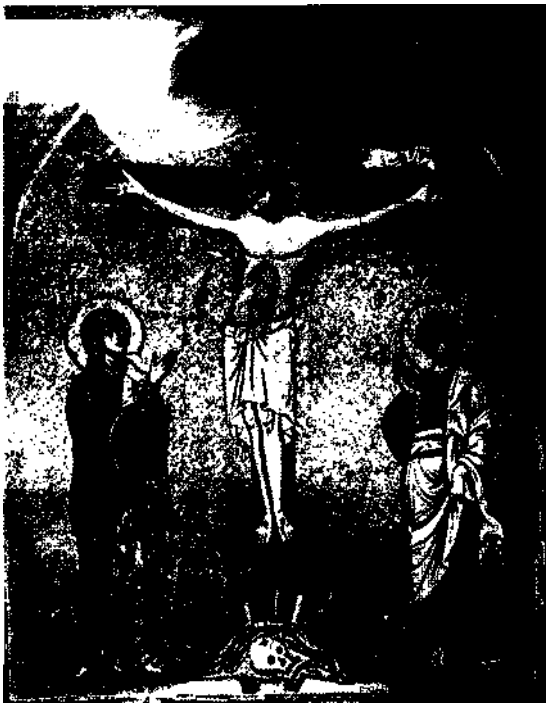
Второй «золотой век»

Византийская архитектура так и не создала ничего подобного храму Св. Софии. Церкви, относящиеся ко второму «золотому веку» византийской культуры, длившемуся с конца IX в. до XI в., и к еще более позднему времени были куда более



114. Интерьер храма Св. Софии

скромных размеров, и в них царил скорее монашеский, нежели имперский дух. После эпохи правления Юстиниана дальнейшее развитие живописи и скульптуры было прервано периодом иконоборчества, начало которому положил в 726 г. эдикт императора, запрещавший священные изображения как идолопоклонство. Борьба иконопочитателей с иконоборцами продлилась более ста лет. Этот конфликт имел глубокие корни: в плане богословия он касался основополагающего вопроса о соотношении божественной и человеческой сущности Иисуса Христа; в социально-политическом плане он отражал борьбу за влияние между деятелями государства и церкви, а также представителями западных и восточных провинций империи. Иконоборчество знаменовало, кроме того, окончательный разрыв между католицизмом и православием. Последствия эдикта не замедлили сказаться: количество создаваемых икон резко снизилось, но сама иконопись продолжала существовать, что позволило в кратчайшие сроки возобновить их производство после победы иконопочитателей в 843 г. в прежних объемах. Мы мало знаем о византийской живописи в период с начала VIII в. до середины IX в., однако можно, по-видимому, утверждать, что в результате иконоборчества возрос интерес к светским формам изобразительного искусства, которые не были запрещены. Очевидно, именно он объяс-



115. «Распятие», XI в. Мозаика. Церковь монастыря в Дафни, Греция

няет неожиданное появление в искусстве второго «золотого века» мотивов поздней античности.

Мозаики

В эпоху нового расцвета, наступившего вслед за восстановлением иконопочитания, мы видим, как античное наследие в лучших работах гармонично сливается с одухотворенным идеалом красоты, сложившимся в Византийском искусстве времен Юстиниана. В числе этих работ особо известно «Распятие» — мозаика из церкви монастыря в Дафни (илл. 115). Это чисто христианское по духу произведение имеет, однако, глубинную связь с античным искусством. Здесь нет реалистической трактовки пространства, но уравновешенность и ясность композиции делают ее поистине монументальной. То достоинство, которое присуще изображенным фигурам, также наводит на мысль об античных статуях. Эти фигуры кажутся особенно изящными и органичными по сравнению с теми, что мы видели на мозаиках времен Юстиниана в церкви Сан-Витале (см. илл. 112). Однако, главное что есть в этой работе от искусства античности, лежит не столько в области материальных образов, как в сфере эмоционального восприятия. Это мягкая, приглушенная патетичность жестов и выражения лиц, сдержанное благородство страдания, с которым мы впервые встретились в дневнегречес-ком искусстве пятого века н. э. (см. илл. 83, 84). Эти качества почти начисто отсутствуют в раннехристианском искусстве. Оно рассматривало Христа преимущественно как Вседержителя, источник Божественной Мудрости. Теперь же в дополнение к прежним взглядам усиливается внимание к Его страданиям, сильнейшим образом взывающим к человеческим чувствам. Возможно, крупнейшим достижением второго «золотого века» было то, что он привнес в религиозное искусство эти сочувствие и сострадание, хотя в полной мере возможности такого подхода были реализованы не в Византии, а позже, в западноевропейском средневековом искусстве.

Позднееизантийская живопись

Во времена борьбы иконоборцев с иконопочитателями одним из главных аргументов в пользу священных изображений было утверждение, что Иисус Христос сам позволил Св. Луке запечатлеть свой лик и что другие иконы Иисуса Христа и Богородицы по воле Божьей были чудесным образом явлены в разных местах. Эти изначальные, «истинные» иконы, как полагают, послужили оригиналом для других, выполненных рядовыми иконописцами. Иконопись возникла еще у первых христиан на основе традиций греко-римского портрета (см. илл. 101). Являясь культовыми предметами, иконы должны были строго соответствовать существующему канону. Иконописцам надлежало неукоснительно придерживаться определенных образцов, устоявшихся правил. В результате их творчество зачастую скорей сопоставимо с трудом искусного ремесленника, нежели отличающейся богатством воображения работой художника. Черты такого консерватизма видны на иконе Богородицы на илл. 116. Написанная в XIII в., она восходит к типу, сложившемуся несколькими столетиями раньше. Хорошо заметны «отзвуки» особенностей, характерных для второго «золотого века»: грациозная поза, прекрасно выписанные складки одежды, тихая печаль на лице Богородицы, «архитектурные» формы тщательно выписанного трона, похожего скорей на уменьшенную копию Колизея. Однако все детали на этой иконе стали как бы абстрактными. Так, например, трон, несмотря на то, что он изображен в перспективе, не похож на предмет реального, трехмерного мира, а блики на одежде напоминают встречающееся в орнаментах изображение солнца с исходящими от него лучами, находясь в необычном контрасте с мягкой игрой светотени на руках и лицах. В результате возникает странный эффект: изображение не является ни плоскостным, ни пространственным — оно становится «полупрозрачным», напоминающим западноевропейский церковный витраж. Создается впечатление, что изображенное на иконе озарено исходящим из ее глубины светом. И это почти соответствует истине: под тонким слоем краски лежит прекрасно отражающая свет золотая поверхность, которая и образует блики,



116. «Богородица с младенцем на резном троне». Конец XIII в. Дерево, темпера, 81,6 х 49,2 см. Национальная галерея, г. Вашингтон. Собрание Эндрю Меллона, 1937 г.

нимбы и фон, так что даже тени не кажутся напрочь лишенными света. Вспомним, что именно такой неземной, лучезарной и всепроникающей светоносностью отличались раннехристианские мозаики. Таким образом, подобные иконы следует рассматривать не просто как очередное звено древней иконописной традиции, а как их эстетический эквивалент, выраженный посредством относительно малых форм. Любопытно, что наиболее ценными византийскими иконами считаются мозаичные — на деревянной основе и очень небольших размеров.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА I ЧАСТИ

До н. э.	ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	РЕЛИГИЯ, ЛИТЕРАТУРА	РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ТОЧНЫХ НАУК, РЕМЕСЕЛ
4000	Приход шумеров в Нижнюю Месопотамию (Двуречье или Междуречье)	Шумер — пиктографическая письменность (ок. 3500)	Шумер — изобретение колеса (ок. 3500—3000) Египет — изобретение паруса (ок. 3500) Шумер — изобретение гончарного круга (ок. 3250)
3000	Египет, Древнее царство, I—IV династии (ок. 3100-2155) Шумер, период ранних династий (ок. 3000-2340); цари Аккада (2340-2180)	Египет — иероглифическая письменность (ок. 3000) Шумер — клинопись (ок. 2900) Образование общества, основанного на обожествлении власти фараона «Теократический социализм» в Шумере	Изготовление первых бронзовых орудий труда и оружия, Шумеры
2000	Египет, Среднее царство (2134—1785) Вавилон, начало царствования Хаммурапи (ок. 1760) Расцвет минойской культуры (ок. 1700-1500) Египет, Новое царство (ок. 1570-1085)	Свод законов Хаммурапи (ок. 1760) Введение культа единого бога в правление фараона Эхнатона (ок. 1372-1358) «Книга мертвых» — первая папирусная книга (XVIII династия)	Египет — изготовление бронзовых орудий труда и оружия Прорыт канал между Нилом и Красным морем Расцвет математики и астрономии в Вавилоне в царствование Хаммурапи Гиксосы (гиксы) завоевывают Египет — появление там лошадей и колесниц (ок. 1725)
1000	Иерусалим становится столицей Израиля; правление царей Давида и Соломона (ум. 926) Усиление Ассирии (ок. 1000—612) Завоевание персами Вавилона (539) и Египта (525) Восстание римлян против этрусков, установление республики (509)	Единобожие у евреев Возникновение финикийского алфавита (ок. 1000); создание на его основе греческого алфавита (ок. 800) Первые Олимпийские игры (776) Творчество Гомера (ок. 750-700), создание «Илиады» и «Одиссеи» Заратустра (Заратуштра. Зороастр), персидский пророк (род. ок. 660) Эсхил, греческий драматург (525—456)	Лидия (в Малой Азии) — начата чеканка монеты (ок. 700—650); вскоре это изобретение было использовано греками Пифагор, греческий философ (жил ок. 520)
500	Греко-персидские войны (499—478) Правление Перикла в Афинах (ок. 460—429) Пелопоннесская война между Афинами и Спартой (431-404) Александр Македонский (356—323) Захват Египта (333), победа над Персией (331), завоевание Ближнего Востока	Софокл, греческий драматург (496—406) Еврипид, греческий драматург (ум. 406) Сократ, философ (ум. 399) Платон, философ (427-347); основание Академии (386) Аристотель, философ (384-322)	Путешествия Геродота, греческого историка (ок. 460—440) Гиппократ, греческий врач (род. 469) Создание Эвклидом трудов по геометрии (ок. 300—280) Архимед, физик и изобретатель (287—212)
200	Зависимость от Рима Малой Азии и Египта; захват Римом Македонии и Греции (147)		Китай — изобретение бумаги
100	Диктатура Юлия Цезаря в Риме (49—44) Правление Октавиана Августа (27 до н. э. — 14 н. э.)	«Золотой век» римской литературы: Цицерон, Катулл, Вергилий, Гораций, Овидий, Ливии	Создание Витрувием сочинения «Об архитектуре»
н. э. I	Восстание в Иудее против римлян (66—70), разрушение Иерусалима. Извержение Везувия, гибель Помпеи и Геркуланума (79)	Распятие Иисуса Христа (ок. 30) Апостол Павел (ум. ок. 65); проповедь христианства в Малой Азии и Греции	Плиний Старший, автор «Естественной истории» (погиб в 79 г. в Стабиях при извержении Везувия) Сенека, римский государственный деятель и философ
100	Правление Траяна (98—117); последнее расширение границ Римской империи Правление Марка Аврелия (161—180)		Птоломей, географ и астроном (ум. 160)
200	Правление Шапура I (242-272), персидского царя из династии Сассанидов Правление Диоклетиана (284—305), раздел Римской империи	Гонения на христиан в Римской империи ' (250-302)	
300	Правление Константина Великого (324—337), новый раздел империи на Восточную и Западную (395)	Миланский эдикт разрешает свободное исповедование христианства (3123); оно становится государственной религией (395) Св. Августин (354-430), Св. Иероним (ок. 347-420)	
400	Захват и разграбление Рима вестготами (410) Падение Восточной Римской империи (476)) «Золотой век» Юстиниана (527-565)	Св. Патрик (ум. ок. 461) основывает кельтскую церковь в Ирландии (432) Начало разделения христианства на католицизм и православие (451)	Проникновение шелководства из Китая в Восточное Средиземноморье

Примечание. Номера черно-белых иллюстраций даны курсивом, номера цветных иллюстраций выделены жирным шрифтом.

АРХИТЕКТУРА	**СКУЛЬПТУРА**	**ЖИВОПИСЬ**	**До н. э.**
«Белый храм» с башней-зиккуратом в Уруке *(40, 41)*			**4000**
Ступенчатая пирамида фараона Джосера, построенная Имхотепом, и прилегающий район погребений, Саккара *(31, 32)* Большой Сфинкс, Гиза *(34)* Пирамиды близ Гизы *(33)*	Плита фараона Нармера (28) Статуи из храма Абу Симбел, Тель Асмар *(42j* Жертвенник и арфа из Ура (43, *44)* «Фараон Микерин и его жена» *(30)* Идол из Аморгоса (50)	**1**	**3000**
Стоунхедж в Англии *(21, 22)* Кносский дворец («Дворец Минотавра») на о. Крит *(51)* Храмовый комплекс Амона, Мут и Хонсу в Луксоре *(36)* Сокровищница Атрея в Микенах *(53)*	Стела царя Хаммурапи (45) Эхнатон и Нефертити (37, 38) Гроб Тутанхамона (39) Львиные ворота в Микенах *(54)*	Фреска, изображающая игры с быками *(52)*	**2000**
Ворота богини Иштар, Вавилон (47) Базилика в Пестуме (62)	Капитель колонны из Луристана *(48)* Рельеф из Нимруда (46) Стоящий юноша (Курос) *(65)* «Коге в дорийском пеплосе» *(66)* Северный фриз сокровищницы в Дельфах *(67)* Статуя Аполлона из Вейи *(79)*	Ваза (55) Чернофигурная амфора Псиака (57)	**1000**
]ворцовый комплекс в Персеполисе (Персеполе) *(49)* (рам Посейдона в Пестуме (62) (рамы Афинского Акрополя: Парфенон [Храм Афины Парфенос (Девы)] (63), Пропилеи и Храм Афины Ники (Победительницы) *(64)*	Капитолийская волчица *(80)* Восточный фронтон из Эгины *(68)* «Стоящий юноша» («Критский мальчик») (69" «Посейдон» («Зевс?») *(70)* Восточный фронтон Парфенона *(72)* Восточный фриз Мавзолея в Геликарнасе (73) «Гермес» работы Праксителя (74) Погребальная урна *(82)* «Умирающий галл» *(76)*	«Лапиф и кентавр», краснофигурный сосуд-килик (58)) Гробница Львиц в Тарквинии (81) «Битва при Иссе» *(59)*	**500**
Торта Августа в Перудже *(83)*	«Ника самофракийская» *(78)*		**20**
	Статуя римлянина с бюстами предков («Римский патриций») (91) Портретный бюст с о-ва Делос *(75)*	«Пейзажи с Одиссеем» (99) Вилла Мистерий, Помпеи **(100)**	**100 н.**
(олизей в Риме *(85)*	Арка Тита в Риме *(96)*	Дом Веттиев, Помпеи *(98)*	I
1антеон в Риме *(86,* 87)	Колонна Траяна в Риме *(97)* Конная статуя Марка Аврелия в Риме *(93)*	«Портрет мальчика» из Файюма **(101)**	**100**
	«Филипп Аравитянин» (94)		**200**
>азилика Константина в Риме *(89, 90)*	Гигантская статуя Константина Великого (95) Саркофаг Юния Басса, Рим *(108)*	Катакомбная церковь Св. Пьетро и Марчеллино в Риме *(102)*	**300**
1ерковь Сан-Витале в Равенне (ПО, *111)* ;рам Св. Софии (Айя-София), Стамбул *(ИЗ, 114)* (ерковь Сан-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна *(103,104)*	«Архангел Михаил», створка диптиха *(109)*	Мозаики церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме *(106)* Венская Книга Бытия (Венский Генезис) (107) Мозаики церквей Сан-Аполлинаре-ин-Классе и Сан-Витале, Равенна **(105, 112)**	**400**

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СРЕДНИЕ ВЕКА

Когда мы говорим о великих цивилизациях прошлого, то в первую очередь вспоминаем о памятниках, которые зримо воплощают в себе их отличительные черты: о пирамидах Египта, вавилонских башнях, Парфеноне в Афинах, Колизее и храме Св. Софии. В таком неречне высочайших достижений мировой цивилизации европейское средневековье скорее всего должно быть представлено готическими соборами — такими как Нотр Дам в Париже или соборами в Шартре и Солсбери. Нам есть из чего выбирать, но все они находятся к северу от Альп, хотя и на землях, ранее подвластных Римской империи. И если перед таким собором вылить ведро воды, то она в конечном итоге скорее попадет в Ла-Манш нежели в Средиземное море. Это связано с тем, что в средние века основные центры европейской цивилизации переместились к северным окраинам прежнего античного мира. Средиземное море, по торговым путям которого столько столетий шел оживленный культурный обмен между лежащими по его берегам землями и странами, связывая их воедино, превратилось в разделяющий цивилизации барьер, своего рода «пограничную зону».

Нам уже известны некоторые из событий, что привели к такому положению вещей: перенос столицы империи в Константинополь; нарастающий раскол между Западом и Востоком, вылившийся в разделение католической и православной церквей; упадок Западной римской империи и вторжение германцев. Правда, германские народы, поселившись на новых землях, в той или иной мере восприняли достижения цивилизации Рима, уже ставшего к тому времени христианским. Все основанные ими королевства — вандалов в Северной Африке, вестготов в Испании, франков в Галии, остготов и лонгобардов в Италии — располагались по берегам Средиземного моря и были как бы обращены к нему. Это были государственные образования провинциального характера, находившиеся, как правило, на периферии Византийской империи и в пределах досягаемости ее военной мощи: они были связаны с нею торговыми отношениями и испытывали ее влияние в сфере культуры. После 630 г., когда стало окончательно ясно, что Византии удалось отстоять Сирию, Палестину и Египет от завоевания персидской державой Сассанидов, возвращение утраченных западных провинций силой оружия вошло в число ее приоритетных задач. Однако всего десятилетием позже стало ясно, что такая возможность упущена: на Востоке появилась новая мощная и неизвестная до того времени сила — арабы, напавшие под знаменем ислама на ближневосточные и африканские провинции Византии. К 732 г., спустя сто лет после смерти пророка Мухаммеда, они покорили всю Северную Африку, Испанию и создали угрозу завоевания Юго-западной Франции.

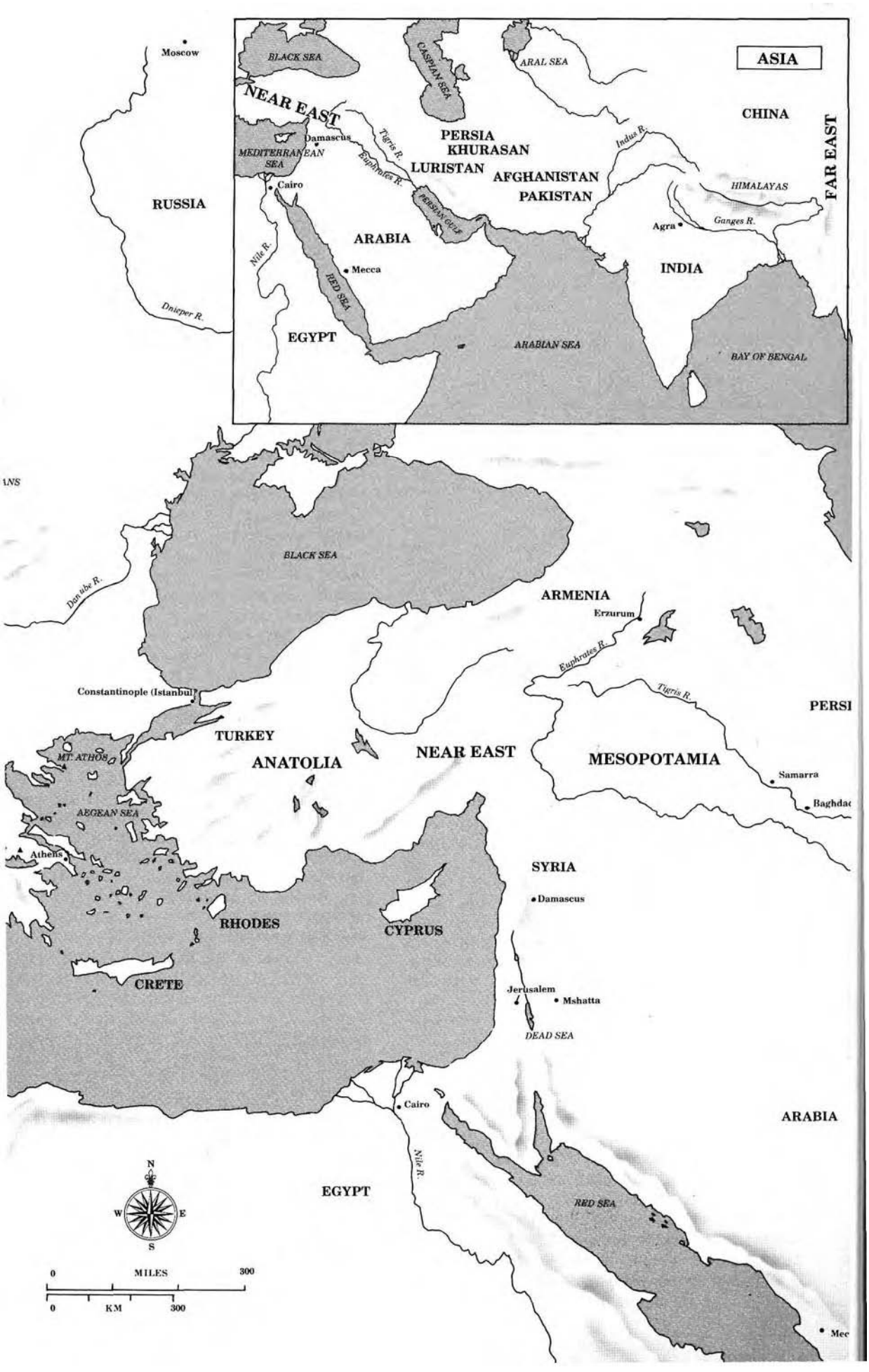
Последствия этого молниеносного наступления для дальнейшей истории христианского мира оказались огромными. Лишившись владений в западной части Средиземного моря, Византия была вынуждена сконцентрировать усилия на сдерживании ислама на Востоке. У нее не хватало сил для отражения натиска арабов на Западе, где за ней сохранялись только незначительные владения в Италии. Все побережье от Пиринейских гор до Неаполя было практически беззащитно перед морскими набегами арабов из Северной Африки или Испании. Таким образом, Западная Европа была вынуждена опираться на развитие своих собственных ресурсов — политико-экономических и духовных. Руководство Римско-католической церкви разорвало последние узы, связывавшие ее с Востоком, и обратилось за поддержкой на север, к германцам, на землях которых в VIII в. росло и усиливалось королевство франков, возглавляемое энергичными правителями из династии Каролингов, ставшее в конечном счете империей.

Когда папа в 800 г. даровал Карлу Великому императорскую корону, он освятил тем самым новый порядок и отдал папский престол и все западное христианство под защиту королю франков и лангобардов. Вместе с тем, это не означало подчинения новому христианскому императору самого папы, так как именно он определял законность императорской власти, хотя первоначально все было наоборот (в прежние времена правивший в Константинополе император утверждал результаты выборов нового папы). Такая взаимная зависимость духовной и политической власти, церкви и государства стала характерной особенностью Западной Европы, отличающей ее как от православного Востока, так и от исламского мира. Внешним символом такого устройства было то, что император должен был короноваться в Риме, но сам там не жил. Карл Великий сделал своей столицей Ахен, расположенный в центре подвластных ему земель. Если взглянуть на современную карту Европы, мы увидим, что он находится в Германии, но недалеко от Франции, Бельгии и Нидерландов.



THE MIDDLE AGES

SITES AND CITIES


ASIA
Moscow
BLACK SEA
CASPIAN SEA
ARAL SEA
NEAR EAST
CHINA
FAR EAST
PERSIA
KHURASAN
LURISTAN
AFGHANISTAN
PAKISTAN
Damascus
MEDITERRANEAN SEA
Tigris R.
Euphrates R.
Indus R.
Cairo
RUSSIA
PERSIAN GULF
HIMALAYAS
Ganges R.
Agra
ARABIA
Nile R.
Mecca
RED SEA
INDIA
Dnieper R.
EGYPT
ARABIAN SEA
BAY OF BENGAL
BLACK SEA
Danube R.
ARMENIA
Erzurum
Euphrates R.
Tigris R.
PERSI
Constantinople (Istanbul)
TURKEY
ANATOLIA
NEAR EAST
MESOPOTAMIA
MT. ATHOS
Samarra
Baghdad
AEGEAN SEA
Athens
SYRIA
Damascus
RHODES
CYPRUS
CRETE
Jerusalem
Mshatta
DEAD SEA
Cairo
ARABIA
Nile R.
EGYPT
RED SEA
N
W
E
S
0
MILES
300
0
KM
300

ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

«ТЕМНЫЙ ПЕРИОД» ИСТОРИИ

Иногда для обозначения эпохи историки используют ярлыки, сравнимые с прозвищами людей: становясь привычными и как бы «приклеиваясь», они уже не изменяются даже если больше не кажутся подходящими. Когда был введен термин «средние века», целое тысячелетие европейской истории с V по XV вв. рассматривалось как «темный период», как ничем не заполненный промежуток между эпохой античности и Возрождением. С тех пор наше отношение к средним векам стало совсем иным. Теперь мы назвали бы их «эпохой веры». По мере распространения такого взгляда отношение к средним векам как к «эпохе тьмы» изменилось, и данный эпитет применялся впоследствии преимущественно к началу средних веков. Однако если еще в прошлом веке к этому периоду относили все раннее средневековье по XII в., то сейчас его продолжительность составляет не более двухсот лет: от смерти Юстиниана до начала правления Карла Великого. Возможно, даже это чересчур много. В 650—750 гг., то есть всего за сто лет ядро европейской цивилизации сместилось к северу от Средиземноморья, и начали отчетливо проступать характерные для средневековья черты — в экономике, политике и духовной сфере. Далее мы увидим, что именно в это столетие уходят корни многих важнейших художественных достижений средних веков.

Келътско-германский звериный стиль

Когда на территорию переживавшей упадок Римской империи пришли с востока германские племена, то вместе с характерными для кочевников предметами быта они принесли очень древнюю и имевшую широкое распространение художественную традицию, известную как «звериный стиль» (см. стр. 60). Для него было характерно сочетание форм как заимствованных из животного и растительного мира так и абстрактных. Другой отличительной его чертой являлось внешнее соблюдение мастером определенных правил при большой внутренней свободе творческой фантазии. Этот стиль стал важным элементом искусства германцев и кельтов времен раннего средневековья. Познакомимся с одним из предметов, найденных в Саттон Ху, при раскопках погребения умершего между 625 и 633 гг. короля Восточной Англии — одного из семи королевств, созданных переселившимися в Британию германцами. Это верхняя деталь кошеля (сумы), выполненная из золота и украшенная эмалью (илл. 117). На ней мы видим четыре пары симметрично расположенных изображений. Каждое из них имеет свои особенности, показывающие, что изображения были заимствованы из разных источников. Один из мотивов -человек, стоящий между двумя обращенными друг к другу животными,— очень древнего происхождения. Он встречается впервые в шумерском искусстве, то есть тремя тысячами лет раньше (см. илл. 44). Терзающие уток орлы — тоже мотив, восходящий к очень древним аналогичным изображениям хищника и его жертвы. Размещенные выше орнаменты стали применяться значительно позже. Мы видим сражающихся животных; продолжениями их лап, хвостов и раскрытых пастей являются изогнутые ленты, переплетения которых образуют сложный узор. Орнамент из переплетаю-



117. Деталь кошеля из погребения захороненного в ладье короля англов близ Саттон Ху. 625—633 гг. Золото, гранаты, эмаль, длина 20,3 см.



118. Голова животного, найденная в ладье из захоронения в Осеберге. Ок. 825 г. Дерево, высота ок. 12,7 см. Институт истории искусства и классической археологии, Университет Осло

щихся лент встречался и в древнеримском, и в раннехристианском искусстве, причем особенно часто — на южных берегах Средиземного моря. Но такое сочетание данного орнамента с изображениями в звериным стиле, как на детали кошеля из Саттон Ху, является новшеством, введенным незадолго до того времени, когда неизвестный художник взялся за эту работу.

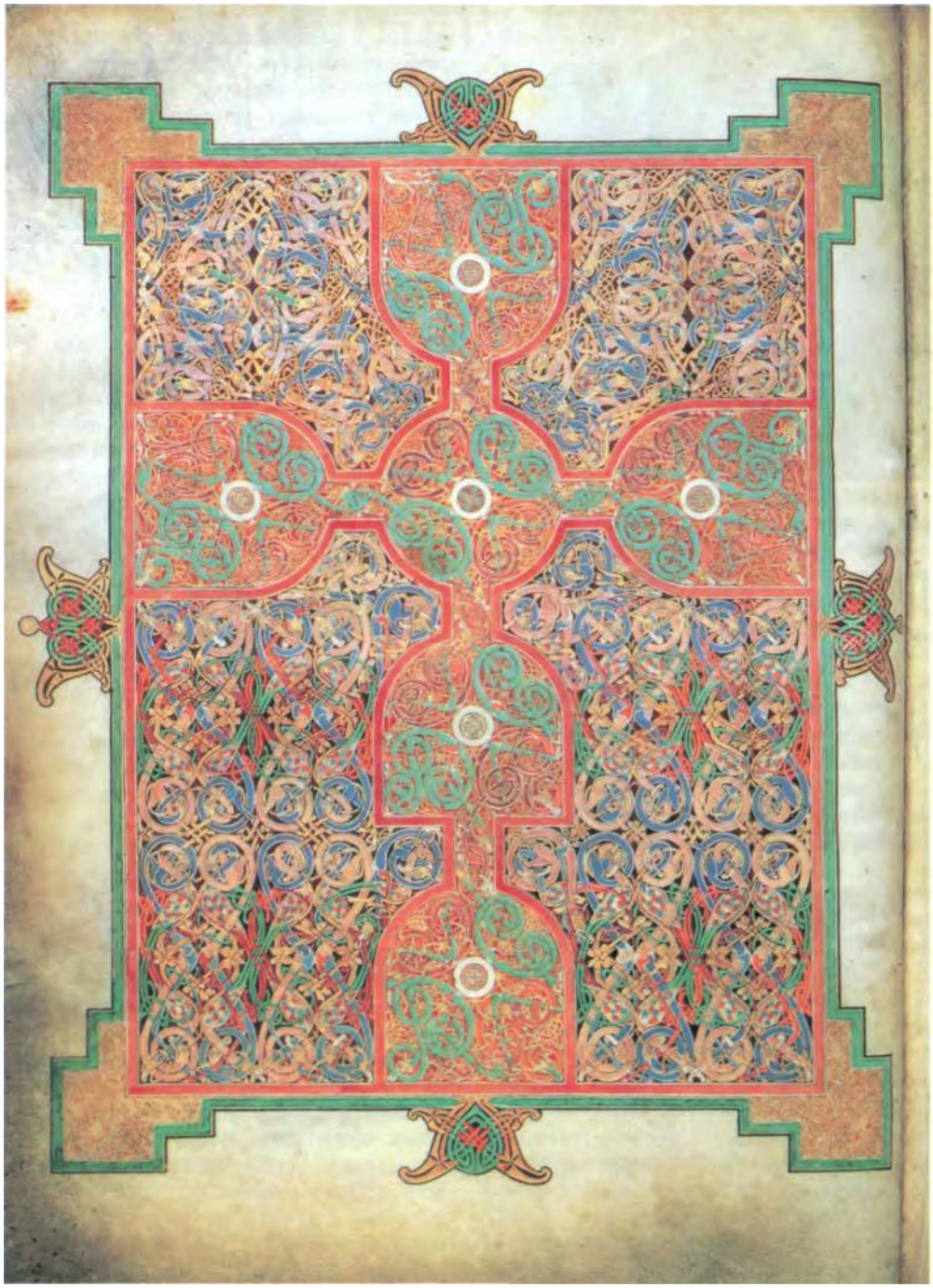
Особенно широко звериный стиль применялся для изделий из металла, которые отличались значительным разнообразием материала из которого выполнены и, как правило, очень высоким художественным уровнем мастерства. Именно такие украшения — небольшие, долговечные и бережно хранимые — объясняют причину быстрого распространения характерного для данного стиля набора образов и постоянно воспроизводимых форм. Однако в эпоху раннего средневековья эти формы, образы и художественные приемы путешествовали не только из одной страны в другую; они проникали в смежные области искусства и стали применяться в резьбе по камню и кости, даже в книжной миниатюре. Произведения искусства, выполненные из дерева, дошли до нас в небольшом количестве. Они в основном происходят из Скандинавии, где звериный стиль просуществовал дольше всего. Относящаяся к началу IX в. деревянная голова фантастического животного на илл. 118 была найдена среди прочей оснастки в захороненном корабле викингов в Осеберге, на юге Норвегии, и служила носовым украшением. Подобно приведенным выше изображениям из Саттон Ху она отличается своеобразным соединением весьма разнородных качеств. В целом форма головы достаточно реалистична. То же самое можно сказать о таких деталях, как зубы, десны и ноздри. Вместе с тем вся голова покрыта то переплетающимся, то геометрическим узором, применявшимся ранее на изделиях из металла. Такие оскалившиеся чудовища делали корабли викингов похожими на морских драконов из старинных сказаний.

Раннесредневекоеое искусство Ирландии и Англии

Черты, свойственные языческому германскому искусству и присущей ему разновидности звериного стиля, нашли отражение и в ранних произведениях, связанных с христианством, получивших распространение к северу от Альп. Они изготовлялись ирландцами, которые в то время играли ведущую роль в духовной и культурной жизни Западной Европы. Период VII—IX вв. стоит назвать «золотым веком» Ирландии. В отличие от Британии она никогда не была частью Римской империи. Поэтому миссионеры, прибывшие туда в V в. из Британии, сочли ирландское общество по римским понятиям совершенно варварским. Ирландцы с готовностью приняли христианство, и оно ввело их в соприкосновение с цивилизацией Средиземноморья. Однако это не сделало Ирландию страной проримской ориентации. Скорее можно сказать, что там приспособили христианство к собственным нуждам при жестком соблюдении принципа своей независимости.

Уже сложившаяся организационная структура римско-католической церкви, ориентированная на существование городов, плохо подходила к стране, где их поначалу не было. Ирландские христиане предпочли избрать своим идеалом монахов-пустынников Египта и Ближнего Востока, которые пожелали оставить развращенные города и удалиться в дикие и малонаселенные края в поисках уединения и духовного совершенства. Общины таких отшельников, исповедовавших объединяющие их идеи аскетизма, основали первые монастыри. Монашество стало распространяться — и к V в. монастыри возникли уже на западе Британии, но только в Ирландии именно они, а не епископы взяли на себя руководство церковной жизнью.

Ирландские монастыри в отличие от египетских вскоре стали средоточием искусств и учености, а также развили активную миссионерскую деятельность, посылая монахов проповедовать христианство язычникам и основывать новые монастыри на севере Британии, а также на Европейском континенте от Пуатье до Вегы. Эти ирландские монахи не только ускорили христианизацию Шотландии, Северной Франции, Нидерландов и Германии — они положили начало новой тра-



119— Страница с изображением креста из Линдисфарнского Евангелия. Ок. 700 г. 34,3 х 23,5 см. Библиотека Британского музея, Лондон

диции: в преимущественно сельской Европе монастырь стал центром культурной жизни. Несмотря на то, что руководство этими монастырями в конечном итоге перешло к бенедиктинскому ордену, созданному в Италии и распространившему свое влияние на север в VII—VIII вв.; ирландское влияние на средневековую западноевропейскую ци-

вилизацию ощущалось в течение еще нескольких столетий.

Рукописные книги

Чтобы обеспечить развитие христианства, в ирландских монастырях "переписывали "Библию и другую христианскую литературу в большом количестве экземпляров. Монастырские скриптории (мастерские, где создавали книги) стали также и центрами книжной миниатюры, потому что книга, в которой было записано Слово Божье, рассматривалась как святыня, и ее внешней красоте следовало соответствовать значимости содержания. Скорее всего, ирландские монахи были знакомы с раннехристианскими иллюстрированными рукописными книгами, но и здесь, как во многом другом, они предпочли положить начало новой традиции, а не копировать прежние образцы. Миниатюры, воспроизводящие эпизоды библейской исторщг^не слишком их интересовали; с тем большей увлеченностью они использовали декоративные украшения. Лучшие из книг такого рода сочетают в своем оформлении черты кельтского и германского искусства; их стиль характерен для монастырей англо-саксонского периода, основанных в Англии ирландцами.

Страница _с изображением креста из Линдисфарнского Евангелия (илл. 119) поражает своей немыслимой сложностью и богатством воображения художника-миниатюриста, разместившего на изолированных друг от друга и обладающих геометрическими формами участках орнамента такое невероятное по плотности, но полное прослеживаемого движения кружевное переплетение узора в традициях звериного стиля," что сражающиеся звери с рассмотренной выше детали кошеля из Саттон Ху выглядят по сравнению с этим детской забавой. Кажется, будто языческий мир, воплощенный в этих кусающихся и царапающихся чудищах, внезапно стал подчинен высшей власти креста. Для достижения такого эффекта мастер должен был наложить на себя чрезвычайно строгие ограничения. Добровольно принятые им «правила игры» требуют, например, чтобы строгие «ограничительные» линии геометрического орнамента не пересекались с прочим узором, а также чтобы на участках, где "господствует звериный стиль, каждая линия оборачивалась частью тела животног67"ёсли постараться и проследить, откуда она берет начало. Есть еще и другие правила, слишком сложные, чтобы о них здесь говорить, связанные с симметрией, эффектом зеркального отражения и повторяемостью форм и цветов. Пожалуй, только «открыв» их самостоятельно при тщательном рассматривании узора мы можем получить надежду проникнуться духом этого странного, похожего на лабиринт мира.



120. Распятие. Пластина с книжного переплета (?). VIII в. Бронза, высота 21 см. Национальный музей Ирландии, Дублин

Если отойти от орнаментального искусства, то в области реальных образов миниатюристы данной школы отдавали предпочтение символам, сопутствующим четырем евангелистам, поскольку они органично сочетались с общей орнаментальной направленностью их искусства и легко могли «заговорить» на его языке. Напротив, фигуры людей поначалу не удавались кельтским и германским художникам. На примере предположительно служившей для украшения переплета бронзовой пластины со сценой распятия (илл. 120) мы видим их беспомощность в изображении людей. Пытаясь воспроизвести характерную для раннего христианства композицию, художник, тем не менее, совершенно не способен воспринимать человеческую фигуру как органичное целое, так что фигура Христа становится бестелесной в буквальном смысле этого слова: голова, руки и ноги как бы являются отдельными элементами, механически соединенными с элементом центральным, который покрыт состоящим из завитков, зигзагов и переплетающихся линий рисунком. Очевидно, что между кельтско-германскими традициями и искусством Средиземноморья лежит пропасть, и художник, создавший данную сцену распятия следуя канонам искусства Ирландии, не знал, как перебросить

через нее мост. В эпоху раннего средневековья в таком положении оказались художники разных стран. Даже поселившиеся в Северной Италии лангобарды не знали, как подступиться к изображению людей.

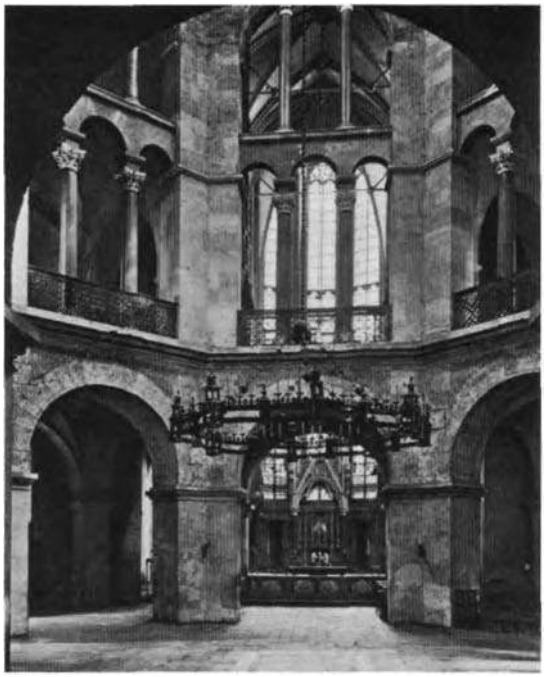
ИСКУССТВО КАРОЛИНГСКОЙ ИМПЕРИИ

Созданная Карлом Великим империя просуществовала не долго. Его внуки разделили ее на три части, однако их власть ослабела, и соответственно усилилась власть местной знати. Успехи в области культуры, достигнутые в годы расцвета империи, оказались куда более долговечными. Даже та форма букв латинского алфавита, которая до сих пор используется в книгах, напечатанных на языках самых различных народов, пришла к нам из книг каролингской эпохи, а то, что мы называем их латинскими, а не каролингскими, объясняется еще одним аспектом того переворота в культуре, который произошел во времена Карла Великого: именно при нем стали собирать и переписывать древнеримские тексты на латинском языке. Старейшие из дошедших до нас произведений римской литературы были найдены именно в каролингских кодексах, происхождение которых до недавнего времени ошибочно считалось «латинским», что и дало название шрифту, которым они написаны.

Это стремление сохранить наследие классиков было частью амбициозных намерений восстановить наряду с императорским титулом цивилизацию античного Рима. Карл Великий принимал личное участие в деятельности по реализации этих планов, надеясь внедрить культурные традиции славного прошлого в полуварварское сознание своих подданных. Удивительно, но это во многом ему удалось. Таким образом, каролингское возрождение можно назвать первым, и, по-видимому, наиболее важным этапом взаимопроникновения кельтско-германской и средиземноморской культур.

Архитектура

Изящные искусства с самого начала занимали важное место в программе культурных преобразований Карла Великого: при посещениях Италии он познакомился с архитектурными памятниками Рима эпохи императора Константина, а также Равенны времен правления Юстиниана. Ему хотелось, чтобы столица его державы Ахен демонстрировала величие возрождаемой империи, впечатляя зданиями, не менее великолепными. Не вызывает сомнений, что именно воспоминания о посещении церкви Сан-Витале (см. илл. 111)



121. Одо из Меца. Интерьер Дворцовой капеллы Карла Великого. Ахен. 792—805 гг.

послужили толчком к созданию знаменитой Дворцовой капеллы в Ахене (илл. 121), Воздвигнуть такое сооружение в далекой от Рима северной стране было весьма нелегкой задачей. Колонны и бронзовые решетки пришлось везти из Италии, да и опытных каменщиков было не так просто найти. Руководил постройкой Одо из Меца — возможно, первый из архитекторов к северу от Альп, имя которого известно. Вне всякого сомнения, капелла в Ахене является не простым подражанием архитектуре церкви Сан-Витале. Напротив, это ее решительное творческое переосмысление. Столбы и своды отличаются свойственной Древнему Риму массивностью, а геометрическая отточенность образующих внутреннее пространство элементов так не похожа на струящиеся объемы равеннского храма.

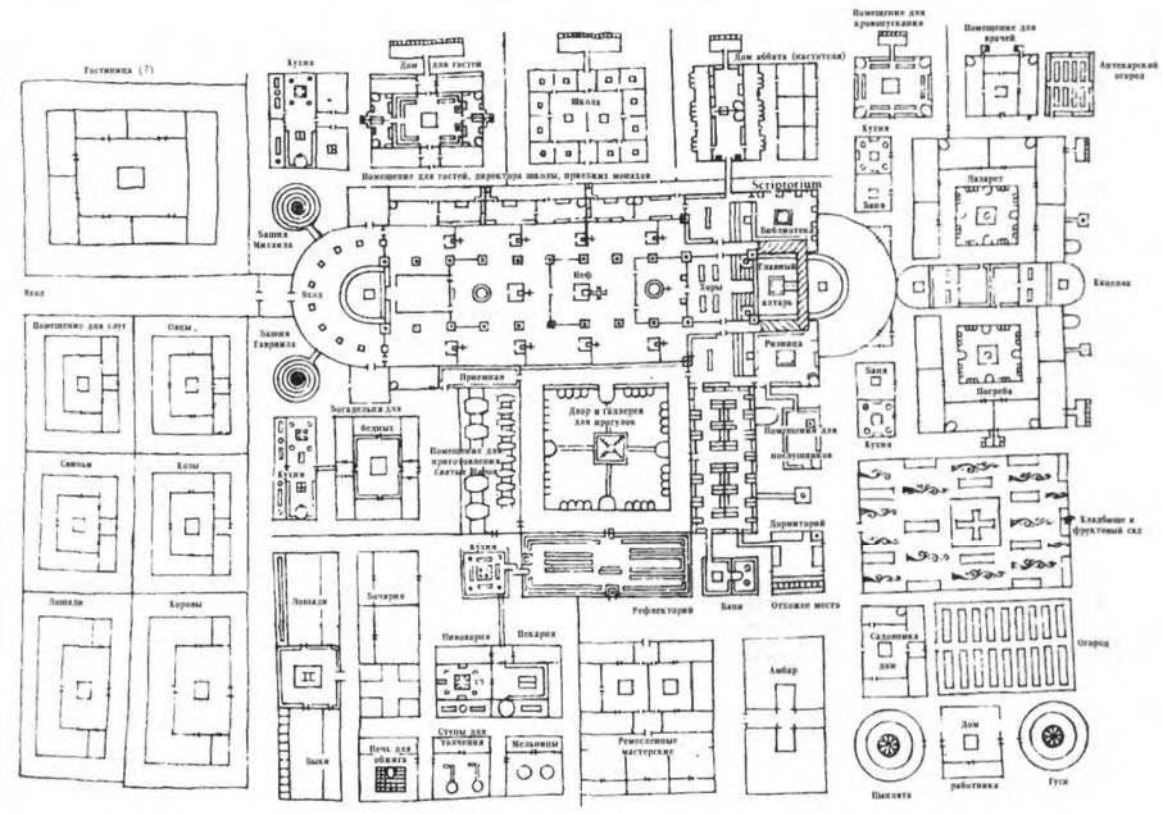
План Сен-Галленского монастыря. Столь уникальный документ, каким является сохранившийся в библиотеке Сен-Галленского монастыря в Швейцарии чертеж с его планом (илл. 122), позволяет предположить, какую важную роль играли монастыри, и как тесно они были связаны <, императорским двором. Основные детали этого документа по-видимому были утверждены собором, состоявшимся в 816—817 гг. близ Ахена. Затем данный экземпляр плана был послан настоятелю Сен-Галленского монастыря в качестве руководства для работ по перестройке. Таким образом, мы можем

рассматривать его как «типовой» проект, в который предполагалось внести коррективы в зависимости от местных потребностей.

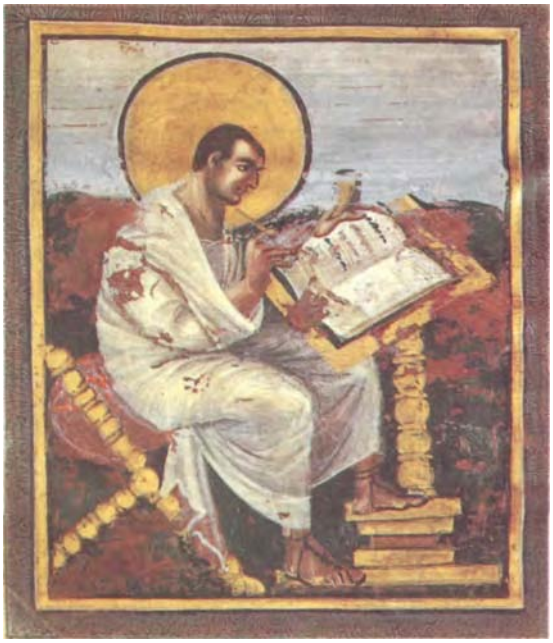
Показанный на плане монастырь представляет собой автономный комплекс, где имеется все необходимое. Он занимает прямоугольный участок размерами 500 на 700 футов (152,4 х 213,4 м). Ведущая к расположенному на западе главному входу дорожка проходит между монастырской гостиницей и скотным двором и упирается в ворота; через них входящий попадает в полукруглый, украшенный колоннами, портик, по краям которого, величественно возвышаясь над внешними приземистыми постройками стоят две круглые башни (что-то вроде обращенных к западу укреплений). Они подчеркивают значение церкви как центра монашеской общины. Церковь имеет форму базилики с трансептом (поперечным нефом) и хорами в восточной части, с апсидами и алтарями как на восточном конце, так и на западном. Главный неф и два боковых с размещенными там другими многочисленными алтарями не образуют единого непрерывного пространства. Посредством особых перегородок они разделены на «ячейки». Предусмотрено большое количество входов: два рядом с западной апсидой и еще несколько боковых, с юга и севера.

Организация пространства церкви в целом носит функциональный характер и отражает особенности, присущие монастырскому храму, приспособленному к потребностям именно монашеского богослужения, отличающегося от служб в обычной церкви, где собирается община мирян. С юга к церкви примыкает двор для прогулок монахов с аркадами (сводчатыми галереями) по краям, вокруг которого объединены такие постройки, как дормиторий, или спальня монахов (восточная сторона), рефлекторий (трапезная) с кухней (южная сторона) и винные погреба. Три больших строения к северу от церкви — дом для гостей, школа и дом настоятеля. С востока — лазарет, капелла и помещение для послушников, еще не принявших монашеский постриг, кладбище (помеченное большим крестом), сад, загоны для кур и гусей. У южного края находятся также мастерские, амбары и другие службы.

Само собой разумеется, такого в точности монастыря нигде не существует; даже в Сен-Галлене данный проект не был полностью претворен в жизнь — и все же план прекрасно дает нам



122. План монастыря. Оригинал. Ок. 820 г. Пергамент, красные чернила, 71,1 х 112,1 см. Штифтсбиблиотек, Сен-Галлен, Швейцария. (Надписи на плане переведены с латинского.)



123. Св. Матфей. Миниатюра из Евангелия Карла Великого. Ок. 800-810 гг. 33 x 25,4 см. Художественно-исторический музей, Вена



124. Св. Марк. Миниатюра из Евангелия архиепископа Реимского Эбо. 816—835 гг. Муниципальная библиотека, Эперне, Франция

понять, что представляли собой монастыри на протяжении всего средневековья.

Рукописные книги и переплеты

Сохранились упоминания о том, что во времена Каролингов церкви украшались настенными росписями, мозаиками и скульптурными рельефами, но до нашего времени от них почти ничего не осталось. С другой стороны, сохранилось достаточно большое количество иллюстрированных книг, изделий из слоновой или моржовой кости, произведений ювелирного искусства. Дух каролингского возрождения ощущается в них еще полнее, чем в остатках архитектурных сооружений. Когда мы смотрим на миниатюру с изображением Св. евангелиста Матфея (илл. 123) из Евангелия, происходящего из Ахена и по преданию найденного в гробнице Карла Великого, но в любом случае тесно связанного с его двором, трудно поверить, что такая работа была выполнена на севере Европы около 800 г. Только большой золотой нимб не позволяет представить, что это портрет писателя эпохи античности. Кем бы ни был художник — византийцем, итальянцем или франком — у нас не вызывает сомнений его прекрасное знание традиций римской миниатюры, вплоть до орнамента в виде аканта вдоль широкой рамки, которая подчеркивает стремление автора показать, что это изображение является как бы окном в иной мир.

Данная миниатюра относится к наиболее ортодоксальному направлению в каролингском возрождении. По своей сути она является своего рода аналогом переписываемых работ античных авторов, только в сфере изобразительного искусства. На миниатюре из Евангелия архиепископа Реимского Эбо (илл. 124) перед нами словно предстает образ времен античности, «переведенный» на художественный язык каролингской эпохи. Св. евангелист Марк несколько напоминает нам сидящего на троне примерно в той же позе Христа с рельефа, пятью веками ранее украсившего саркофаг Юния Басса (см. илл. 108) — одна нога впереди, идущие по диагонали складки тоги в верхней части фигуры, правильные черты лица. Сходным образом решены также руки, одна из которых держит в первом случае свиток и во втором кодекс, тогда как другая — перо для письма, причем появившееся в более позднее время. Скорее всего, движение этой руки первоначально означало поясняющий жест. И еще: ножки в виде лап животных у высеченного на барельефе трона, на котором восседает Христос, имеют точно такую же форму, что и ножки сиденья Св. Марка. Однако, в отличие от рельефа миниатюра наполнена импульсами энергии, приводящей в движение все детали: и складки обвивающих фигуру одежд, и вздымающиеся холмы, и гнущиеся под порывами ветра



125. Оклад переплета Евангелия из Линдау. Ок. 870 г. Золото и драгоценные камни. 34,9 x 26,7 см. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

кусты и травы; и даже обрамляющий миниатюру орнамент из акантовых листьев приобретает какое-то необычное сходство с языками пламени. Что касается самого Евангелиста, он предстает перед нами уже не излагающим свои мысли римским писателем, а человеком, охваченным божественным вдохновением, орудием в руках Бога, с горячечным пылом записывающим Его Слово. Взгляд Апостола устремлен не на книгу, которую он пишет, а на служащего как бы посланцем для передачи текста священного писания крылатого льва со свитком (символ этого Евангелиста). Столь прямая и непосредственная зависимость от Божьей воли, от Бога-Слова знаменует появление нового, средневекового понимания роли человека в противовес старому, античному. Что же до тех средств, кото-

рыми достигается художественная выразительность данной миниатюры,— это относится в первую очередь к динамизму линий, которого нет в миниатюре из Евангелия Карла Великого — то они вызывают в памяти полные страстного движения орнаменты ирландских рукописных книг (см. илл. 119).

Стиль реймской школы можно почувствовать и в рельефных изображениях на украшенном драгоценными камнями окладе Евангелия из Линдау (илл. 125), принадлежащего к третьей четверти IX в. Этот шедевр ювелирного искусства наглядно показывает, как замечательно были усвоены искусством каролингского возрождения доставшиеся ему в наследство кельтско-германские традиции работы с металлом. Полудрагоценные камни распределены по золотой поверхности изделия группами, причем они находятся не на ее уровне, а приподняты на удерживающих их лапках либо на относительно высоких креплениях, арчатых в основании, чтобы свет проникал и снизу, усиливая блеск и сияние. Любопытно, что в фигуре распятого Христа мы не находим даже намека на боль или смертную муку. Кажется, что он не висит, а стоит с распростертыми в скорбном жесте руками. Наделить его признаками свойственных человеку страданий было еще немыслимо, хотя арсенал выразительных средств был у мастера под рукой. Мы ясно видим это по тому, как красноречиво передают горе окружающие крест фигурки.

ИСКУССТВО ОТТОНОВСКОЙ ГЕРМАНИИ

Оклад библии из Линдау был изготовлен около 870 г., в то время, когда империя Карла Великого уже разделилась на Восточно-Франкское и Западно-Франкское королевства; ими правили его внуки, Карл Лысый и Людовик Немецкий, владения которых в целом соответствуют современным границам Франции и Германии. Власть их, однако, была такой слабой, что континентальная Европа опять оказалась беззащитной перед иноземными вторжениями: на юге продолжались набеги мусульман-арабов, славяне и мадьяры (венгры) совершали нападения с востока, приплывшие из Скандинавии викинги-норманны опустошали северные и западные земли. Эти последние были предками нынешних датчан и норвежцев и начиная с конца VIII в. почти не прекращали морских набегов на Ирландию и Британию. Затем они вторглись в Северозападную Францию и захватили область, которую с тех пор называют Нормандией. Обосновавшись там, они вскоре приняли христианство и усвоили каролингскую культуру. Начиная с 911 г., их вожди были официально признаны герцогами, номинально подчиненными власти короля Франции. В XI в. политическая и культурная роль нормандцев в жизни Европы усилилась: нормандский герцог Вильгельм Завоеватель стал королем Англии, в то время как другие предводители нормандцев постепенно вытеснили византийцев из южной Италии и арабов из Сицилии (см. стр. 146).

Между тем, когда в 911 г. окончилась династия немецкой ветви Каролингов, политический центр Германии сместился в Саксонию. Правители из Саксонской династии (919—1024) сумели восстановить сильную королевскую власть. Наиболее выдающимся из них был Оттон I, считавший себя продолжателем каролингской императорской традиции и с самого начала заявивший притязания на такую же державную власть, которой обладал Карл Великий. Женившись после завоевания Ломбардии на вдове короля Италии и получив «лан-гобардскую» корону, он распространил свою власть на большую часть Италии, и вступил в Рим, где в 962 г. папа возложил на его голову императорскую корону. Так была воссоздана империя, получившая позднее название «Священной Римской империи германской нации», возможно, ее следовало бы назвать «германской мечтой», ибо наследникам Оттона I так никогда и не удалось окончательно утвердить свою власть к югу от Альп. Однако эти притязания на владение Италией имели далеко идущие последствия, и вовлекли



126. Распятие Геро. Ок. 975-1000 гг. Дерево, высота 1,88 м. Кельнский собор

германских императоров в затянувшийся на несколько веков конфликт с папами и местной итальянской знатью, связав замешанные на любви и ненависти отношения между Севером и Югом в такой узел противоречий, что их эхо порой ощущается по сей день

Скульптура

В оттоновскую империю, а именно в середине X в. до начала XI в. Германия как в политике, так и в сфере искусства стала играть ведущую роль в Европе. Ее достижения в этих областях начались с возрождения каролингских традиций. Однако совсем скоро возникли новые, присущие только Германии индивидуальные черты. Особенно хорошо видно, как изменились взгляды, при сравнении изображения Христа на окладе Евангелия из Линдау с распятием Геро из собора в Кельне (илл. 12б). Здесь мы встречаемся с новой для западного искусства трактовкой образа страдающего Иисуса. Его вырезанная из дерева фигура благодаря своим размерам отличается монументальностью и производит сильное впечатление. Мягкие, закругленные формы тела передают его объемность; в этой работе чувствуется глубокое сострадание к мукам Христа. Особенно потрясает, как тело подалось вперед, что заставляет ощутить его тяжесть, увидеть, как невыносимо реально напряглись руки и плечи. Лицо же — с резкими, угловатыми чертами — превратилось в безжизненную маску агонии.

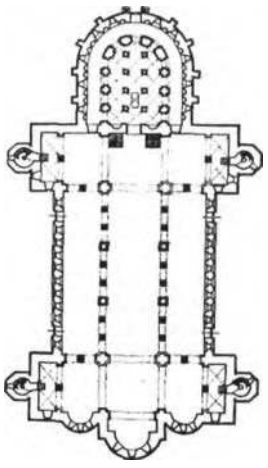
Каким путем пришел скульптор оттоновской эпохи к этой новой, поначалу смелой концепции? Мы не уменьшим его заслугу, если вспомним, что впервые такое отношение к распятому Иисусу Христу было проявлено художниками второго «золотого века» византийского искусства. По-видимому, византийское влияние было сильным в Германии того времени, и это не удивительно: ведь Оттон II был женат на племяннице византийского императора и между их дворами должна была существовать живая связь. Оставалось лишь воплотить сложившийся в Византии образ в крупные скульптурные формы, заменив его мягкую патетичность на тот отличающийся огромною выразительною силой реализм, который с тех пор стал выдающейся чертой немецкого искусства.

Архитектура

Одним из учителей и наставников Оттона III, сына и наследника Оттона II, является клирик по имени Бернвард, впоследствии ставший епископом Гильдесгеймским. Именно в период его пребывания на этой кафедре и была построена в местном бенедиктинском аббатстве церковь Св. Михаила, впоследствии получившая статус Гильдесгеймского кафедрального собора (илл. 127, 128). Если посмотреть на его план, то на память приходит церковь монастыря в Сен-Галлене (см. илл. 122): там также предусмотрены боковые входы, и хоры расположены сходным образом. Собор Св. Михаила, однако, отличается глубоко прочувствованной симметрией. Он не только имеет два идентичных поперечных нефа-трансепта с башнями над средостением и лестничными башенками — даже опоры аркады его главного нефа не одинаковы,



127. Интерьер Гильдесгеймского собора (вид западной части до второй мировой войны) 1001-1033 гг.



128. План Гильдесгеймского собора Св. Михаила. Реконструкция



129. Бог уличает Адама и Еву. Рельеф бронзовых дверей епископа Бернварда. 1015 г. 58,4 x 109,2 см. Гильдесгеймский собор

а состоят из квадратных в плане столбов, перемежающихся с расположенными попарно колоннами. Такая система чередующихся архитектурных элементов делит аркаду на три равные секции, по три прохода в каждой, причем первая и вторая соотносятся с оформлением входов, повторяют их и служат как бы архитектурным эхом симметрии, присущей каждому из трансептов. Поскольку, кроме того, боковые и главные нефы являются непривычно широкими с точки зрения взаимозависимости их длины и ширины, мы можем полагать, что Бернвард намеревался достичь гармоничного равновесия продольных и поперечных осей симметрии по всей данной постройке. Во времена епископа Бернварда западные хоры были приподняты над уровнем пола остальной части церкви, чтобы под ними можно было разместить полуподвальную капеллу-крипт, по-видимому специально посвященную Св. Михаилу, в которую можно было войти как из трансепта, так и с восточной стороны храма.

Художественная работа по металлу

Уже то, что Бернвард сам заказал пару украшенных бронзовыми рельефами дверей, по-видимому, предназначавшихся для проходов из крипта в церковную галерею, позволяет судить, какая важная роль отводилась им крипту в церкви Св. Михаила. (Изготовление дверей было завершено в 1015 г., когда был освящен крипт.) Вероятно, эта идея пришла к Бернварду после посещения Рима, где он мог видеть древнеримские (а может быть и византийские) бронзовые двери. Те, что были им заказаны, отличались, однако, от создававшихся ранее: их поверхность была разделена на несколько полей в виде широких горизонтальных полос, а не на расположенные вертикально секции, причем каждое из полей было украшено рельефом, представляющим собой библейскую сцену.

На илл. 129 показана деталь дверей, изображающая Адама и Еву после грехопадения. Ниже мы видим часть надписи-посвящения, где указана дата и содержится имя Бернварда. Обращают на себя внимание классические очертания вставленных в дверь букв, типичные для Древнего Рима. В фигурах рельефов мы не отыщем монументального духа распятия Геро. Они кажутся значительно меньшими, чем в действительности; так что легко можно ошибиться и принять их за работу ювелира, такого как тот, что создал оклад Евангелия из Линдау (см. илл. 125). Композиция была позаимствована, скорее всего, из книжной миниатюры. Стилизованная, странного вида растительность полна движения, передаваемого теми же извивающимися, изогнутыми линиями, которые характер-



130. Христос омывает ноги апостола Петра. Миниатюра из Евангелия Оттона III. Ок. 1000 г. 33 х 23,9 см. Государственная библиотека, Мюнхен

ны для ирландской книжной миниатюры. И все же история Адама и Евы передана с замечательными прямотой и выразительностью. Указующий перст Божий, отчетливо видный на фоне обширного незанятого изображением пространства, служит центральным элементом всей композиции. Этот жест осуждает Адама; тот, съежившись, переадресовывает его Еве, а та, в свою очередь,— змею у своих ног.

Рукописные книги

Та же выразительность взгляда и жеста характерна и для оттоновской школы книжной миниатюры, представляющей собой новый, сложившийся на основе каролингских и византийских элементов стиль, отличающийся необыкновенно большими возможностями и художественной силой. Важнейшим центром создания книг был в то время монастырь Рейхенау, расположенный на острове Констанцского озера. Возможно, лучшей вышедшей из его стен книгой и величайшим шедевром всего средневекового искусства является Евангелие Оттона III. В сцене омовения Христом ног Св. апостола Петра (илл. 130), изображенной на одной из ее миниатюр, мы ощущаем эхо античной живописи, дошедшее до нас через традицию, сохранившуюся в искусстве Византии. Мягкие, пастельные тона заднего плана вызывают в памяти пейзажи греко-римских настенных росписей (см. илл. 99), а некое архитектурное сооружение, служащее своего рода рамой для фигуры Христа, напоминает об архитектурных пейзажах, с которыми мы встречались в доме Веттиев (см. илл. 98), и находится с ними в отдаленном родстве. Очевидно, что значение этих элементов осталось непонятным художнику оттоновской эпохи и получило новое толкование. Он как бы иначе использовал их, и то, что некогда являлось архитектурным пейзажем — композицией, используемой для украшения,— теперь стало Небесным Градом, Новым Иерусалимом из Апокалипсиса, скинией Бога, пространством, заполненным золотым божественным сиянием, фоном которому служит реальный земной мир с его обычной воздушной средой. Аналогичное превращение произошло и с фигурами. В античном искусстве подобная композиция использовалась, чтобы изобразить врача, исцеляющего больного. Теперь роль «пациента» принадлежит апостолу Петру, а место врача занял сам Иисус (отметим, что мы вновь видим его здесь молодым, безбородым философом). В результате основное действие переносится из физической сферы в духовную. Возникает новая разновидность действий, которые не только видны в жестах и взглядах — от них даже могут зависеть относительные размеры изображаемого. Христос и апостол Петр, наиболее активные в этом смысле фигуры, отличаются и наибольшими размерами по сравнению с остальными. «Задействованная» рука Иисуса длиннее его руки, действия не совершающей, а восемь учеников, которые только и делают, что наблюдают за происходящим, «ужаты» до совсем маленького пространства, так что мы можем видеть разве что их руки и головы. Даже в раннехристианском искусстве аналогичные изображения людей, объединенных в толпу (см. илл. 106), не бывали такими в буквальном смысле бесплотными.

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО

Вдумчивый читатель, еще раз вернувшись к уже изложенному в этой книге материалу, обратит внимание на то, что почти все заглавия и подзаголовки относятся не только к истории художественной культуры, но и к общей истории нашей цивилизации. Некоторые из них связаны с орудиями труда (например, палеолит), другие — с географией, этнологией, религией. В любом случае они заимствованы из других областей знания, хотя применительно к рассматриваемому нами предмету также приняты для обозначения художественных стилей. До сих пор из этого правила было лишь два исключения: термины «архаика» и «классика», указывающие в первую очередь на стиль. Они обращают наше внимание скорее на качество формы, а не на совокупность условий, в которых она создавалась. Есть ли еще названия подобного рода? Конечно, они существуют, но лишь для искусства последних девяти веков.

Те, кому впервые пришла мысль рассматривать историю искусства как эволюцию стилей, поначалу считали, что высочайшей вершиной всего развития искусства древнего мира являлось греческое искусство периода между правлением Перикла и временем Александра Македонского. Этот стиль они назвали «классическим», то есть совершенным. Все, что было создано ранее, получило ярлык «архаики», подразумевавший нечто старомодное, связанное условностями и отжившими обычаями, еще не относящимся к эпохе классики, но продвигающимся в «верном» направлении. В то же время считалось, что стили последующих эпох вообще не заслуживают специальных названий, поскольку не обладают присущими только им положительными свойствами, являясь лишь отголосками классического искусства или результатом его упадка.

Те, кто занимался историей средневекового искусства, вначале следовали той же логике. Для них высочайшей вершиной была готика XIII—XV вв. Для всего, что еще не принадлежало к готическому стилю, они приняли термин «романский», звучавший тоже наподобие ярлыка. При этом имелась в виду преимущественно архитектура. Было замечено, что до времен готики церкви имели круглые арки и массивные, тяжелые стены, столь отличавшиеся от стрельчатых арок и парящей легкости готических соборов, и напоминали скорей постройки Древнего Рима. Название стиля как раз и несло в себе этот смысл: «романский» означает «римский»* Если принять эту точку зрения, все средневековое искусство до 1200 г. можно называть романским, если в нем обнаруживается какая-либо связь со средиземноморской традицией.

Вспомним, что каролингское искусство появилось на свет в результате сознательной политики возрождения Римской империи, проводимой Карлом Великим и его окружением. Даже после его смерти оно оставалось тесно связанным с императорским двором. Искусство оттоновской эпохи было того же происхождения и, соответственно имело узкую базу. Напротив, приблизительно в то же время романское искусство в общепринятом смысле этого термина, то есть европейское искусство средних веков, примерно с 1050 по 1200 гг., распространилось по всей Западной Европе. Оно состояло из огромного множества местных стилей, отличавшихся друг от друга, но родственных, имевших между собой много сходства, к тому же избежавших влияния из какого-либо общего источника. В этом отношении романский стиль напоминает скорей искусство, бытовавшее в Европе в самом начале средних веков, а не предшествующие ему непосредственно придворные стили, хотя и каролингско-оттоновская традиция оставила на нем свой отпечаток наряду со многими и другими, такими как позднеантич-ная, раннехристианская и византийская, влияние которых трудней заметить. Имело также место взаимодействие исламской культуры и кельтско-германского наследия.

И сплавила все эти разнородные компоненты в единый стиль во второй половине XI в. не какая-то одна сила, а целый комплекс причин, который привел к повсеместному появлению на западе свежих ростков новой творческой активности. Это было время воодушевления, связанного с ростом религиозного чувства, что нашло отражение в огромном росте числа паломников к святым местам. Христианство, наконец, восторжествовало по всей Европе. Викинги, остававшиеся в

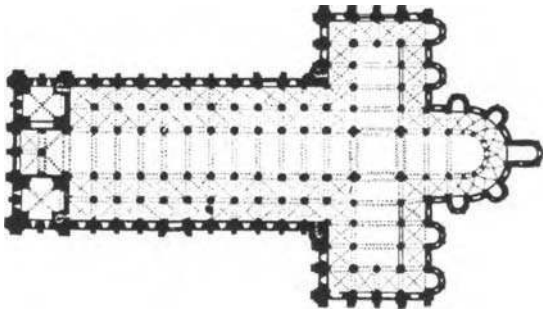
IX—X вв. преимущественно язычниками и наводившие своими набегами ужас на Британские острова и континентальную Европу, теперь пополнили число приверженцев католической церкви — не только в Нормандии, но и в Скандинавии. Мусульманская угроза после 1031 г. значительно ослабела. Мадьяры, заселив Панно-нию, перешли к оседлому образу жизни и основали Венгерское королевство.

Не менее важным оказалось возобновление средиземноморской торговли. Успешные действия военных флотов Венеции, Генуи и Пизы привели к тому, что купеческие суда опять поплыли по прежним путям. Возрождались торговля и ремесла; это вело к оживлению жизни в городах и к их росту. В смутные времена раннего средневековья население городов Западной Римской империи сильно уменьшилось. Так в Риме, где к началу IV в. проживало около миллиона человек, в какой-то период оставалось менее пятидесяти тысяч жителей. Некоторые города вообще пришли в запустение. С XI в. они начали восстанавливать свое прежнее значение. Повсюду строились новые города; в них из ремесленников и купцов образовалось находившееся по своему правовому положению между крестьянами и феодальной знатью среднее сословие, которое стало важной составной частью средневекового общества.

Именно в это время между 1050 и 1200 гг. Западная Европа стала во многих отношениях более «романской», чем когда бы то ни было, начиная с VI в., отчасти восстановив некоторые характерные для античности особенности международной торговли, городскую жизнь и военную мощь империи древних римлян. Разумеется, не хватало централизации политической власти (границы основанной Оттоном I империи проходили немногим западнее сегодняшних рубежей Германии), поэтому Риму, основываясь на авторитете папы, пришлось взять на себя роль духовного центра, являющегося некой объединяющей силой. Отправившаяся в первый крестовый поход армия, в которую вошли представители многих национальностей, откликнувшиеся на прозвучавший в 1095 г. призыв Урбана II освободить Святую землю от мусульман, была столь сильна, что другое такое войско для выполнения этой задачи не смог был выставить ни один светский властитель.

АРХИТЕКТУРА

Огромное различие между романской архитектурой и архитектурой предыдущих веков заключалось в невероятном росте строительной активности. Живший в XI в. монах по имени Рауль Глабер выразил по этому поводу свое упоение, воскликнув, что мир покрывается «белым плащем церквей». И дело не только в том, что росло их число — как правило, они становились больше, совершенней с точки зрения архитектурных форм, их стиль все сильнее обнаруживал сходство со зданиями Древнего Рима. Теперь их нефы имели сводчатые перекрытия вместо прежних деревянных, а их интерьеры — в отличие от раннехристианских, византийских, каролингских и оттоновских церквей — украшали как архитектурный орнамент, так и скульптура. География важнейших памятников романской архитектуры в целом соответствует тому пространству, для которого Рауль Глабер подыскал слово «мир» — это был католический мир от Северной Испании до Рейнланда, от шотландско-английской границы до Центральной Италии. Больше всего церквей было во Франции — именно там мы найдем ог-



131. План церкви Сен-Сернен (по Конану), Тулуза



132. Церковь Сен-Сернен (вид с птичьего полета). Ок. 1080-1120 г.

ромное количество местных типов и воплощение самых смелых идей, но и в других европейских странах мы встретимся с богатым арсеналом архитектурных новшеств, которым нет параллелей в предыдущей эпохе.

Юго-западная Франция

Обзор романских церквей — в нем неизбежно будут представлены лишь некоторые из них — начнем с церкви Сен-Сернен в Тулузе, городе на юге Франции (илл. 131-133). Она принадлежит к числу больших церквей так называемого «паломнического» типа; стоявших некогда на дорогах, ведущих к известным центрам паломничества, одним из которых являлся Сант-Яго-де-Кампостела на северо-западе Испании. Ее план при сравнении с планом собора Св. Михаила в Гильдесгейме (см. илл. 128) сразу производит на нас огромное впечатление своими сложностью и целостностью. По форме он напоминает выразительный и лаконичный латинский крест, «центром тяжести» которого служит западная часть церкви. Понятно, что она должна была вмещать не только членов монашеской общины, но и огромные толпы простых богомольцев, для чего и требовались трансепт и протяженный центральный неф.



133. Церковь Сен-Сернен. Главный неф и хоры

Справа и слева к нему примыкает по паре боковых нефов — всего их четыре — два из которых, проходя между крайними боковыми и главным нефами, огибают крылья трансепта и далее также апсиду, образуя непрерывную внутреннюю галерею верхних хоров, упирающуюся двумя своими концами в башни западного фасада. Напомним, что впервые подобная галерея возникла в более раннее время в церквах, где имелся крипт (как в соборе Св. Михаила). Но если тогда она сообщалась с криптом, находившимся ниже уровня основной части храма, то теперь, соединившись с пространством трансепта и нефов, дополненная в районе главной апсиды примыкающими с внешней стороны небольшими капеллами, поднялась наверх. Образуя единое целое, апсида, галерея и капелла известны как «хоры паломников». На приведенном плане мы также видим, что все боковые нефы на всем протяжении перекрыты крестовыми сводами. Наряду с уже известными нам особенностями это вносит в интерьер церкви хорошо ощущаемый элемент упорядоченности: боковые нефы как бы составлены из квадратных в плане «ячеек»-травей, величина которых служит основным компонующим элементом или «модулем» для других объемов; так, пролеты главного нефа и трансепта соответствуют двум таким единицам, а основание башни над средокрестием (пересечением главного нефа с поперечным) и башен западного фасада — четырем.

Внешний вид церкви также отличается выразительностью форм и обилием архитектурных деталей. Разноуровневая крыша как бы вычленяет центральный неф и трансепт относительно общей массы боковых нефов (внешних и внутренних), главной апсиды, внутренней галереи (хоров) и выступающих капелл в виде малых апсид. Дополнением к этому служат контрфорсы, усиливающие простенки между окнами, позволяя им выдерживать оказываемое сводами давление. Сами окна и входы-порталы также выделены соответствующим декоративным обрамлением. Впечатляющая своей высотой центральная башня, достроенная во времена готики, первоначально была задумана более низкой. Две башни фасада, к сожалению, так и остались незавершенными.

Когда мы заходим в главный неф, нас поражает его высота, сложная архитектурная проработка стен, сумеречное, непрямое освещение. Все это так непохоже на то впечатление простора и безмятежности, которое оставляет интерьер собора Св. Михаила с его четко разграниченным на простые «блоки» пространством (см. илл. 127). Если стены главного нефа собора Св. Михаила напоминают о временах раннего христианства (см. илл. 105), то в случае церкви Сен-Сернен они скорее напоминают такие постройки, как Колизей (см. илл. 85). Весь набор свойственных древнеримской архитектуре элементов — сводов, арок, полуколонн и пилястров — тесно связанных в единое упорядочен-

ное целое, вновь предстает здесь перед нами. Однако если в греко-римской архитектуре детали соответствовали реальным «мускулам» строительных конструкций, то здесь, в главном нефе церкви Сен-Сернен, архитектурные элементы декора имеют иное, духовное значение; то же самое мы наблюдали в оттоновских миниатюрах, где изображение различных частей тела и даже масштаб фигур определялся их духовной значимостью. Полуколонны во всю высоту нефа показались бы древнему римлянину такими же неестественными, как и протянутая рука Христа на илл. 130. Создается впечатление, что они «вытянуты» какой-то мощной невидимой силой, спешащей как можно скорее достичь членящих полуцилиндрический свод поперечных арок. Их настойчиво повторяющийся ритм как бы ведет нас вперед, к находящейся в восточной части церкви залитой светом апсиде и опоясывающей ее галерее (теперь увы, заслоненным более позднего происхождения алтарем).

Описывая впечатление, которое производит интерьер церкви, мы вовсе не хотим сказать, что архитектор сознательно ставил перед собой задачу достичь подобного воздействия. Для него красота и решение инженерно-строительных задач были неразделимы. Перекрытие нефа сводом вместо сооружения деревянной крыши в целях обеспечения противопожарной безопасности было не только практичным, но давало возможность сделать храм, этот дом Бога, еще более величественным и грандиозным. А поскольку чем выше свод от земли, тем труднее создавать для него опорные конструкции, то архитектору пришлось использовать весь арсенал имевшихся в его распоряжении средств, чтобы поднять потолок главного нефа как можно выше. Для большей безопасности ему даже пришлось пожертвовать непосредственным освещением церкви через верхний ряд окон. Он предпочел поместить в боковых нефах галереи (верхние хоры), чтобы перенести на них давление, оказываемое сводом на стены главного нефа в поперечной плоскости, в надежде, что через них в центральную часть здания проникнет достаточно света. Церковь Сен-Сернен напоминает нам, что архитектура, как и политика, это «искусство возможного», и что в ее сфере успех, как и, впрочем, везде, достижим тогда, когда в конструкции и эстетике сооружения найден предел возможностей, диктуемых обстоятельствами.

Бургундия и Западная Франция

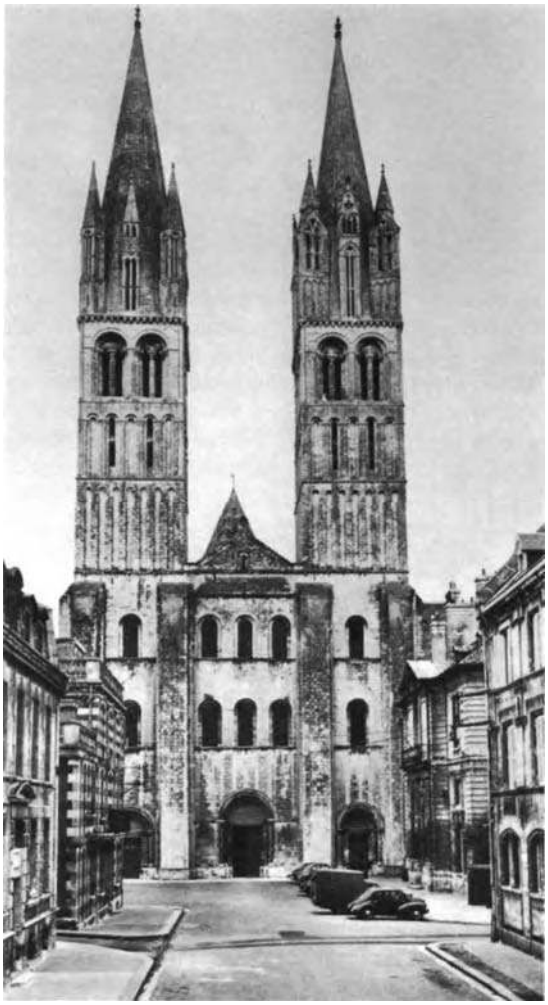
Решение проблемы сводчатого перекрытия главного нефа, найденное строителями церкви Сен-Сернен, было не окончательным, каким бы впечатляющим оно на первый взгляд не казалось. Бургундские архитекторы предложили более изящный вариант, использованный при постройке собора в Отёне (илл. 134), где галереи (верхние хоры) была заменены декоративной аркадой (несущей название «трифорий», поскольку она состоит из сгруппированных по три глухих проемов) и верхним рядом окон. Возможность сооружения столь высокого «трехэтажного» центрального нефа дало применение стрельчатых арок свода, создающих давление на опору не в поперечном направлении, а почти исключительно сверху вниз. Для придания большей гармоничности интерьеру главного нефа стрельчатая арка используется и в его аркаде. Возможно, ее появление во Франции связано с влиянием и исламской архитектуры, где она получила широкое распространение еще раньше. По-видимому архитектура Отёнского собора тоже приближается к пределу возможного, так как верхняя часть нефа обнаруживает небольшой, но все же заметный наклон стен в стороны от центральной оси, вызванный воздействием «раздвигающего» их свода — своего рода предостережение от дальнейших попыток увеличить высоту или ширину окон верхнего ряда.



134. Собор в Отёне. Главный неф и хоры. Ок. 1120-1132 гг.

Нормандия и Англия

Чем дальше на север, тем заметнее меняется направление развития архитектуры. Так, почти полностью лишен украшений фасад церкви аб-

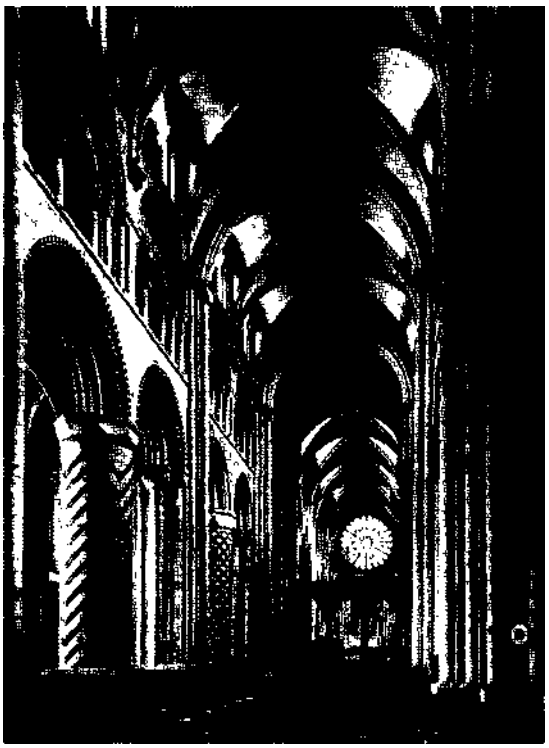


135. Церковь Сент-Этьенн. Восточный фасад. Кан. Начата в 1068 г.

батства Сент-Этьенн в нормандском городе Кан (илл. 135), которое было основано Вильгельмом Завоевателем примерно через два года после вторжения в Англию (см. стр. 138). Четыре высоких контрфорса делят передний фасад церкви на три вертикальные секции, и это движение ввысь продолжают две замечательные башни; их высота производила бы впечатление даже и без высоких шпилей периода ранней готики. Церковь Сент-Этьенн отличается холодной и сдержанной архитектурой, изящество ее пропорций воспринимается скорее умом, чем глазами.

Такой способ восприятия, став явлением норманнской архитектуры, привел к новому важнейшему достижению в области техники возведения церковных зданий в Англии, где Вильгельм тоже начал широкое строительство. Начатый в 1093 г. Дерхемский собор — одно из самых больших сооружений в церковной архитектуре средневековой Европы (илл. 136). Несмотря на очень большую ширину главного нефа, над ним, по-видимому, с самого начала намеревались соорудить свод. Сводчатое перекрытие над восточной частью здания было завершено в удивительно короткий срок — к 1107 г., а точно такое же над остальной частью нефа — к ИЗО г. Данное перекрытие представляет большой интерес, так как это самый ранний случай систематического использования стрельчатого крестового свода на нервюрах для перекрытия трехъярусного нефа. Это новшество, таким образом, является значительным шагом вперед по сравнению с тем решением, которое было найдено для собора в Отёне. Боковые нефы, вид на которые открывается через отделяющую их аркаду, состоят из приближающихся в плане к форме квадрата и уже знакомых нам ячеек-травей с крестовыми сводами, тогда как пролеты главного нефа, разделенные мощными поперечными арками, намеренно удлинены и перекрыты крестовыми сводами так, что ребра (нервюры) образуют узор в виде сдвоенных перекрестий, которые делят соответствующий участок свода на семь секторов, а не на обычные четыре. Поскольку пролеты главного нефа вдвое длиннее ячеек боковых нефов, поперечные арки опираются лишь на нечетные столбы аркады, поэтому размеры и внешний вид столбов неодинаковы: более массивные имеют сложную составную форму «пучков» колонн и пилястров, примыкающих к прямоугольному или квадратному устою; четные же столбы представляют собой круглые колонны.

Чтобы зримо представить себе происхождение столь своеобразной системы, попробуем вообразить, будто архитектор сначала задумал перекрыть главный неф бочарным сводом с галереями-хорами над боковыми нефами и без верхнего ряда окон, как в церкви Сен-Сернен. При выполнении соответствующих чертежей ему пришло в голову, что, если предпочесть крестовый свод над главным и боковыми нефами, то в верхней части стен высвободятся полукруглые участки для верхнего ряда окон: в этих местах стена не выполняет существенной несущей функции и может иметь проемы (илл. 137). Каждый пролет среднего нефа содержит два похожих как сиамские близнецы крестовых свода, разделенных на семь секторов. Вес всей этой части свода передается на шесть находящихся на уровне галереи точек, имеющих надежную опору. Если арки у средо-крестия являются полукруглыми, то арки к западу от него (т. е. находящиеся ближе к входу) уже имеют слегка стрельчатую форму — свидетельство беспрестанного поиска архитектором более рациональных решений. Устраняя ту часть полукруглой арки, тяжесть которой вызывает боковой распор стен, он превращает ее в стрель-

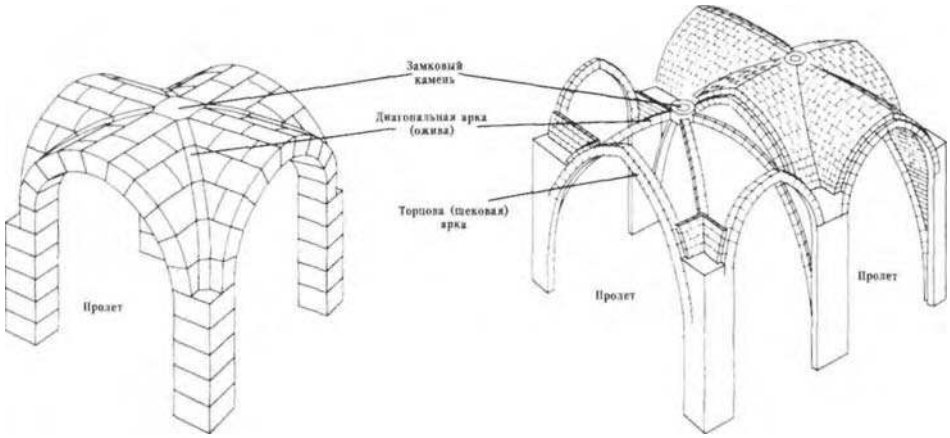


136. Дерхемский собор. Главный неф (восточная часть). 1093—1130 г.

чатую; обе половины последней как бы опираются одна на другую. Поэтому такая арка оказывает на стену гораздо меньшее направленное во вне давление по сравнению с полукруглой, и ее можно сделать сколь угодно высокой. Это открытие давало большие возможности и впоследствии привело к созданию устремленных ввысь готических соборов. Основой такого крестового свода служили ребра-нервюры, составляющие его каркас; промежутки между ними заполняла кладка из камней минимальной толщины, что позволяло уменьшить как вес свода, так и боковой распор стен. Неизвестно, была ли эта система изобретена именно для собора в Дерхеме, но она не могла быть создана задолго до его постройки, поскольку все еще носит экспериментальный характер. С эстетической точки зрения центральный неф в Дерхеме — один из лучших во всей романской архитектуре: удивительно мощные столбы двух чередующихся разновидностей замечательным образом контрастируют с эффектно освещенными и выгнутыми, как паруса, поверхностями свода.

Италия

Мы могли бы предположить, что именно в центральной Италии, бывшей некогда сердцем империи древних римлян, станет возможным создать наилучшие образцы романики, поскольку здесь могли служить примером уцелевшие античные постройки. Однако этого не произошло. Честолюбивые правители, стремившиеся возродить «то величие, которым был Рим», отводя при этом себе роль императора, как правило жили на севере Европы. Духовная власть папы, подкрепленная владением довольно значительными территориями, сделала трудно осуществимыми амбициозные планы императоров по усилению их власти в Италии. Со временем там возникли новые процветающие центры ремесла и торговли, благополучие которых основывалось на мореплавании или местном про-



137. Нервюрный свод (по Акленду)



138. Баптистерий, собор и кампанила (колокольня) в Пизе (вид с запада). 1053—1272 гг.

изводстве. Они объединяли вокруг себя более мелкие владения или коммуны, соперничавшие друг с другом, либо заключавшие не слишком долгие союзы с папой или германским императором, если это сулило политическую выгоду. Постепенно наиболее развитой областью Италии стала Тоскана. Тосканцы не ставили перед собой задачу воссоздания ушедшей в прошлое империи римлян; кроме того, в силу дошедших через сохранившиеся церковные постройки традиций времен раннего христианства и хорошего знакомства с образцами древнеримской архитектуры они предпочли продолжать использовать формы, в своей основе раннехристианские, украшая их при помощи средств, мотивы которых были навеяны эпохой язычества. Если обратиться к одному из наиболее хорошо сохранившихся образцов тосканской романики, комплексу собора в Пизе (илл. 138), и сопоставить его сперва с церковью Сан-Апполинаре в Равенне, а затем с церковью Сен-Сернен в Тулузе (см. илл. 103, 132), у нас практически не останется сомнений относительно того, с которой из них она находится в наибольшем родстве. Конечно, он выше своей предшественницы и благодаря появившемуся большому трансепту приобрел в плане форму латинского креста, а также имеет купол, поднятый на высоком барабане над средокрестием. Но мы по-прежнему можем здесь наблюдать характерные для ранних базилик черты, такие как ряды плоских аркад и отдельно стоящая колокольня (знаменитая пизанская падающая башня, которая была построена совершенно вертикальной, но вскоре начала наклоняться из-за слабого фундамента), то есть во многом воспроизводящие облик церкви Сан-Апполинаре.

Единственным намеренно сохраненным в тосканской архитектуре «остатком» древнеримского стиля является облицовка наружных стен церкви разноцветными мраморными квадрами (в раннехристианской архитектуре преобладали скромные фасады). В Риме от прежней богатой облицовки зданий мало что оставалось: она была снята для украшения более поздних построек. Однако интерьер Пантеона (см. илл. 87) все же давал некоторое представление об этом утраченном наряде, и взглянув, например, на флорентийский баптистерий (илл. 139) мы можем распознать желание архитектора украсить его таким же мраморным



139. Баптистерий Сан-Джованни.
Ок. 1060-1150 г. Флоренция

одеянием, состоящим из панелей-квадров золотого и белого мрамора в высшей степени строгой геометрической формы. Пропорции и детали глухих аркад тоже по существу классические. Постройке в целом настолько присущ дух классицизма, что через какое-то время флорентийцы сами поверили, будто когда-то она служила храмом древнеримского бога войны Марса.

СКУЛЬПТУРА

Возрождение в эпоху романики монументальной каменной скульптуры представляется еще более важным, чем архитектурные достижения того времени, поскольку этот жанр не получил развития ни в каролингском, ни в оттоновском искусстве. Напомним, что статуя как самостоятельное произведение практически полностью исчезла в западноевропейском искусстве после V в. Каменный рельеф продолжал существовать лишь в качестве применявшегося в архитектуре орнамента или украшения какой-либо поверхности, причем его глубина стала очень небольшой. Таким образом, единственной продолжавшей существовать в раннесредневековом искусстве разновидностью скульптуры стал жанр скульптурной миниатюры — небольшие рельефы и создаваемые иногда скульптурки из металла или слоновой кости. В оттоновском искусстве, где мы видим такие работы, как двери епископа Бернварда (см. илл. 129), размеры произведении увеличились, но сам дух традиции остался прежним. Свойственное данной эпохе стремление к созданию крупномасштабных скульптурных произведений, примером которого может служить действительно впечатляющее распятие Геро (см. илл. 126), было ограничено почти исключительно работами по дереву. Сегодня нам уже трудно сказать, когда и откуда началось возрождение каменной скульптуры; возможно, это произошло где-то вдоль дорог Юго-западной Франции и Северной Испании, ведущих паломников к Сант-Яго-де-Кампостела. Как и в случае с романской архитектурой, быстрое развитие каменной скульптуры в 1050—1100 гг. связано с общим ростом религиозной устремленности в обществе накануне крестовых походов. Украшающая церкви скульптура обращалась в первую очередь к чувствам мирян, а не членов замкнутых монастырских общин. В тулузской церкви Сен-Сернен имеется несколько таких произведений. Это значительные для своего времени работы, созданные ок. 1090 г. Трудно сказать, в какой части церкви находилась одна из них, изображающая некоего апостола (илл. 140). Возможно, в передней части алтаря. Когда мы смотрим на нее, то кажется, будто она нам что-то напоминает. Действительно, твердость и уверенность фигуры апостола позволяют ощутить сильное влияние античности, свидетельствующее о том, что мастер имел возможность хорошо изучить древнеримскую скульптуру времен поздней античности (образцы которой в достаточной мере сохранились в Южной Франции). С другой стороны, особенности компоновки — торжественная фронтальность изображения, помещенного в украшенную архитектурными элементами раму,— в целом указывают на византийский источник. Обращает на себя внимание большое сходство с архангелом Михаилом на вырезанной из слоновой кости миниатюре (см. илл. 109). Однако, столь сильно изменив масштаб миниатюры, создатель тулузского рельефа придал ему новое качество: ниша превратилась в какую-то реальную пещерку, волосы — в круглую плотно облегающую голову шапочку, фигура стала суровой и какой-то «топорной». Практически, этот апостол обрел вновь почти те же достоинства и непосредственность, что отличали греческую скульптуру эпохи архаики.

Эта работа явно рассчитана на восприятие не только с близкого расстояния: размеры изображенного апостола составляют более половины обычного человеческого роста. Его впечатляюще большое, грузное тело хорошо видно на значительном расстоянии. Это подчеркнутая массивность позволяет догадаться, что могло послужить толчком к возрождению крупномасштабной скульптуры: объемное и осязаемое каменное изображение кажется более реальным по сравнению с живописным. Священнослужителю, погруженному в абстракции теологии, она могла показаться неуместной, даже опасной. Св. Бернар Клервоский, писавший в 1127 г.,



140. Апостол. Ок. 1090 г. Камень. Церковь Сен-Сернен. Тулуза



141. Южный портал (деталь). Церковь Сен-Пьер, Муассак. Начало XII в.

осуждал употребление скульптуры для украшения церквей как тщеславное безрассудство, суетное развлечение, вводящее нас в искушение «охотней читать по мрамору, чем по нашим книгам». Однако голос его не был услышан. Для простодушной паствы в любой большой скульптуре неизбежно было что-то от идола; именно это и давало ей такую притягательную силу.

Еще одним важным центром, где начала развиваться романская скульптура, являлось аббатство в Муассаке, к северу от Тулузы. Южный портал его церкви обнаруживает такое богатство фантазии резчика, жившего одним поколением позже создателя рельефа с апостолом из церкви Сен-Сернен, которое заставило бы Св. Бернара содрогнуться. На илл. 141 мы видим прекрасно выполненный каменный столб (центральный стержень, поддерживающий перемычку портала, разделяя проем на две половины) и левый косяк портала. Оба косяка имеют зубчатый профиль; стволы украшающих косяки полуколонн и центральный столб повторяют этот «фестончатый» рисунок, как будто их выдавили из огромного кондитерского шприца. Люди и животные приобретают такую же гибкость формы, так что невероятно тонкая фигурка пророка на боковой стороне столба кажется удивительно соответствующей тому не слишком удобному «пьедесталу», на который она водружена. Следует обратить внимание и на то, как вписывается тело пророка в зубчатые очертания колонны. В нем достаточно свободы, чтобы он мог скрестить в каком-то танцеобразном движении ноги и, разворачивая свиток, повернуть голову, чтобы разглядеть интерьер

церкви. Но каково же значение пересекающихся изображений львов, образующих симметричные зигзаги на передней поверхности столба? Судя по всему, они просто «оживляют» ствол колонны наподобие их предшественников со «звериных орнаментов» ирландских миниатюр, населявших отведенное им поле. В книжной иллюстрации такая традиция не прекращала своего существования, и, несомненно, оказала влияние на автора данной работы, подобно тому, как взволнованное движение пророка восходит к каролингской миниатюре (см. илл. 124). Изображения львов могут иметь еще одно происхождение: от противостоящих друг другу зверей в древнем искусстве Ближнего Востока через персидские изделия из металла (см. илл. 44, 54). И все же присутствие этих львов в Муассаке с точки зрения эффективности их использования как орнамента нельзя дать исчерпывающего объяснения. Они принадлежат к существующей в романском искусстве обширной семье диких тварей и чудищ, которые сохраняют свою демоническую живучесть, даже когда их пытаются заставлять, как наших львов, выступать в качестве опоры. Таким образом, в их задачу входит выразительность, а не только декоративность. Они служат воплощением темных сил, приученных и стоящих на страже, либо загнанных туда, где должны оставаться вечно недвижными, как бы ни скалились в знак протеста их пасти.

Бургундия

В романских церквах над перемычкой главного портала обычно размещался тимпан, представлявший собой, как правило, композицию, в центре которой изображался Христос на троне. Чаще всего это было апокалиптическое видение сцены страшного суда — наиболее впечатляющий сюжет в христианском изобразительном искусстве, запечатленный с особо выразительной силой на рельефе, украшающем Отёнский собор. На илл. 142 показана его деталь — часть правой половины тимпана, где изображено «взвешивание душ». В самом низу, трепеща от страха, из могил восстают мертвые; некоторых уже преследуют змеи, других хватают огромные, похожие на клешни руки. А выше зримо и наглядно решается их судьба при помощи весов, с одной стороны от которых стоят ангелы, а с другой корчатся бесы. Спасенные души льнут, словно дети, в поисках защиты к нижнему краю одежд ангелов, тогда как осужденные попадают в руки злобно ухмыляющихся демонов и низвергаются ими в ад. В фигурах этих демонов мы замечаем ту же родственную ночным кошмарам фантазию, которая свойственна существующему в романском искусстве миру зверей. Эти твари являются химерами: напоминая в целом людей, они имеют очень тонкие птичьи ноги, покрытые сверху шерстью, хвосты, заостренные уши и огромные злобные рты. По безграничной жестокости эти монстры не сравнимы даже с чудовищными зверями; то, чем они занимаются, захватывает их, доставляя зловещую радость. Всякий входящий, «читавший по мрамору» этого барельефа (как выразился Св. Бернар), неизбежно входил в собор со смиренным сердцем и сокрушенным духом.



142. Страшный суд (деталь). Западный тимпан. Собор в Отёне. Ок. 1130-1135

Долина Мёза (Мааса)

Историки искусства редко признают факт появления в XII в. мастеров с отчетливо выраженной творческой индивидуальностью — возможно, из-за того, что он противоречит широко распространенному мнению об анонимности всего средневекового искусства. Действительно, такие случаи довольно редки, но это не может принизить их значения.

Возрождение внимания к личности художника наблюдалось в Италии, а также на севере, в долине реки Мёз (Маас), протекающий через Северо-восточную Францию, Бельгию и Голландию. Во времена Каролингов это был район распространения реймского стиля (см. илл. 124, 125), и свойственное тому периоду хорошее знание классических источников осталось в этих местах ха-

рактерным и для романского искусства. Так что и здесь отход от прежней «обезличенное™» был связан с влиянием античного искусства, хотя оно и не привело к созданию монументальных произведений. Наибольшего совершенства жившие на берегах Мёза скульпторы эпохи романики достигли в работе с металлом. Прекрасным подтверждением этому может служить созданная в 1107— 1118 гг. в г. Льеже купель (илл. 143). Автор этого шедевра, Рейнер из Гюи, является первым мастером, имя которого нам известно. Чаша купели, подобно описанному в Библии «морю», имевшему аналогичную форму и находившемуся в Иерусалимском храме царя Соломона, опирается на двенадцать волов, символизирующих двенадцать апостолов. Украшающие купель рельефы, по высоте примерно соответствующие рельефам на дверях из собора Св. Михаила (см. илл. 129), тем не менее разительно от них отличаются. Вместо грубоватой выразительности работы оттоновской эпохи мы находим здесь гармоничное равновесие и соразмерность деталей и элементов купели, утонченную сдержанность скульптурного рельефа и глубокое понимание органичности композиции. Все это отражает глубокое родство с античными традициями, хотя художник и пользуется языком средневекового искусства. Если приглядеться к показанной со спины обернувшейся фигуре (под деревом, слева), то по грации движения и одежде греческого типа ее можно принять за работу античного мастера.



143. Райнер из Гюи. Купель. 1107—Ш8 г. Бронза, высота 63,5 см. Церковь Сен-Бартелеми, Льеж



144. Скульптура льва. 1166 г. Бронза, длина около 1,83 м. Соборная площадь, Брунсвик, Германия

Германия

Монументальная статуя романского периода, изображающая животное, является произведением светского, а не религиозного искусства. Ее можно осмотреть со всех сторон. В настоящее время она существует в единственном экземпляре, хотя, вероятно, когда-то их было изготовлено несколько. Это бронзовый лев в натуральную величину, увенчивающий высокую колонну, поставленную саксонским герцогом Генрихом Львом перед своим дворцом в Брунсвике в 1166 г. (илл. 144). Этот полный ярости зверь (явно олицетворяющий самого герцога или по крайней мере ту сторону его характера, которая и принесла ему прозвище) удивительно напоминает архаическую бронзовую статую капитолийской волчицы (см. илл. 80). Возможно, такое сходство не случайно, поскольку в то время статую волчицы можно было увидеть в Риме, и она должна была производить глубокое впечатление на скульпторов эпохи романики.

ЖИВОПИСЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА МЕТАЛЛОВ

В отличие от архитектуры и скульптуры, живопись не знала столь революционных перемен, которые сильно отличали бы ее от каролингской или оттоновской. И более «римской», чем каролингская или оттоновская, ее тоже трудно назвать. Это, однако, не означает, что в XI—XII вв. она имела меньшее значение, чем в предшествующую эпоху, а лишь свидетельствует о большей силе традиции в данной области, что особенно характерно для жанра книжной иллюстрации.



145. Св. евангелист Иоанн из Евангелия аббата Ведрикуса. Не ранее 1147 г. Общество археологии и истории, Авен-сюр-Эльп, Франция

Вместе с тем, вскоре после начала XI в. мы отмечаем и здесь зарождение стиля, который соответствовал монументальности романской скульптуры, зачастую предвосхищая ее.

Район Ла-Манша

Романская живопись, так же как архитектура и скульптура, дала Западной Европе большое количество разнообразных региональных стилей, однако ее наивысшие достижения связаны с монастырскими скрипториями Северной Франции, Бельгии и Южной Англии. Созданные в этом регионе работы так схожи по стилю, что иногда невозможно сказать, на котором из берегов Ла-Манша появился тот или иной манускрипт. Так, стиль замечательной миниатюры, изображающей Св. евангелиста Иоанна (илл. 145), связан одновременно с двумя школами: Камбре и Кентербери. Абстрактное чертежное искусство раннесредневе-кового манускрипта (см. илл. 124) испытало на себе византийское влияние (например, петлеобразные складки ткани — их происхождение восходит к таким работам, как рельеф, показанный на илл. 109), но не утратило своего энергичного ритма. Именно эта четко контролируемая динамика каждого контура основной фигуры и ее обрамление объединяет различные элементы композиции в единое целое. Такое качество линий позволяет определить отдаленный источник этой традиции, лежащей в области кельтско-герман-ского искусства. Если сравнить данную миниатюру с показанной на илл. 119 страницей из Линдисфарнского Евангелия, то мы увидим, какое воздействие на узор миниатюры со Св. Иоанном оказала плетенка раннего средневековья. Складки материи и гроздья растительного орнамента отличает импульсивная, но упорядоченная живость изображения, являющаяся отзвуком парных переплетающихся змееподобных чудищ звериного стиля, тогда как лиственный орнамент происходит от классического аканта, а в изображении человеческих фигур миниатюрист следует каролингским и византийским образцам. Всей же странице в целом свойственно не только единство формы, но и содержания. Св. Иоанн как бы реально существует в ограниченном рамкой пространстве миниатюры, так что пожелай мы отделить от нее его изображение, он остался бы без чернильницы, которую ему подает даритель манускрипта, аббат Ведрикус, без символизирующего Св. Дух голубя в Божьей деснице, который служит ему источником вдохновения, а также без орла (символа, соответствующего данному евангелисту). Изображения в других медальонах не связаны с центральной фигурой апостола столь непосредственно и представляют собой сцены из его жития.

Этот стиль, в котором господствуют линия и простой, замкнутый контур, проявляется в работах, весьма различных по жанру и по размеру: это стенные росписи, шпалеры, витражи, скульптурные рельефы. Так называемый «Ковер из Байе» представляет собой вышитый шерстью фриз длиной 70,1 м, изображающий вторжение



146. Битва при Гастингсе. Деталь «Ковра из Байе». Ок. 1073—1083 г. Вышивка шерстью по полотну, высота 50,8 см. Центр Вильгельма Завоевателя, Байе, Франция



147. Строительство Вавилонской башни. Деталь росписи свода главного нефа церкви в Сен-Савен-сюр-Гартан. Начало XII в.

Вильгельма Завоевателя в Англию. На илл. 146 показан фрагмент с битвой при Гастингсе. Широкие полосы — сверху и снизу — служат обрамлением главной сцены. Если верхняя, украшенная птицами и животными, является чисто декоративной, то нижняя заполнена телами павших воинов и лошадей и, таким образом, служит частью основного сюжета. «Ковер из Байе» почти начисто лишен изящества, характерного для искусства античности (см. илл. 59), но тем не менее дает нам удивительно яркое и подробное описание военных действий XI века. Здесь нет людских масс, подчиненных дисциплине сюжета, как в греко-римском искусстве, но не потому, что было утрачено умение создавать композиции с частичным наложением находящихся в разных ракурсах фигур, а ввиду возникновения нового понимания индивидуализма, когда каждый воин благодаря своей силе или хитрости рассматривается как потенциальный герой. Обратите внимание на то, как воин, упав с перекувырнувшейся лошади (ее задние ноги высоко подняты) пытается сбросить наземь своего противника и тянет на себя подпругу его седла.

Юго-западная Франция

Твердая линия контура и сильное чувство стиля характерны также и для настенной живописи романского периода. «Строительство Вавилонской башни» (илл. 147) является составной частью производящего сильное впечатление цикла, украсившего своды главного нефа церкви в Сен-Савен-сюр-Гартан. Насыщенная энергичным действием композиция отличается глубоким драматизмом. Сам Бог, обращаясь к строителям этого колоссального сооружения, становится одним из персонажей повествования. Его фигура композиционно уравновешена размещенной справа фигурой увлеченного работой гиганта Нимро-да, затеявшего возведение башни и теперь подающего строительные блоки наверх, каменщикам, так что основным содержанием данной сцены становится великое соревнование между людьми и Богом. Тяжеловатые темные контуры и выразительная игра жестов делают всю композицию хорошо «читаемой» с большого расстояния. Аналогичные черты имеют место и в иллюстрированных манускриптах этого региона. Несмотря на свои небольшие размеры они могут быть столь же монументальными.

Долина реки Мёз (Маас)

В начале второй половины XII в. на обоих берегах Ла-Манша начинают ощущаться значительные перемены, касающиеся стиля романской живописи. На илл. 148 мы видим деталь Клостернойбургского алтаря — одну из многих украшающих его выполненных в технике эмали пластин, изображающую переход через Чермное море,— работы Николая из Вердена. Легко заметить, что линии вновь обрели особенность передавать трехмерность форм. Это уже не абстрак-



148. Николай из Вердена. Переход через Чермное море из Клостернойбургского алтаря. 1181 г. Эмаль по золоту, высота 14 см. Клостернойбургское аббатство, Австрия

тный орнамент. Складки более не живут своей собственной жизнью, образуя затейливые узоры, а позволяют угадывать очертания скрытого под одеждами тела. По существу, мы сталкиваемся здесь с тем же возрождением античной традиции, которое наблюдали на примере купели из Льежа работы Рейнера из Гюи (см. илл. 143); новизна заключается лишь в двухмерности изображения. То, что новый стиль ведет происхождение скорее всего от художественной обработки металла (которая предусматривает не только литье и чеканку, но и гравировку, эмальерное дело и работу по золоту), может показаться необычным более для скульптуры, чем для живописного изображения. Кроме того, художественная обработка металла на берегах Мёза была очень высоко развита еще со времен Каролингской династии. Мастер, создавший Клостернойбур-гский алтарь, в своих «картинах на металле» сумел преодолеть различия между скульптурой и живописью, романским и готическим искусством. Несмотря на то, что данное произведение было выполнено задолго до конца XII в., оно является скорей провозвестником нового стиля, нежели конечным результатом развития старого. Действительно, идеи, нашедшие отражение в этой работе, в последующие пятьдесят лет оказали большое влияние на живопись и скульптуру. Удивительно зрелое мастерство Николая из Вердена нашло живой отклик в Европе, где в то время пробуждался интерес к человеку и окружающему его миру.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Термин «готика» возник применительно к архитектуре, и именно в ней проявились наиболее характерные черты этого стиля. На протяжении столетия — примерно с 1150 до 1250 гг.— архитектура оставалась преобладающим видом искусства. Этот период можно назвать эпохой великих соборов. В первое время готическая скульптура по духу жестко подчинялась архитектуре. Но после 1200 г. эта зависимость стала все более ослабевать. Наивысшие достижения в области скульптуры относятся к 1220—1420 гг. Что касается живописи, то местом ее расцвета, пришедшегося на 1300— 1350 гг., стала центральная Италия, а примерно с 1400 г. она становится ведущим жанром искусства к северу от Альп. Таким образом, рассматривая всю эпоху готики в целом, мы видим, как постепенно роль основного вида искусства перешла от архитектуры к живописи, то есть качества, присущие архитектуре, уступили место качествам, свойственным живописи.

На эту общую схему накладывается еще одна: повсеместное распространение нового стиля во многих странах с одной стороны при наличии местных особенностей с другой. Возникнув как локальное явление в Иль-де-Франс, готическое искусство распространяется по всей Франции и захватывает всю Европу, где его называют opus modernum или francigenum (современный французский стиль). В XIII в. новый стиль перестает казаться привнесенным извне, и начинают складываться его местные разновидности. По мере приближения к середине XIV в. отмечается все возрастающая тенденция к взаимопроникновению региональных форм, и уже около 1400 г. мы наблюдаем практически повсеместное преобладание удивительно однородного стиля — интернациональной готики. Это единство, однако, оказывается недолговечным: в Италии, ведущее место в искусстве которой теперь принадлежит Флоренции, создается совершенно новый стиль, известный как Раннее Возрождение, тогда как по другую сторону Альп столь же выдающееся место занимает Фландрия, где получают развитие живопись и скульптура поздней готики. И, наконец, через столетие итальянское возрождение станет основой еще одного международного стиля. Теперь, рассмотрев вкратце основные этапы развития готического искусства, мы сможем ознакомиться с ним более подробно.

АРХИТЕКТУРА

Франция

Сен-Дени и аббат Сугерий. В отличие от предшествовавших стилей мы можем указать время возрождения готики с исключительной точностью: 1137—1144 гг.; именно в этот период аббат Сугерий осуществил перестройку церкви королевского аббатства Сен-Дени в непосредственной близости от Парижа. Единственной областью Франции, находившейся под непосредственным управлением короля, был Иль-де-Франс, но даже здесь знать нередко бросала вызов его власти. Однако с начала XII в. она стала усиливаться, а размеры королевского домена расширяться. Сугерий, как главный советник Людовика VI, играл ключевую роль в этом процессе. Именно он укрепил союз короля с церковью, привлек на его сторону французских епископов и находившиеся под их патронатом города; король со своей стороны поддержал папство в его борьбе с германскими императорами.

Сугерий оказывал поддержку монархии в плане не только практической, но и «духовной» политики. Акцентируя внимание на божественном происхождении королевской власти и видя в ней оплот правосудия и справедливости, он стремился к объединению нации вокруг короля. Его архитектурные замыслы относительно аббатства Сен-Дени следует понимать именно в этом контексте, так как, основанное в конце VIII в., оно пользовалось особой славой — и как место поклонения святому,



149— Галерея. Церковь аббатства Сен-Дени, 1140-1144 г. Париж

являющемуся просветителем и защитником Франции, и как главный памятник каролингской династии. Сугерий намеревался сделать аббатство духовным центром королевства, местом паломничества. Его церковь должна была затмить великолепие прочих, стать наивысшим взлетом религиозных и патриотических чувств. Но чтобы она стала зримым воплощением этих планов, ее следовало расширить и перестроить. Сугерий оставил такое подробное и красноречивое описание всех своих замыслов, что мы знаем гораздо больше о том, чего он хотел достичь, чем о конечном результате, так как западный фасад и украшавшая его скульптура дошли до нас в плачевном состоянии, а хоры, которые были задуманы как наиболее важная часть церкви, сохранили первоначальный вид только у внутренней галереи (илл. 149).

Галерея и окружающий апсиду венок капелл знакомы нам по романским «хорам паломников» (см. стр. 133). Но в Сен-Дени они объединены с основным пространством церкви совершенно новым образом. Капеллы уже не являются самостоятельными элементами, а сливаются со всем зданием, образуя, по сути, вторую галерею: при этом основанный на применении стрельчатой арки крестовый свод на нервюрах используется повсеместно. (В романских «хорах паломников» крестовый свод имели только галереи.) В итоге мы воспринимаем двойную галерею в Сен-Дени не в качестве ряда отдельных ячеек, а как единое целое (хотя и расчлененное) пространство, форма которого очерчена кружевом стройных арок, нервюров и поддерживающих своды колонн.

Интерьер Сен-Дени в первую очередь отличается от прежних церквей легкостью и обилием света. Его архитектурные формы изящны, и, по сравнению с массивной тяжеловесностью романских построек, кажутся почти невесомыми, а площадь окон увеличена до такой степени, что их уже трудно назвать проемами в стене — они занимают ее всю, становясь, собственно, прозрачной стеной. Такое обилие света обеспечивается применением тяжелых и видимых только снаружи контрфорсов. Выступая между капеллами, они принимают на себя боковой распор сводов. Так что столь удивительную воздушность как бы лишенного тяжести интерьера легко объяснить: самые тяжелые элементы конструкции скрыты от нашего взора.

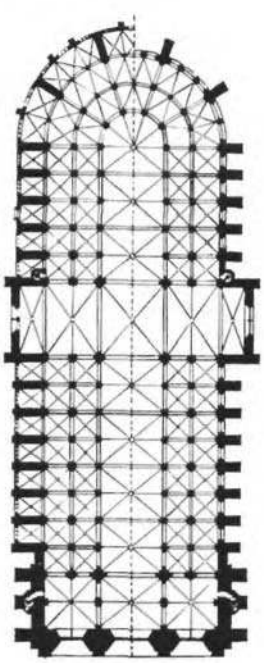
Описывая построенные Сугерием хоры, мы заглянули в самую суть готической архитектуры; вместе с тем, каждый отдельно взятый их элемент в действительности не является новшеством. Все они существовали в различных местных школах французской и англо-норманнской романики, откуда и были заимствованы. Однако до церкви Сен-Дени мы нигде не встретим их в сочетании, использованными для постройки одного здания. В свое время в Иль-де-Франсе не сложился собственный вариант романского стиля, не было и опытных мастеров. Так что Сугерию — он сам говорит об этом — пришлось собрать их из многих других мест. И все же готическая архитектура возникла не просто как синтез отдельных особенностей романского стиля. Рассказывая о перестройке церкви, Сугерий настойчиво подчеркивает строгую геометричность планировки и стремление к обилию света как главную цель, поставленную перед мастерами. «Гармония» (под ней понималась соразмерность разных частей церкви с точки зрения математических пропорций) является для него единственным источником красоты, поскольку наглядно демонстрирует законы, по которым вселенная была создана божественным разумом. «Неземной» свет, льющийся на хоры через «святые» окна церкви, становится Божественным светом, мисти-

ческим символом Святого Духа. Такая интерпретация гармонии чисел и света стала итогом многовекового развития христианского мировоззрения. Сугерий, по-видимому, особенно глубоко ощущал этот теологический символизм. Он ушел в него с головой, желая найти ему зримое воплощение при перестройке церкви, посвященной святому покровителю его королевства. О степени достигнутого успеха свидетельствует не только внешний вид построенных им хоров, но и производимое ими впечатление. Каждый посетивший аббатство был буквально ошеломлен плодом усилий Сугерия, и уже через несколько десятилетий новый стиль распространился далеко за пределы Иль-де-Франса. Гораздо трудней объяснить, как и почему Сугерием был достигнут такой успех. Здесь мы опять сталкиваемся со старым противоречием формы и содержания. Как могли богословские воззрения французского аббата привести к таким достижениям в технике строительства, если только не предположить, что он сам был архитектором? Как ни странно, это лишь кажущееся противоречие. В слово «архитектор» вкладывался совсем иной смысл, чем тот, который вкладывается сейчас. Нынешнее понятие происходит из Древней Греции и Древнего Рима и укоренилось в Италии в эпоху Возрождения. Согласно представлениям средневековья, это был человек, осуществляющий общее руководство, а не мастер, то есть строитель в узком смысле этого слова, ответственный за строительные работы. Обучение же архитектуре, как профессии, в то время, конечно, отсутствовало.

Разумеется, не вызывает сомнения, что хоры в Сен-Дени спроектированы и построены более рационально, чем в любой из романских церквей. В задачу строителя церкви, однако, входит не просто обеспечение максимума пространства при минимуме использованных материалов. Для мастера, возводившего хоры под руководством Сугерия, технические задачи, относящиеся к сооружению свода, несомненно, были теснейшим образом связаны с вопросом о форме (то есть о красоте, гармонии, совершенстве и так далее). Избранное им решение предусматривает наличие некоторых на первый взгляд функциональных архитектурных элементов, которые на самом деле практически не выполняют никакой функции, таких как тонкие колонны (полупилоны), якобы передающие вес сводов на пол церкви. Однако для того, чтобы понять, из чего складываются красота, гармония и совершенство, средневековому архитектору требовалось руководство духовного авторитета. В случае заказчика, столь глубоко интересующегося архитектурной эстетикой, как Сугерий, это вело к его полному вовлечению в создание проекта постройки. Таким образом, стремление Сугерия «воплотить теологию в камне» скорее всего с самого начала явилось решающим фактором. Можно предположить, что именно оно придало форму существовавшему в его сознании образу идеальной постройки и предопределило выбор принадлежащего к норманнской школе мастера. Тот оказался на уровне поставленной перед ним поистине великой задачи: идеи и указания аббата не просто нашли в нем отклик — он был к ним исключительно восприимчив. Так вдвоем они создали готический стиль.

Собор Нотр-Дам, Париж. И все-таки церковь Сен-Дени была монастырской; будущее же готической архитектуры принадлежало городам, а не жившим в сельской местности монашеским общинам. Следует напомнить, что с начала XI в. наступил расцвет городов. Развитие их шло все быстрее. Их все возрастающее значение ощущалось не только в экономике и политике, но и во многих других сторонах жизни. Важной как никогда стала роль епископов и городского духовенства. Вот почему готику можно назвать «великой эпохой кафедральных соборов». (Собор являлся главной церковью управляемого епископом диоцеза и обычно находился в главном городе епархии.) Являвшиеся поначалу центрами обучения, монастыри уступили эту свою роль создаваемым епархиями школам и университетам, а сами кафедральные соборы стали средоточием творческих усилий в области искусства.

В архитектуре парижского собора Нотр-Дам (что означает дословно «Наша Госпожа», т. е. Богородица), постройка которого была начата в 1163 г., черты, проявившиеся уже в облике перестроенной Сугерием церкви Сен-Дени, воплотились наиболее полно. Его план (илл. 150) с преобладающей продольной осью симметрии отличается столь удивительными целостностью и компактностью, которых не удавалось достичь в большинстве романских церквей. Двойная внутренняя галерея хоров продолжена непосредственно в боковые нефы, а длина совсем короткого трансепта почти не превышает ширины фасада. Своды, разделенные ребрами на шесть сегментов в каждом пролете главного нефа (имеющем в плане квадратную форму), хотя и не идентичны напомнившим нам сиамских близнецов крестовым сводам Дерхемского собора (см. илл. 136), тем не менее являются продолжением архитектурного эксперимента, начатого в норманнской романике. В интерьере собора (илл. 151) мы находим и некоторые другие осо-



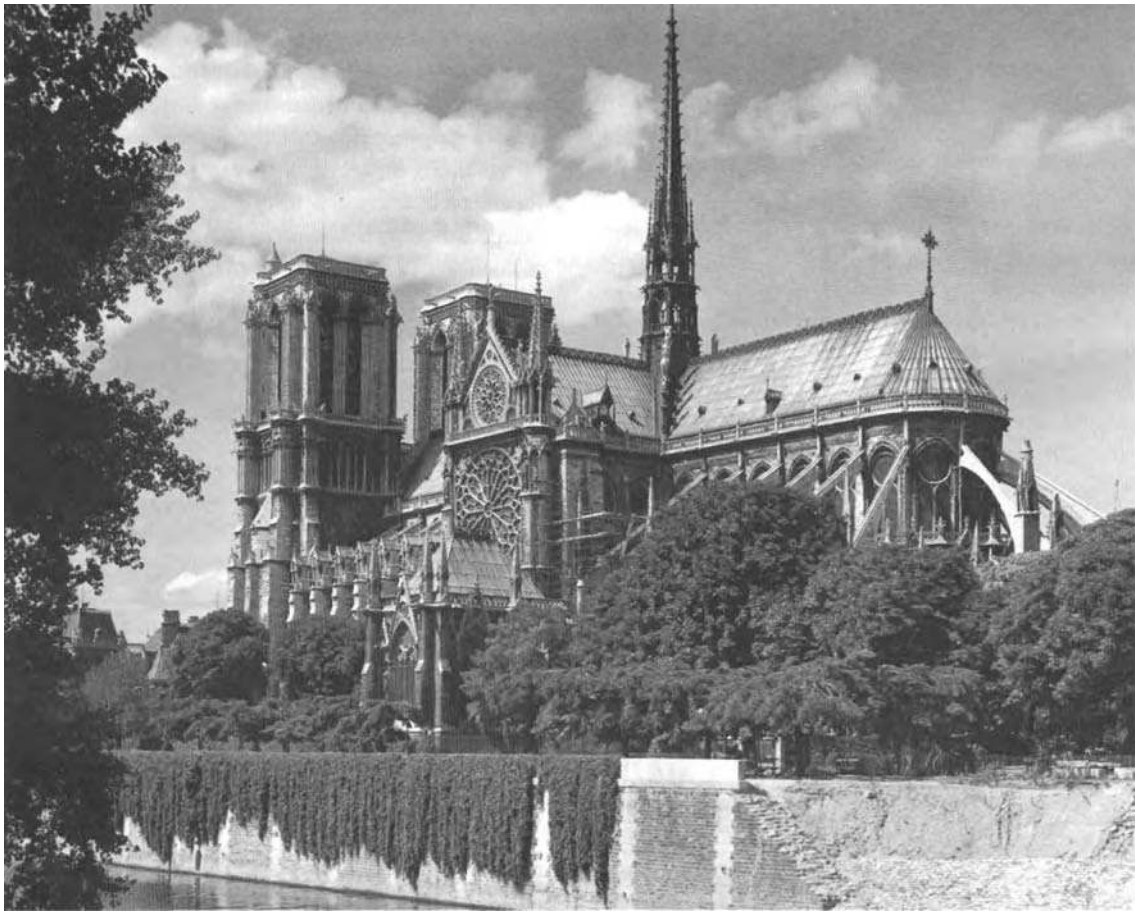


151. Главный неф и хоры, собор Нотр-Дам, Париж

бенности, свойственные норманнскому варианту романского стиля. Это и колонны аркады главного нефа, и галереи над примыкающими к нему боковыми нефами. Применение стрельчатых арок, служащих ребрами свода, впервые имевшее место в западных пролетах центрального нефа Дерхем-ского собора, стало в Нотр-Дам систематическим — здесь они использованы повсеместно. Вместе с тем, большой размер верхних окон, а также изящество и легкость архитектурных форм, служащих как бы отражением рисунка главного свода, создают тот связанный в нашем представлении с готическими интерьерами «эффект невесомости», благодаря которому стены главного нефа кажутся такими тонкими. Еще одной приметой готики является вертикальная направленность внутреннего пространства. И дело здесь не столько в действительных пропорциях главного нефа (в некоторых романских соборах он столь же высок — если понимать под его высотой отношение к ширине), как во всегда акцентированных вертикалях и той парящей легкости, с какой передается ощущение высоты. В романских же интерьерах (таких, как на илл. 133) подчеркивается мощь принимающих на себя вес сводов опор.

Как и в случае задуманных Сугерием хоров, контрфорсы (этот «костяк» всей постройки) не видны изнутри. На плане они показаны соответствующими сплошной каменной кладке черными прямоугольниками, выступающими с внешней стороны здания наподобие зубцов. Над боковыми нефами эти контрфорсы переходят в аркбутаны — перекинутые наподобие мостов арки, поднимающиеся к особо нуждающимся в дополнительной опоре участкам стены между окнами верхнего ряда, на которых сконцентрирован боковой распор свода главного нефа (илл. 152, 143). Возникновение такого свойственного готической архитектуре способа создания опор для свода, несомненно, продиктовано функциональными соображениями. Вместе с тем, даже аркбутаны вскоре получили эстетическое значение: их форма не только позволила выполнять функцию опоры, но и зримо выражать ее самыми различными способами, подчиняясь чувству стиля строителя собора.

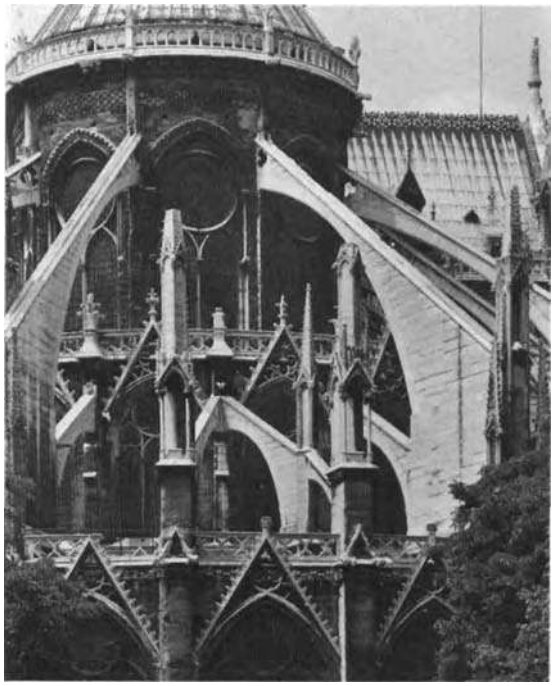
Представленный на илл. 154 западный фасад собора Нотр-Дам является наиболее монументальным. Он сохранился практически полностью; только украшающая его скульптура сильно пострадала во время французской революции, и большая ее часть была восстановлена. Внешний вид фасада в общих чертах напоминает церковь Сен-Дени,



152. Собор Нотр-Дам, вид с юго-востока, Париж

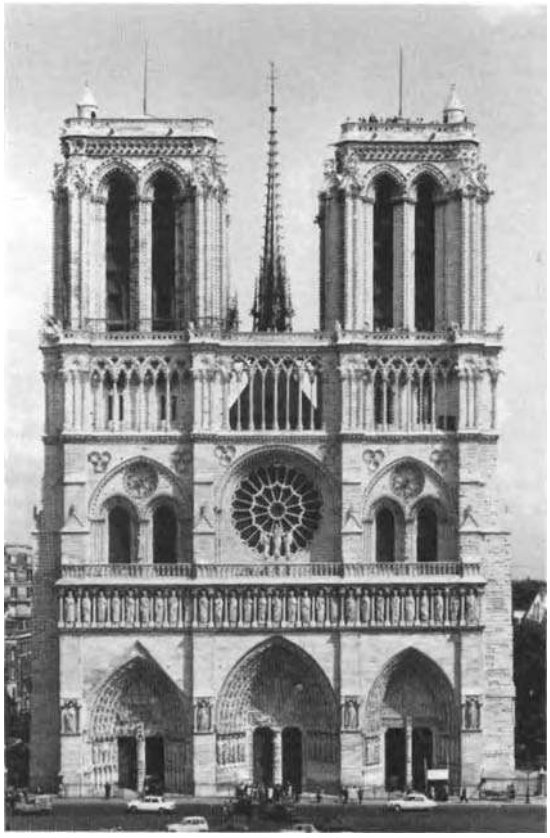
образцом для которой послужили в свою очередь романские фасады Нормандии, такие как Сент-Этьенн в Кане (см. илл. 135). Сравнив фасад Нотр-Дам с последним, отметим, что в нем сохранились основные отличительные черты нормандской церкви: контрфорсы, усиливающие углы башен и членящие главный фасад на три части, размещение порталов и наличие трех этажей. Богатое же скульптурное убранство скорее типично для фасадов Западной Франции и покрытых затейливою резьбой порталов Бургундии (см. илл. 142).

Но гораздо важней данного сходства те особенности, что отличают фасад Нотр-Дам от его романских предшественников, и прежде всего то, как последовательно все архитектурные детали объединены в удивительно сбалансированное и согласованное целое. Значимость, которую придавал Сугерий гармонии, геометричности и пропорциональности проявилась здесь с еще большей силой, чем даже в Сен-Дени. Этой дисциплине форм подчиняется и скульптура, для которой уже непозволительно спонтанное (и зачастую неконтролируемое) увеличение размеров, столь характерное для романского стиля, а предписывается четко определенная роль в рамках единого архитектурного решения. В то же время кубическая массивность фасада Сент-Этьенн трансформируется в нечто совершенно противоположное. Кружевные аркады, огромные порталы, окна нарушают монотонность стены, так что достигается общий эффект легкой ажурной ширмы. Мы увидим, как быстро развивалось в первой половине XII в. эта тенденция, сравнив западный фасад Нотр-Дам с построенным несколько позднее фасадом южного трансепта, который виден в центре илл. 152. Круглое окно-розетка западного фасада еще глубоко



153. Аркбутан, собор Нотр-Дам, Париж

154. Собор Нотр-Дам. Западный фасад, Париж

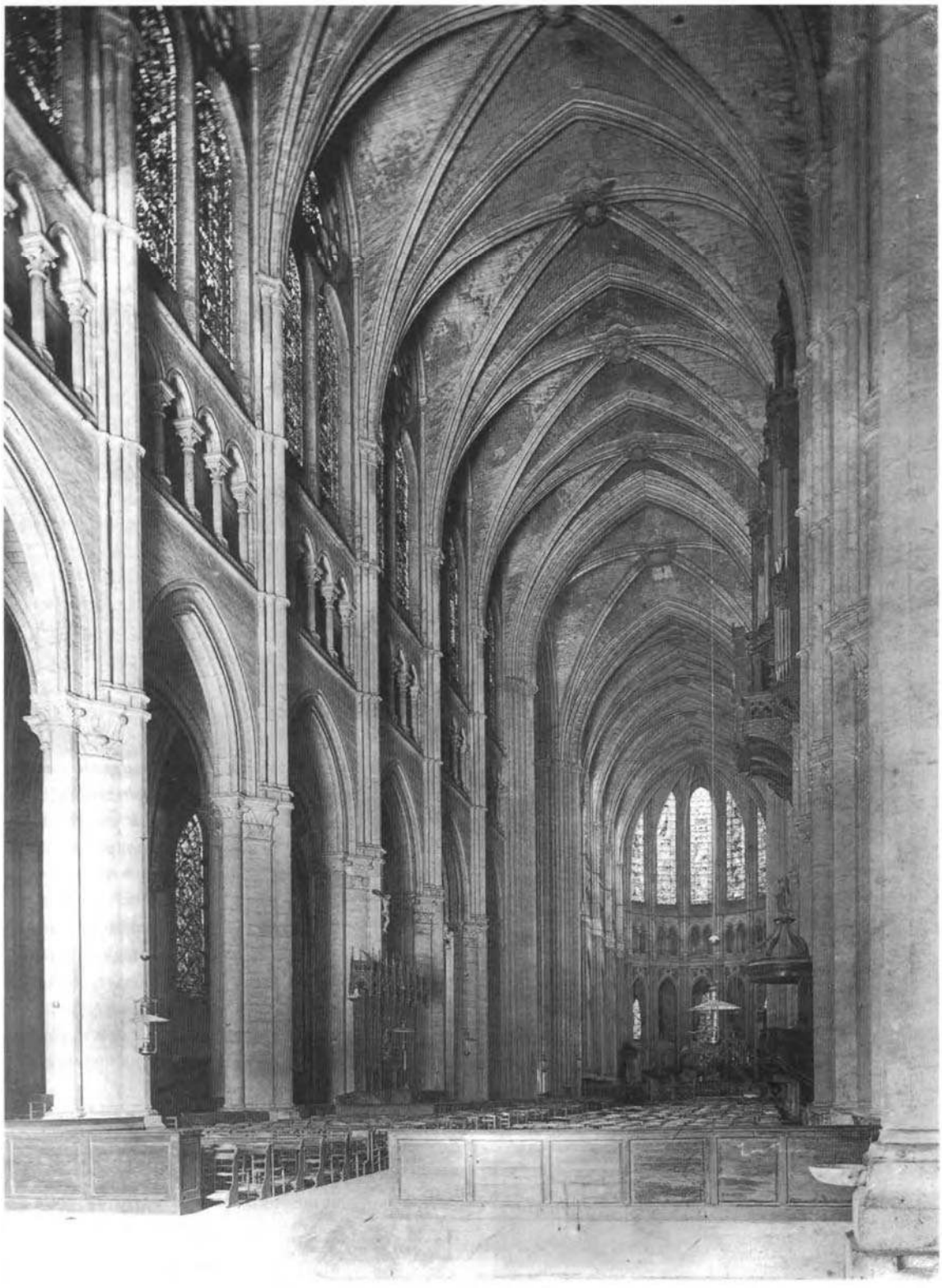


утоплено в толще стены, и в результате его ажурный каменный переплет четко выделяется на фоне стены, тогда как на фасаде трансепта мы уже не можем вычленить окно-розетку из его обрамления — оно составляет сплошное единое кружево со всем окружающим его пространством,

Шартрский собор. Из всех наиболее известных готических соборов только в Шартрском до наших дней сохранились в первоначальном виде почти все витражи — а их насчитывалось более ста восьмидесяти. Тот, кто хоть раз наблюдал волшебство разноцветных лучей света, льющегося вниз через большие верхние окна центрального нефа, никогда не забудет их красочного сияния, напоминающего блеск драгоценных камней (илл. 155). Эти окна пропускают гораздо больше света, чем кажется. Суть в том, что они выполняют роль множества цветных рассеивающих фильтров, изменяющих характеристики обычного дневного света, придавая ему поэтичность, наделяя символическим значением «неземного света», по определению аббата Сугерия. Это впечатление эфирного, неземного света, в котором растворяется физическая осязаемость стен и, соответственно, граница между тленным и вечным мирами, создает в человеке глубокое религиозно-мистическое чувство, лежащее в основе духовности эпохи готики.

В Шартрском соборе стиль высокой готики предстает перед нами уже сформировавшимся, но наибольших высот в своем развитии он достигнет спустя еще одно поколение. Головокружительная высота становится основной целью и в техническом и в эстетическом смысле. Каркасная конструкция в ущерб безопасности была доведена до предела своих возможностей. Внутренняя логика развития данной системы настойчиво требовала создания сводов тонких, как перепонка, и такого расширения площади окон, чтобы вся стена выше аркады главного нефа превратилась в сплошной верхний их ряд.

Реймский собор. То же стремление к преобладанию вертикалей и обеспечению характерного освещения прослеживается и в развитии соответствующего стилю высокой готики фасада. Наиболее известен фасад Реймского собора (илл. 156), удивительно контрастирующий с фасадом Нотр-Дам в Париже, хотя он и был задуман всего около тридцати лет спустя. Многие архитектурные детали использованы и там, и тут, но в более позднем варианте они были видоизменены и сочетаются



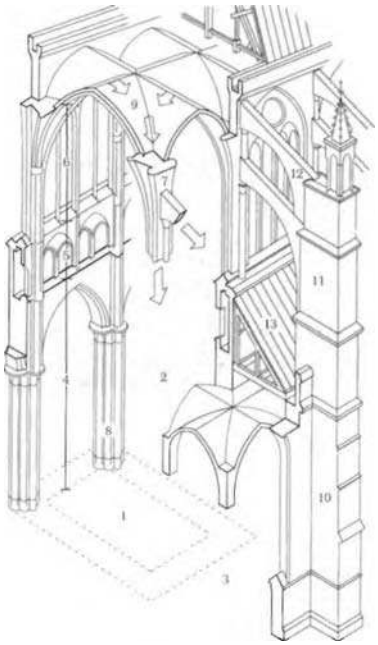
155. Шартрский собор. Главный неф и хоры, 1145—1220 г.

совсем по-иному. Порталы не утоплены вглубь, а напротив, выступают вперед, наподобие островерхих портиков или крылец; место тимпанов над входом заняли окна. Ряд изображающих королей статуй, который в соборе Нотр-Дам формирует четкую горизонталь, разделяющую первый и второй этажи, поднят в Реймсе столь высоко, что сливается в аркадой третьего этажа. Все архитектурные элементы, за исключением окон-розеток, стали выше и уже. Множество остроконечных пинаклей еще сильнее подчеркивают неизменную устремленность ввысь. Скульптурное убранство — несомненно, самое великолепное по сравнению с другими соборами — более не размещено в четких специально выделенных зонах. Скульптура распространилась и на многие другие, нетрадиционные прежде участки, такие как выступы и карнизы, не только на главном фасаде, но и на боковых, так что собор со стороны становится похож на голубятню, где «живут» статуи. Усиление вертикального начала в архитектуре французских готических соборов шло весьма быстро: на илл. 157 показано, к чему привело развитие этой тенденции и какими средствами достигались такая удивительная высота свода и столь значительное увеличение площади окон.

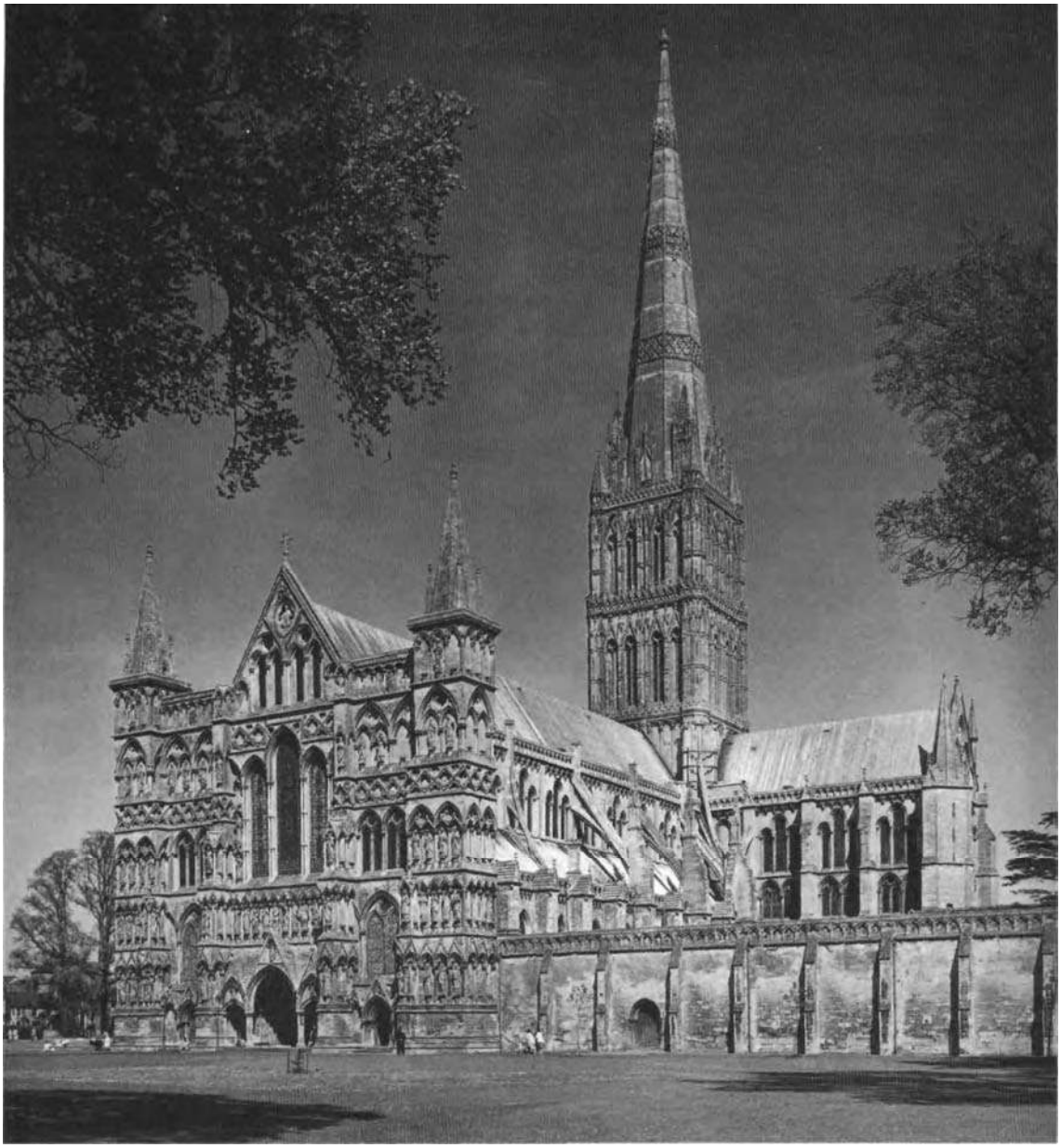


156. Реймский собор. Западный фасад, ок. 1225-1299 г.

Интернациональная готика. Французские соборы в стиле высокой готики являются результатом поистине титанических усилий их создателей; немногие из построек в мире, возведенных до или после, могут с ними сравниться. Это памятники, принадлежащие всей нации: затраты на их сооружение были огромны, пожертвования поступали со всех концов страны от представителей всех слоев общества. Они стали вещественным выражением того слияния религиозных и патриотических чувств, к которому стремился аббат Сугерий. Одним из самых удивительных явлений готического искусства стал тот энтузиазм, который вызвал в других странах «французский королевский стиль парижского региона». Еще более примечательна его приспособляемость к различным местным условиям — настолько, что в наше время памятники готической архитектуры в Англии и Германии стали предметом национальной гордости, а искусствоведы этих стран рассматривают готику как «чисто местный» стиль. Быстрому развитию готического искусства способствовал ряд факторов: замечательное мастерство французских архитекторов и резчиков по камню, высокий престиж среди интеллектуальной элиты французских центров об-



157. Собор в стиле высокой готики (по Акленду) 1) Пролет; 2) Главный неф; 3) Боковой неф; 4) Аркада главного нефа; 5) Трифорий; 6) Верхний ряд окон; 7) Устой (пилон, столб, колонна); 8) Пучок колонн; 9) Свод (шестисегментный); 10) Нижняя часть контрфорса; 11) Верхняя часть контрфорса с пинаклем; 12) Аркбутан; 13) Кровля



158. Собор в Солсбери, 1220-1270 г.

разования, а также влияние цистерцианцев, членов нового монашеского ордена, основанного Св. Бернардом Клервоским, распространивших по Западной Европе строгую разновидность готики. И, наконец, последней причиной повсеместной победы готического искусства, по-видимому, стала чрезвычайная убедительность самого стиля, его способность будить воображение и воспламенять религиозные чувства даже среди людей, далеких от атмосферы Иль-де-Франса.

Англия

Едва ли вызовет сомнение факт, что именно Англия должна была оказаться особенно восприимчивой к новому стилю. И все-таки английская готика развилась скорее из разновидности готического стиля, характерной для Иль-де-Франса (впервые примененной в Англии в 1175 г. французским архитектором, осуществившим перестройку хоров Кентерберийского собора) и цистерцианского течения в архитектуре, нежели из англо-

норманнской романики. За менее чем пятьдесят лет возник своеобразный вариант готического стиля, известный как раннеанглийский, лучшим образцом которого является собор в Солсбери (илл. 158). При первом же взгляде видно, насколько его внешний вид отличается от французских соборов, и насколько трудно оценивать его с точки зрения стандартов французской готики. Компактность и преобладание вертикалей исчезли; здание выглядит приземистым и растянутым; оно словно расползается во все стороны. Великолепная башня над средокрестием, что служит акцентом всего здания, соединяя воедино его части, была построена веком позже и значительно более высокой, чем предполагалось первоначально. Ввиду не столь большой высоты собора и аркбутаны играют здесь как бы вспомогательную роль. Примечательно, что стена западного фасада превратилась в своего рода ширму, более широкую, чем сама церковь, а четко выраженные горизонтальные полосы, образуемые статуями и орнаментом, делят фасад на несколько уровней, в то время как башни фасада, «съежившись», стали башенками, не привлекающими к себе большого внимания.

Английская готика развивалась в направлении более четко выраженного вертикального начала. Хоры Глостерского собора (илл. 159) являются выдающимся образцом английской поздней готики, называемой также перпендикулярной. Это название ей, безусловно, подходит, поскольку теперь в ней преобладает вертикальная составляющая, явно отсутствующая в ранней английской готике. В этом отношении перпендикулярная готика значительно ближе французским образцам, но вместе с тем в ней столько типично английских особенностей, что за пределами Англии она явно воспринималась бы как нечто неуместное. Повторяющиеся одинаковые небольшие ажурные панели напоминают ряды скульптур на западном фасаде собора в Солсбери. Восточный торец собора имеет в плане прямоугольную форму в отличие от полукруглых апсид более ранних английских церквей; как и в них, обе «половины» стрельчатого свода уходят вверх с очень небольшим наклоном. Нервюры свода приобрели новое дополнительное значение; их стало так много, что они образуют кружевной орнамент, как бы прикрывающий границы пролетов, и в результате весь свод выглядит как нигде не прерывающаяся поверхность. Это ведет к созданию впечатления подчеркнуто целостного внутреннего пространства. Такая декоративная усложненность разделенного на четыре части классического свода



159— Глостерский собор, хоры. 1332—1257 г.

характерна также и для возникшего по другую сторону Ла-Манша стиля так называемой пламенеющей готики, но англичане применяли этот архитектурный прием раньше и более широко.

Германия

В Германии готическая архитектура приживалась значительно медленнее, чем в Англии. До середины XIII в., несмотря на все возрастающее применение элементов ранней готики, преобладала романская традиция, в которой постоянно ощущались отголоски оттоновской эпохи. Начиная примерно со второй четверти XIII в. высокая готика Иль-де-Франса стала оказывать сильное влияние на архитектуру Рейнланда. Особенно характерна для германской готики церковь, построенная с применением зальной системы (Hallen Kirche), где все нефы имеют одинаковую высоту. Изменчивое, как бы расширяющееся пространство пристроенных в 1361—1372 гг. к церкви Св. Зебальда в Нюрнберге (илл. 160) больших зальных хоров об-



160. Церковь Св. Себальда, Нюрнберг. 1361–1372 г.

волакивает человека, словно он стоит внутри огромного шатра. Возникает ощущение свободы, связанное с отсутствием зрительной подсказки относительно того, куда должен идти попавший в эту церковь. А совершенно прямые линии примыкающих к устоям пучков колонн, плавно расходящихся, превращаясь в ребра-нервюры, похожи на эхо, снова и снова повторяющее непрерывное движение, ощущаемое в самом пространстве церкви.

Италия

По отношению к европейской готической архитектуре итальянская готика стоит особняком. Если судить по формальным критериям Иль-де-Франса, ее по большей части вообще нельзя назвать таковой. Однако она привела к появлению зданий такой поразительной красоты, что это нельзя объяснить просто развитием местного романского стиля. Поэтому во избежание слишком прямолинейного или узкоспециального подхода при рассмотрении итальянских памятников следует соблюдать особую осторожность в оценках; в противном случае нам не удастся вполне воздать должное проявившемуся в них столь уникальному сочетанию готических элементов и средиземноморской традиции. Основой итальянской концепции готического стиля послужили скорее цистерцианские образцы, чем кафедральные соборы, построенные в соответствии с канонами, возникшими в Иль-де-Франсе. Уже в конце XII в. цистерцианские монастыри возникли как в северной, так и в центральной Италии; строившие их архитекторы неукоснительно придерживались стиля, возникшего при возведении французских монастырей этого ордена.

Цистерцианские церкви, в свою очередь, произвели большое впечатление на францисканцев, членов монашеского ордена, основанного в начале XIII в. Св. Франциском Ассизским. Эти нищенствующие монахи, идеалами которых служили бедность, простота и смирение, являлись братьями Св. Бернарда Клервоского, и строгая красота цистерцианской готики должна была казаться им выражающей идеалы, близкие их собственным. На церквах францисканцев с самого начала сказывалось цистерцианское влияние, и они, таким образом, сыграли главную роль в становлении итальянской готики.

Церковь Санта-Кроче во Флоренции вполне может претендовать на право называться прекраснейшей из францисканских церквей (илл. 161). Ее также можно считать шедевром готической архи-



161. Церковь Санта-Кроче. Главный неф и хоры, начата ок. 1295 г., Флоренция



162. Флорентийский собор (Санта-Мария-дель-Фьоре). Начат Арнольдо ди Камбио, 1296 г.; купол Филиппо Брунеллески, 1420—1426 г.

тектуры, несмотря на деревянные потолки вместо крестовых сводов. Вне сомнения, это был намеренный выбор, а не вопрос строительной техники либо экономии средств — этот выбор сделан не только на основании местной практики (деревянные потолки характерны для тосканской романи-ки), но и ввиду возможного желания вернуться к простоте раннехристианских базилик и, таким образом, соединить францисканский идеал бедности с традициями церкви первых веков христианства. Поскольку деревянные потолки не требуют аркбутанов, то их нет. Это позволяет сохранить ничем не нарушаемую протяженность открытых стен.

Но почему в таком случае мы говорим о Санта-Кроче как о готической постройке? Вне всякого сомнения, стрельчатая арка не является единственным признаком готики. Чтобы рассеять сомнения стоит лишь бросить взгляд на интерьер, потому что мы сразу почувствуем, что он создает совершенно не свойственный раннехристианской или романской архитектуре эффект. Стены нефа невесомы, «прозрачны», и эти их свойства удивительно сродни северной готике, а очень большие окна восточной стены, создающие чрезвычайно сильное впечатление, передают идею главенствующей роли света с такою же выразительностью, как хоры, построенные в Сен-Дени аббатом Суге-рием. Конечно же, по эмоциональному воздействию Санта-Кроче принадлежит готике — тогда как по монументальной простоте средств, которыми оно достигается, это церковь францисканская и флорентийская.

Если главной целью архитектора Санта-Кроче было создание впечатляющего интерьера, то Флорентийский собор задумывался как предмет гражданской гордости горожан, главная архитектурная доминанта, возвышающаяся надо всей застройкой (илл. 162). Создание скульптором Арнольдо ди Камбио первоначального проекта относится к 1296 г.; примерно в это время приступили к постройке и церкви Санта-Кроче. При несколько меньших размерах предполагаемого собора по сравнению с нынешними, в целом он был задуман примерно таким же. В том виде, который он имеет сейчас,

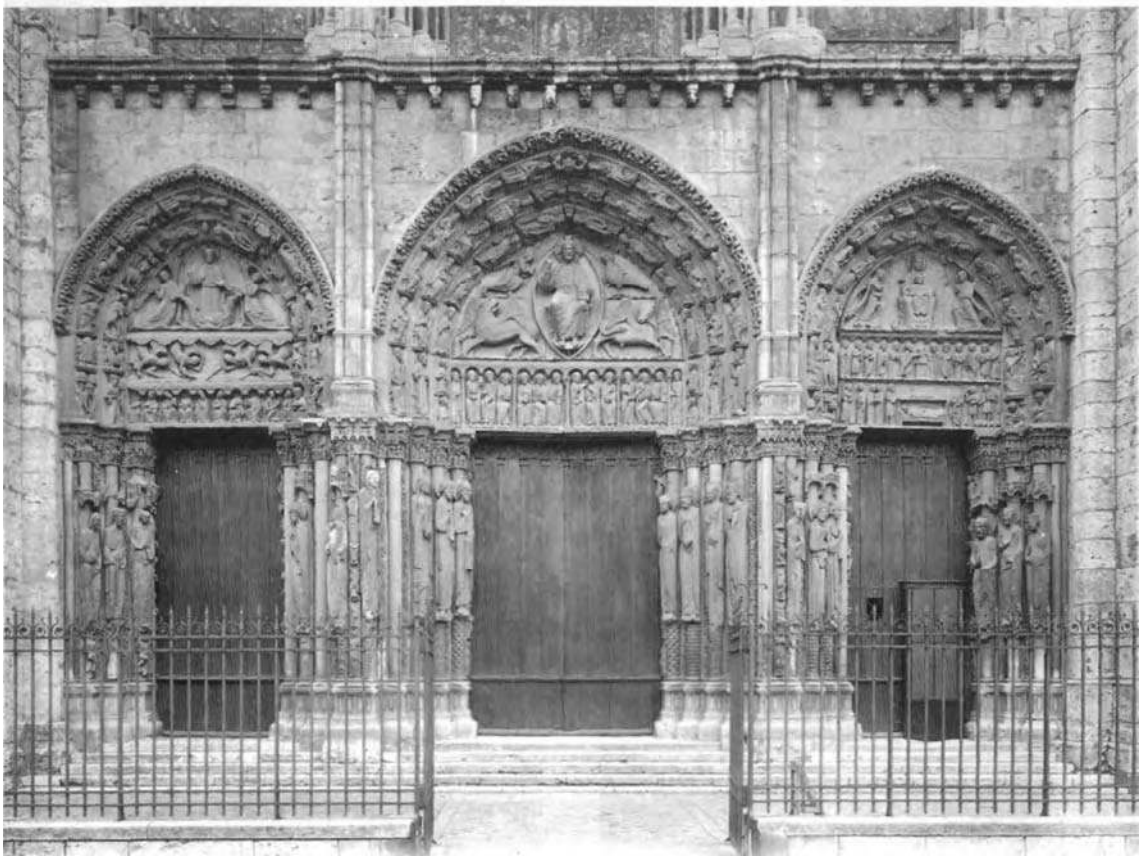
собор был, однако, сооружен согласно проекту Франческо Таленти, перенявшего эстафету строительства около 1343 г. Главная особенность здания — огромный купол, имеющий в сечении форму восьмиугольника, с полукуполами, которые имеют второстепенный характер — мотив, явно восходящий ко временам поздней Римской империи (см. илл. 86). Купол настолько велик, что главный неф кажется лишь дополнением к нему. Основные характеристики купола были определены в 1367 г. специальным комитетом, куда вошли ведущие художники и скульпторы; само строительство, однако, относится к началу XV в. (см. стр. 225).

Во внешнем виде Флорентийского собора кроме окон и дверных проемов нет ничего готического. Место фланкирующих фасад башен, знакомых нам по северной готике, занимает отдельностоящая кампанила, постройка которой была начата великим итальянским художником Джотто, успевшим закончить лишь первый этаж; после него работу продолжил скульптор Андреа Пизано, сын Никколо Пизано (см. стр. 176). Им возведена та часть, где имеются ниши. Остальное достроил к 1360 г. Таленти.

СКУЛЬПТУРА

Франция

Сен-Дени. Хотя в оставленном аббатом Сугерием описании перестройки Сен-Дени о скульптурном убранстве церкви говорится совсем немного, он, несомненно, придавал ему большое значение. Три портала западного фасада были гораздо больше, чем в романских церквах Нормандии, а украшавшая их резьба — богаче. К сожалению, сейчас они находятся в настолько плачевном состоянии, что по ним едва ли можно судить о взглядах



163. Западные порталы Шартрского собора. Ок. 1145—1170 г.

Сугерия на, роль скульптуры в общем контексте его замыслов.

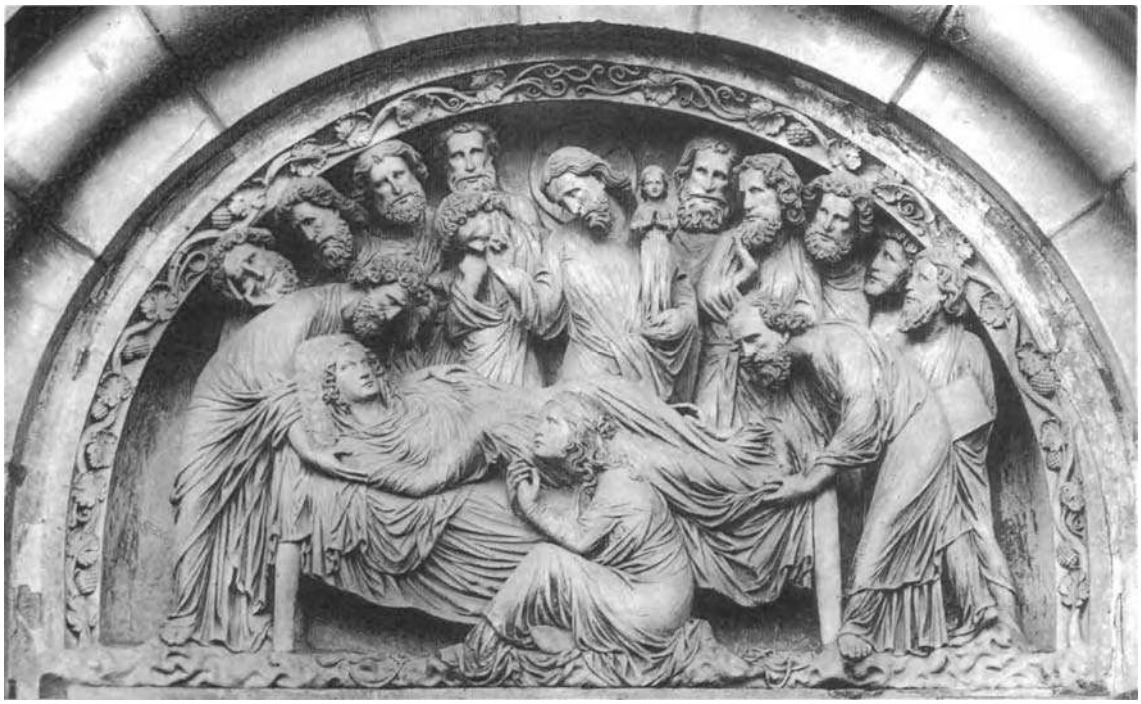
Западные порталы Шартрского собора. Идеи Сугерия проложили дорогу изумительным по красоте порталам Шартрского собора (илл. 163), работа над которыми началась в 1145 г. На них сказалось влияние Сен-Дени, только они стали еще более роскошными. Возможно, это старейший образец вполне сложившегося стиля ранней готики в области скульптуры. Если сравнить их с романскими порталами (см. илл. 141), нас прежде всего поразит новое чувство упорядоченности, как будто все присутствующие на них фигуры замерли, полные внимания, осознавая ответственность перед окружающим их архитектурным обрамлением. Плотная насыщенность и страстность движения, присущие романской скульптуре, уступили место подчеркнутым ясности и симметрии. Фигуры на перемычках, архивольтах и тимпанах больше не связаны друг с другом, каждая из них выступает как отдельное самодостаточное произведение, так что вся композиция в целом несет в себе гораздо большую смысловую нагрузку, чем существовавшие прежде порталы.

Особенно впечатляет в этом отношении новая трактовка косяков (илл. 164) с рядами колонн, украшенных высокими статуями. Они выполнены не как рельефы, утопленные в каменную поверхность или выступающие относительно нее; фигуры на косяках шартрских порталов являются статуями в полном смысле этого слова, каждая из которых имеет собственную ось; их можно — по крайней мере теоретически — отделить от поддерживающих колонн. Таким образом, мы имеем дело с событием, значение которого поистине революционно,— со времен античности это первый настоящий шаг к возобновлению искусства объемной монументальной скульптуры. Очевидно, что этот шаг мог быть сделан лишь путем «заимствования» для человеческой фигуры строгой цилиндрической формы колонны, в результате чего данные статуи имеют более абстрактный вид по сравнению с работами в стиле романики. Но свойственные им статичность и несоблюдение естественных пропорций просуществуют недолго. Уже сама полноценная объемность придает им большую выразительность по сравнению с какой-либо романской скульптурой, а присущая их лицам мягкая человечность служит отражением глубоко реалистической тенденции в этом виде готического искусства.

Конечно, реализм — термин относительный, и его значение подвержено значительным изменениям в зависимости от обстоятельств. По-видимому, применительно к шартрским порталам он обусловлен реакцией на фантастические и демонические аспекты романского искусства, которая проявилась не только в спокойном, торжественном духе этих скульптур и в увеличении их объемности, но и в рациональной дисциплине той символической программы, что лежит в основе всей композиции. Если глубинные аспекты этой программы может



164. Статуи косяка портала, Шартрский собор



165. «Успение Богородицы», тимпан портала южного трансепта, Страсбургский собор, ок. 1220 г.

оценить только человек, хорошо знакомый с богословием существовавшей при Шартрской кафедре школы, то ее главные элементы может понять каждый.

Статуи, последовательность которых объединяет все три портала, изображают библейских пророков, царей и цариц. У них двойная задача: подтвердить притязания правителей Франции на роль духовных наследников персонажей Ветхого Завета и подчеркнуть гармонию светской и духовной властей, священства и государя — идеал, настойчиво проповедовавшийся Сугерием. Сам Иисус изображен в центральном тимпане сидящим на троне, как судия и правитель вселенной, окруженный четырьмя символами евангелистов. Под ним собрались апостолы, тогда как архивольты украшены изображениями двадцати четырех апокалиптических старцев. На правом тимпане мы видим три сцены: Рождество Христово, Сретение и Богородицу с младенцем (символизирующую также церковь); на архивольтах над ними помещены аллегорические изображения наук: так земная мудрость приносит присягу верности перед божественной мудростью Иисуса Христа. На левом тимпане мы видим Христа воскресшего (Христа, вознесшегося на небо) в обрамлении зодиакальных символов годового круга и противопоставленных им земных символов: соответствующих каждому из двенадцати месяцев видов работ.

Готический классицизм. Готическая скульптура обогатилась также еще одной, в равной степени важной традицией; это был классицизм долины реки Мёз (Маас), развитие которого от Рейнера из Гюи до Николая из Вердена (см. илл. 143, 148) мы проследили в предыдущей главе. В конце XII в. это течение, прежде представленное работами по металлу и миниатюрами, начало проявляться и в жанре монументальной каменной скульптуры, трансформируя ее из раннеготической в классическую скульптуру высокой готики. Особенно много общего в работами Николая из Вердена имеет «Успение Богородицы» (илл. 1б5), тимпан Страсбургского собора. Драпировки и типажи, а также движения и жесты несут на себе тот же отпечаток классицизма, который сразу заставляет вспомнить Клостернойбургский алтарь (см. илл. 148). Делают это произведение готическим, а не романским наполняющие сцену Успения глубоко прочувствованные мягкость и нежность. Мы видим, как общие чувства соединяют присутствующих, как они общаются взглядом и жестом, более красноречивыми чем слова — с таким мы еще не ветре-

чались. И эта патетичность тоже имеет давние классические корни — вспомним, что она вошла в христианское искусство Византии во времена второго «золотого века». Однако, насколько теплей и красноречивей она проявилась в Страсбурге, чем в Дафни (см. илл. 115)!

Вершиной готического классицизма являются несколько статуй Реймского собора, из них наиболее известна группа, изображающая встречу Марии и Елизаветы (илл. 166, справа). Создание для косяка портала подобной пары фигур, «разыгрывающих» сцену встречи и как бы ведущих между собой разговор, в период ранней готики было бы просто немыслимо. Уже тот факт, что это стало возможным теперь, показывает, до какой степени колонна-опора отступила на задний план. Весьма характерно, что S-образный изгиб фигуры, возникший в результате ярко выраженного contrapposto (см. илл. 81), преобладает и во фронтальном виде и в виде сбоку, а контуры и объемность тела подчеркиваются горизонтальными складками одежды, обтягивающей живот беременной женщины. Взаимоотношения между двумя этими женщинами отличаются теми самыми человеческой теплотой и симпатией, которые мы наблюдали на тимпане из Страсбурга, но классицизм этих статуй более монументален. Они заставляют задаться вопросом, не был ли их автор вдохновлен непосредственно полномасштабными древнеримскими статуями. Одного влияния Николая из Вердена было бы недостаточно, чтобы появились столь уверенно выполненные объемные формы.

Для создания такого большого количества скульптурных работ, как в данном случае, требовалось прибегать к услугам мастеров из многих других областей; в связи с этим среди скульптур Реймского собора можно выделить группы работ, принадлежащих различным стилям. Два таких стиля, имеющие явные отличия от классицизма —сцены встречи Марии и Елизаветы, заметны в группе Благовещения (илл. 166, слева). Статуя Девы Марии выполнена в простой, суровой манере, со строго вертикальным расположением фигуры; ее одеяние отличается прямыми, цилиндрической формы складками, сходящимися под острыми углами. Этот стиль был, вероятно, создан около 1220 г. скульпторами, работавшими над западными порталами собора Нотр-Дам. Фигура архангела, напротив, удивительно грациозна: отметим округлое небольшое лицо, обрамленное вьющимися волосами, выразительную улыбку, сильный S-образный изгиб стройного тела, искусно проработанную ткань просторных одежд. Этому «элегантному стилю», созданному около 1240 г. парижскими мастерами, работавшими для королевского двора, предстояло широкое распространение в последующие десятилетия. Он вскоре станет, по сути дела, эталонным для скульптуры высокой готики.



166. «Благовещение и встреча Марии с Елизаветой», западный портал Реймского собора, ок. 1225-1245 г.

Германия

Развитие готического стиля в скульптуре за пределами Франции началось лишь к началу XIII в.— стиль порталов Шартрского собора едва ли нашел существенный отклик за границей — но как только он стал распространяться, этот процесс пошел с удивительной быстротой. Начало ему было положено в Англии, как в свое время это произошло при создании там местного стиля готической архитектуры. К сожалению, в период реформации было уничтожено так много английских готических статуй, что изучение развития скульптуры в Англии существенно затруднено. В Германии развитие готической скульптуры можно проследить с большей легкостью. Начиная с 20-х годов XIII в., немецкие мастера, получившие подготовку во французских мастерских, где создавалась скульптура для строящихся огромных соборов, перенесли новый стиль на свою родину, хотя германская архитектура того времени была по-прежнему преимущественно романской. И все-таки даже после середины XIII в. в Германии не было



167. «Распятие» на отделяющей хоры перегородке, Наумбургский собор, ок. 1240-1250 г., камень

таких больших скульптурных циклов, как во Франции. Вследствие этого немецкая готическая скульптура отличалась тенденцией к тому, чтобы не иметь столь тесную связь с архитектурным окружением (наилучшие работы зачастую предназначались для интерьеров, а не для фасадов церквей), а это в свою очередь позволяло достигать большей индивидуальности и свободы в поиске .выразительных средств по сравнению с французскими образцами.

Наумбургский мастер. Все эти качества в полной мере проявились в стиле неизвестного наумбургского мастера, поистине гениального художника, наиболее известной работой которого является замечательная серия статуй и рельефов, созданных им примерно в 1240—1250 гг. для Наумбургского собора. Показанное на илл. 167 «Распятие» служит центральным элементом перегородки, отделяющей хоры от общедоступной части здания. Справа и слева мы видим статуи Богородицы и Иоанна Крестителя. Размещенные в глубине увенчанного островерхим щипцом портика, эти три фигуры обрамляют проход, соединяющий главный неф со святилищем хора. Размещая данную скульптурную группу на перегородке (а не над нею, в соответствии со сложившейся практикой), скульптор как бы опустил их на землю — в физическом и эмоциональном отношении. Страдания Христа теперь принадлежат реальному человеку вследствие выразительно переданных веса и объемности его тела. Богородица и Иоанн Креститель как бы молятся вместе с пришедшими в собор людьми, и горе их более красноречиво, чем когда-либо прежде. Пафос этих фигур носит характер героики и драмы, разительно отличаясь от лиризма страс-бургского тимпана или реймской сцены встречи Марии и Елизаветы (см. илл. 165, 166). Если французская классическая скульптура высокой готики навевает воспоминания о работах Фидия, то наумбургский мастер близок по темпераменту Ско-пасу (см. стр. 85).

Пьета (Оплакивание Христа). В готической скульптуре, как мы видим, отразилось желание



168. «Пьета» (Оплакивание Христа), Нач. XIV в. Дерево, высота 87,6 см, Провинциальмузеум, Бонн

трактовать традиционные темы христианского искусства с большей эмоциональной выразительностью. К концу XIII в. эта тенденция породила в церковном искусстве новые образы, предназначенные для удовлетворения индивидуальных религиозных потребностей. Для этого явления часто употребляют немецкий термин Andachtsbild, поскольку Германия сыграла ведущую роль в развитии этого вида скульптуры. Его наиболее характерным и широко распространенным сюжетом является «Пьета» (итальянское слово Pieta происходит от латинского pietas, от которого, в частности, произошли слова пиетет и пиетизм, обозначающие почтительность и высокое благочестие), то есть изображение Богородицы, оплакивающей умершего Христа. Такая сцена не упоминается в Евангелии при описании Страстей Христовых. Скорее всего, она была придумана — трудно сказать где и когда — как некая трагическая противоположность такому известному мотиву, как Мадонна с младенцем.

Изображенная на илл. 168 «Пьета» вырезана из дерева, поверхность которого ярко раскрашена, что должно было усиливать производимое впечатление. В этой работе реализм стал средством передачи экспрессии, отраженной на исполненных муки лицах. Покрытые запекшейся кровью раны Христа автор сделал очень большими, тщательно проработанными — почти гротескными. Фигуры похожи на кукол — такие они неподвижные, так тонки и негибки руки и ноги. Очевидно, что художник поставил перед собой задачу создать произведение, способное вызвать такое всеобъемлющее чувство ужаса и жалости, чтобы наши чувства полностью слились со страданиями убитой горем Богородицы.

Стиль интернациональной готики на Севере

В только что рассмотренной «Пьете» скульптор достиг апогея в отрицании физических аспектов человеческой фигуры. Лишь во второй половине XIV в. мы снова наблюдаем возрождение интереса к полновесности и объемности, сочетающееся со стремлением к исследованию материального мира. Вершина этого нового движения приходится примерно на 1400 г., период преобладания интернациональной готики (см. стр. 177—178, 188—193). Виднейшим представителем данного направления является Клаус Шлютер, скульптор родом из Нидерландов, творивший в Дижоне по заказам бургундского герцога. В своей работе «Колодец Моисея (Колодец пророков)», которую мы видим на илл. 169, автор развивает сразу два новых направления в искусстве готической скульптуры. Колодец, имеющий символическое значение, окружен статуями ветхозаветных пророков; кроме того он был когда-то увенчан крестом с распятием. В находящейся справа величественной фигуре Моисея обращают на себя внимание одеяния с обилием складок, прекрасно передающие мягкость материи и обильно драпирующие грузное тело, словно являясь его просторной оболочкой, а также выступающие детали, которые как будто пытаются проникнуть в окружающее пространство, стремясь «захватить» его как можно больше (отметим, например, изогнутый вовне свиток). В фигуре пророка Исайи, которого мы видим обращенным влево, эти аспекты стиля Клауса Шлютера не так ярко выражены. Вместе с тем, нас поражают точность и зрелый



169— Клаус Шлютер. «Колодец Моисея (Колодец пророков)», 1395—1406 г., камень, высота фигур 1,88 м. Монастырь де Шанмоль, Дижон

реализм каждой детали, от мельчайших подробностей одежды до прекрасно переданной морщинистой кожи. В отличие от статуи Моисея лицо *Mtsmm <Ьlm%$жя <шки шщяш/mmш тщаншш/жжг*-ностью. И это впечатление не обманчиво, поскольку мы имеем дело с итогом периода развития искусства скульптуры (творчество Клауса Шлютера — его вершина), который привел к появлению первых со времен античности настоящих портретов, в том числе произведений самого Шлютера. Именно приверженность конкретным деталям материального мира отличает его реализм от реализма XIII в.



170. Никколо Пизано. «Рождество Христово», деталь кафедры, 1259-1260 г. Мрамор, Баптистерий, Пиза

Италия

Мы предпочли рассмотреть итальянскую готическую скульптуру в самую последнюю очередь, поскольку в этом виде искусства, как и в готической архитектуре, Италия стоит особняком от остальной Европы. Впервые готическая скульптура появилась в Италии на самом юге, в Апулии и Сицилии, наследственном королевском домене германского императора Фридриха II, приглашавшего к своему двору французских, немецких, а также местных скульпторов и художников. Немногое дошло до нас из работ, выполненных по его заказам, но существует свидетельство, что ему нравился классический стиль, ведущий начало от реймских скульптур Марии и Елизаветы. Этот стиль предлагал тот язык изобразительных средств, что был понятен правителю, считавшему себя наследником римских цезарей.



171. Джованни Пизано. «Рождество Христово», деталь кафедры. 1302—1310 г. Мрамор, Пизанский собор

Пикколо Пизано. Такова была предыстория творчества Никколо Пизано, приехавшего в Тоскану с итальянского юга около 1250 г. (год смерти Фридриха II). Его называли «величайшим и, в некотором смысле, последним мастером средневекового классицизма». В 1260 г. он завершил в баптистерии Пизанского собора мраморную кафедру, покрытую сюжетными рельефами. На одном из них изображена сцена Рождества Христова (илл. 170). Дух классики так силен в этом произведении, что с первого взгляда в нем трудно обнаружить готические элементы. Тем не менее, они присутствуют. Прежде всего это передаваемый людскими фигурами мир чувств, принадлежащий эпохе готики. С другой стороны, насыщенность, с которой заполнено персонажами все пространство, не имеет аналогов в северной готической скульптуре. Помимо Рождества на кафедре изображены Благовещение и сцена с пастухами, получающими в поле благую весть о рождении Христа. Такой подход к рельефу, когда он рассматривается как пустой прямоугольник, который надо заполнить до отказа выступающими из него объемными формами, наводит на мысль, что Никколо Пизано должен был хорошо знать древнеримские саркофаги (см. илл. 108).

Джованни Пизано. Спустя полвека Джованни (1245/1250 — после 1314), который был сыном Никколо и являлся не менее одаренным скульптором, также изготовил мраморную кафедру для Пизанского собора. И она тоже украшена сценой Рождества Христова (илл. 171). Обе работы имеют очень много общего — и это не удивительно — но в то же время они противостоят одна другой —

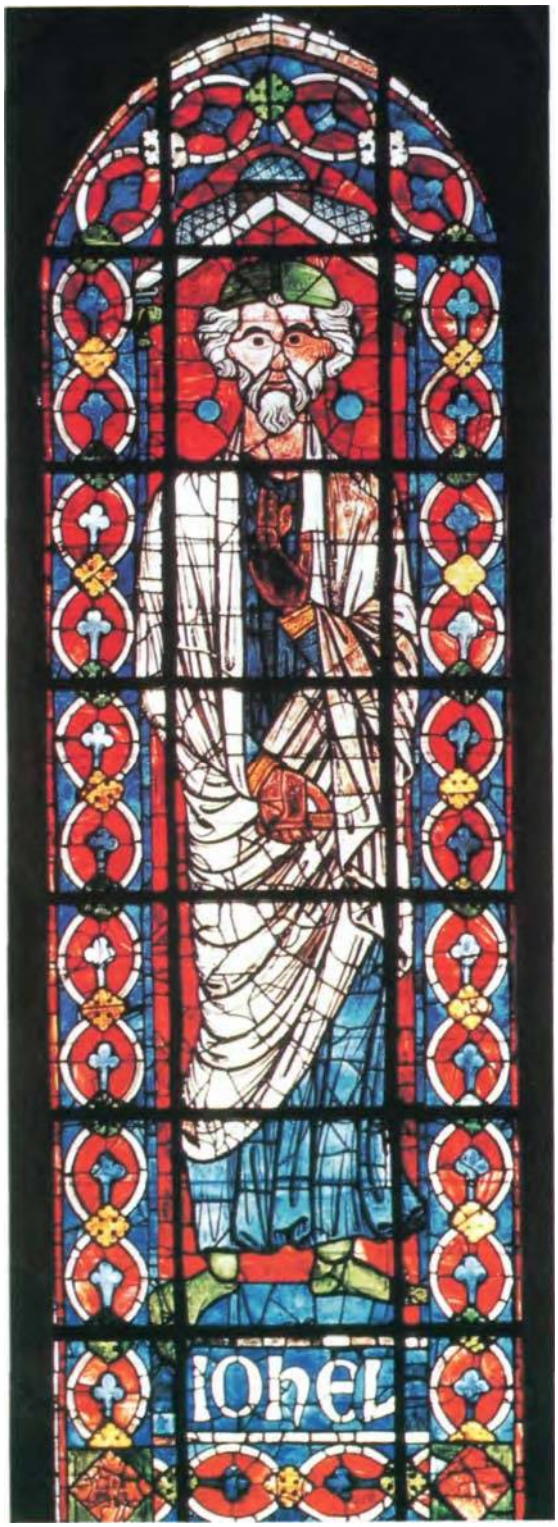


172. Лоренцо Гиберти. «Жертвоприношение Авраама». 1401—1402 г. Позолоченная бронза, 53,3 х 43,2 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция

резко и красноречиво. Гибкие склоненные фигуры на рельефе Джованни в одеждах с плавно ниспадающими складками не напоминают ни об античности, ни о реймских скульптурах Марии и Елизаветы. Вместе с тем, они отражают влияние элегантного стиля Парижского двора, ставшего в конце XIII в. эталонным в готическом искусстве. С этими переменами пришло и новое понимание рельефа: для Джованни Пизано пространство столь же важно, как и пластическая форма. Теперь мы не видим «плотно пригнанных» друг к другу фигур. Между ними достаточно большое расстояние, чтобы разглядеть пейзаж, на фоне которого изображена данная сцена. Каждой фигуре выделена своя доля окружающего пространства. Если рельеф Никколо Пизано привлекает нас последовательностью округлых выступающих масс, то работа Джованни оказывается состоящей в основном из пустот и теней. Кроме того, Джованни следует в русле того самого, стремящегося к «развоплощению» направления, с которым мы уже встречались к северу от Альп на рубеже XIII и XIV вв., только не заходит очень уж далеко.

Стиль интернациональной готики на Юге

Примерно к началу XV в., в период преобладания интернациональной готики в Италии, завершился процесс тщательного усвоения французского искусства. Наиболее выдающимся мастером, на творчестве которого сказалось его влияние, стал флорентиец Лоренцо Гиберти (ок. 1381—1455), который в юности был, по-видимому, тесно связан с искусством Франции. Первые сведения о нем относятся к 1401—1402 гг., когда он стал победителем конкурса мастеров, оспаривавших право получить заказ на пару богато украшенных бронзовых дверей для баптистерия Сан-Джованни во Флоренции. (Создание этих дверей, украсивших северный портал здания, заняло свыше двадцати лет.) Каждый участник должен был представить пробный рельеф, вписанный в готический орнамент из четырех листьев (флерон, иначе крестоцвет) и изображающий жертвоприношение Авраама. Рельеф Гиберти (илл. 172) поражает нас прежде всего совершенством исполнения, на котором сказался опыт его работы в качестве ювелира. Блестящая,



173— «Иоиль», ок. 1220 г. Витраж, высота 4,27 м. Буржский собор

как шелк, поверхность, богатство красивых, тщательно выполненных деталей помогают понять, почему победу одержал именно он. Правда, может показаться, что композиции недостает драматизма, но именно такие мягкость и лиричность изображения характерны для Гиберти и отражают вкусы того времени. Реализм интернационального стиля не простирается в область чувств. Люди в мягко драпирующих фигуру просторных одеждах сохраняют некоторую придворную элегантность, даже когда разыгрывают сцены насилия.

Как бы ни сказалось на данной работе французское влияние, в одном Гиберти остается истинным итальянцем — в его восхищении античной скульптурой, о чем свидетельствует прекрасный обнаженный торс Исаака. Здесь скульптор возрождает классическую традицию, достигшую наивысшей точки в творчестве Никколо Пизано, но затем постепенно прекратившую существование на протяжении XIV в. Однако Гиберти выступает и как наследник Джованни Пизано. В рельефе «Рождество Христово», выполненном Джованни (см. илл. 171), мы уже отмечали как смелое новшество ту выразительность, которую он придал окружающему фигуры пространству. В пробном рельефе эта тенденция находит новое развития, что позволяет найти для пониженных участков рельефа куда более естественное объяснение. Впервые со времен античности скульптор заставляет нас воспринимать фон рельефа не просто как гладкую поверхность, а как пустое пространство, из которого навстречу зрителю возникают скульптурные формы, так что ангел в верхнем правом углу кажется нам парящим в воздухе. Это свойственное картинам, а не скульптуре качество связывает работу Гиберти с живописью в стиле интернациональной готики, где мы встречаемся со сходным подходом к изображению глубины пространства и воздушной среды (см. стр. 177—178). Он сам не был революционером, но подготовил почву для того великого переворота, которому предстояло произойти во втором десятилетии XV в. во флорентийском искусстве и который мы называем Ранним Возрождением.

ЖИВОПИСЬ

Витражи

Если возникновение готического стиля в архитектуре и скульптуре было в Сен-Дени и Шартре эффектным и быстрым, то готическая живопись сперва развивалась довольно медленно. Новый ар-

хитектурный стиль, введенный аббатом Сугерием, почти сразу породил новую концепцию монументальной скульптуры, но не предъявил никаких требований относительно радикальных перемен в живописи. Конечно, описывая перестройку церкви Сен-Дени, Сугерий особенно выделяет волшебный эффект, создаваемый витражами, через которые льется в храм «всепроникающий свет». Таким образом, витражи с самого начала являлись неотъемлемым элементом готической архитектуры. И все-таки техника создания витражей уже достигла известного совершенства во времена романики. Те «многие мастера из различных мест», которых Сугерий собрал для изготовления витражей в Сен-Дени, возможно, стояли перед лицом более сложной задачи, и им предстоял гораздо больший чем прежде объем работ, но стиль выполненных витражей так и остался романским.

В течение следующих пятидесяти лет, когда для возведения готических построек все шире применялась каркасная система, а окна верхнего ряда становились все больше и больше, витражи заняли место книжной миниатюры в качестве главного жанра живописи. Создатели витражей были тесно связаны с мастерскими, обеспечивающими строительство новых огромных соборов, и поэтому постепенно стали испытывать все возрастающее влияние со стороны скульпторов, изготовлявших статуи для украшения этих построек: в силу этого, около 1200 г. они пришли к созданию собственного, несомненно готического стиля.

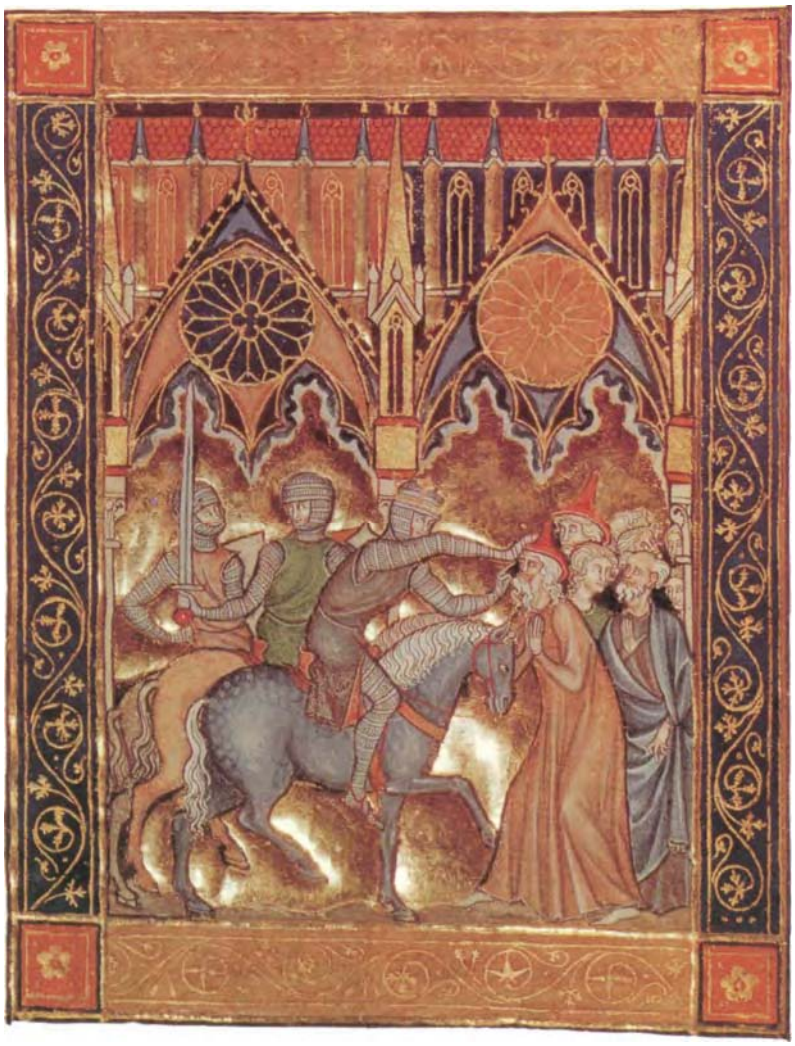
Замечательный витраж в Буржском соборе, изображающий пророка Иоиля (илл. 173) — один из серии витражей с ветхозаветными пророками — находится в близком родстве с реймскими статуями Марии и Елизаветы. Свое происхождение та и другая работа ведут от классического стиля Николая из Вердена (см. илл. 148), только Иоиль больше похож на проекцию статуи на прозрачную ширму-экран, чем на увеличенную фигуру с эмалей Клостернойбургского алтаря. Витраж состоит из сотен кусочков цветного стекла, соединенных свинцовыми полосами. Максимальный размер этих кусочков был жестко ограничен примитивностью средневековых способов стекольного производства, так что создававший витраж мастер не мог просто «писать по стеклу». Скорей он создавал свои работы из стекла, используя имеющие разную форму фрагменты, которые он обрезал, чтобы подогнать под нужные очертания; так составляют мозаику или кусочки разрезанной картинки в известной игре-головоломке. Только такие детали, как глаза, волосы и складки одежды, действительно наносились черной либо серой краской или, лучше сказать, прочерчивались на поверхности стекла. Такие приемы работы привели к созданию абстрактно-орнаментального стиля, имеющего тенденцию сопротивляться любой попытке передать трехмерность пространства. Но под руками большого мастера из неразберихи и путаницы свинцовых полос возникают такие величественные и монументальные фигуры, как пророк Иоиль.

Помимо трудностей, связанных с особенностями материала, из которых они создавали свои произведения, мастера, заполнявшие витражами окна огромных готических соборов, сталкивались также с поистине гигантским объемом работ. От романского художника никогда не требовалось выполнять витражи, играющие столь важную роль в архитектурном облике здания или такого большого размера — витраж с Иоилем имеет высоту 4,27 м. Такая задача требовала аккуратной и методичной разметки, беспрецидентной для традиций средневековой живописи. В то время сходными приемами пользовались только архитекторы и каменщики; именно их навыки и позаимствовали витражисты для создания «чертежей» своих композиций. Как мы помним из описания хоров в Сен-Дени (см. стр. 158—160), готическая архитектура, создавая гармонию чисел, пользуется системой геометрических соотношений. Те же правила могут быть использованы и при «проектировании» витражей, через которые сияет Божественный Свет.

Первую половину XIII в. можно назвать периодом наивысшего расцвета искусства витража. Затем по мере уменьшения строительной активности снизилась и потребность в витражах, а книжная миниатюра постепенно вернула себе прежнее главенствующее положение.

Иллюстрированные рукописные книги

Если посмотреть на показанную на илл. 174 страницу из Псалтири, написанной около 1260 г. для французского короля Людовика IX (известного как Людовик Святой), то мы увидим совершенно очевидное изменение стиля. Изображенная сцена служит иллюстрацией к Библии (Первая книга Царств, глава II, стих 2). На ней Наас Аммонитянин угрожает израильтянам, осажденным в Иависе. Обратим прежде всего внимание на тщательно выдержанную симметричность обрамления: вытянутые, украшенные стройным орнаментом прямоугольные полосы, так напоминающие те, что мы видели на витраже с пророком Иоилем, а также архитектурные декорации, удивительно похожие на отделяющую хоры перегородку из Наумбурга (см. илл. 167). На этом подчеркнуто двухмерном фоне выделяются фигуры, рельефность которых



174. «Наас Аммонитянин угрожает израильтянам в Иависе», из Псалтири Людовика Святого, ок. 1260 г., 12,7 х 8,9 см. Национальная библиотека, Париж

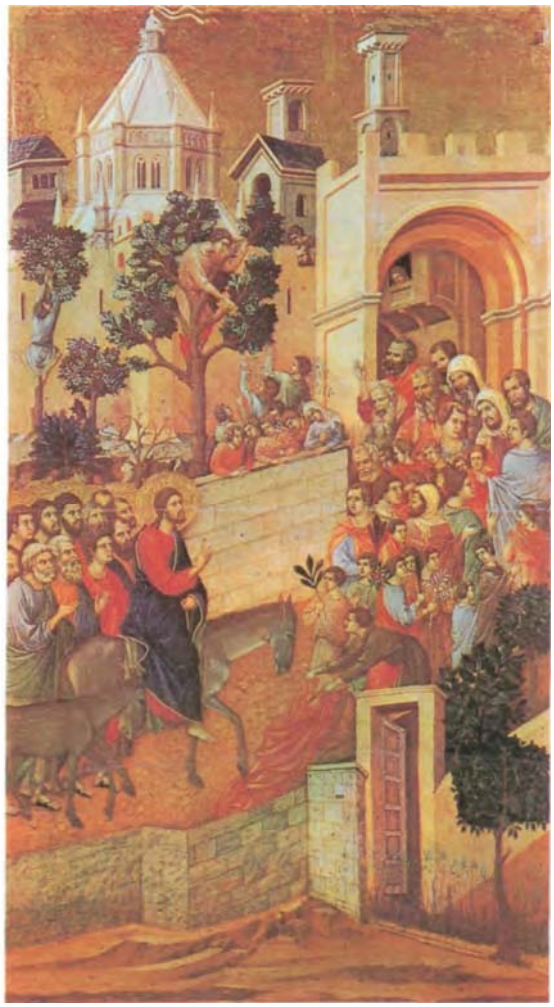
достигается плавной и искусной моделировкой Но их сходство со скульптурой исчезает на линии внешнего контура — тяжелой и темной, скорее похожей на свинцовую полосу с витража. Сами фигуры обладают всеми отличительными особенностями «элегантного стиля» созданного двадцатью годами ранее скульпторами королевского двора: это полные грации жесты, живые позы, улыбающиеся лица, изящно вьющиеся пряди волос. От экспрессивной энергичности романского стиля не осталось и следа (см. илл. 145). Миниатюра служит примером того рафинированного и утонченного вкуса, который сделал придворное искусство Парижа предметом подражания во всей Европе.

Италия

В конце XIII в. итальянская живопись испытала настоящий взрыв творческой активности; он был столь же эффектен и имел такое же долговременное влияние на будущее, как и строительство французских готических соборов. Если попытаться выяснить, чем он был обусловлен, мы придем к выводу, что он вырос на почве тех самых «старомодных» взглядов, которые нам встречались в архитектуре и скульптуре итальянской готики. Хотя в средневековой Италии сильное влияние искусства Севера сказывалось еще со времен Ка-ролингов, она всегда сохраняла тесную связь с византийской цивилизацией. Поэтому иконопись,

мозаика и настенная живопись — то есть виды изобразительного искусства, которые так никогда и не укоренились к северу от Альп,— продолжали жить на итальянской почве. И в то же самое время, когда витраж стал преобладающим в изобразительном искусстве Франции, новая волна византийского влияния захлестнула в итальянской живописи не слишком жизнеспособные элементы романики. Этот неовизантийский стиль (или «греческая манера письма», как назвали его итальянцы) преобладал до конца XVIII в., так что итальянские художники имели возможность проникнуться византийскими традициями гораздо глубже, чем когда-либо. Вспомним, что в это же время итальянские архитекторы и скульпторы шли совсем по другому пути. Не затронутые греческим влиянием, они продолжали осваивать готический стиль, приспосабливая его к местным условиям. Когда же к 1300 г. готика проникла и в произведения живописи, то взаимодействие этого стиля с неовизантийским породило новый, обладающий поистине революционной новизной.

Дуччо. Среди живописцев, работавших в греческой манере, наиболее выдающимся является Дуччо из Сиены (ок. 1255 — до 1319)— Его огромный алтарь для Сиенского собора, называемый «Маэста» (то есть «Величие»), украшают небольшие панели с изображенными на них сценами из жизни Богородицы и Христа. Эти панно — наиболее зрелая работа Дуччо. На одном из них мы видим «Вход Господень в Иерусалим» (илл. 175). В этом произведении взаимное обогащение готических и византийских элементов дало жизнь открытию, имевшему основополагающее значение для дальнейшего развития живописи — новому типу пространства. Холодная греческая манера словно оттаяла под кистью Дуччо. Негнущиеся ткани одежды со складками, сходящимися и расходящимися под разными углами, уступили место волнообразной мягкости; абстрактная штриховка золотыми линиями сведена к минимуму; тела, лица и руки оживают, трехмерное пространство наполняется их едва уловимыми движениями. Очевидно, что мы опять имеем дело с наследием греко-римского иллюзионизма — одной из составных частей византийской традиции — до сего времени тихо дремавшей. Мы обнаружим здесь и полузаметные черты готики. Она ощущается в том, как плавно ниспадают складки одежд, в привлекательной естественности фигур людей и в заботливых взглядах, которыми они обмениваются. Должно быть, главным источником такого готического влияния явился Джованни Пи-зано (см. стр. 176), работавший в Сиене с 1285 по



175. Дуччо. «Вход Господень в Иерусалим», с обратной стороны алтарного образа Сиенского собора «Маэста». 1308—1311 г. Темпера, дерево, 102,9 x 53,7 см. Музей «Опера Метрополитена» (Музей собора), Сиена

1295 г. в качестве скульптора и архитектора, отвечающего за строительство фасада собора.

Во «Входе Господнем в Иерусалим» есть то, чего мы никогда прежде не видели в живописи: на ней люди населяют пространство, образованное архитектурными формами. Художники северной готики в своих работах тоже пытались изобразить архитектурные сооружения, но при этом делали их совершенно плоскими (как в Псалтири Людовика Святого, см. илл. 174). Итальянские художники времен Дучче, хорошо освоившие греческую манеру, восприняли достаточно много приемов греко-римского иллюзионизма, чтобы с их помощью передавать вид сооружений, не лишая их трехмер-

ности. На панно «Вход Господень в Иерусалим» функция архитектуры состоит в создании пространства. Движение вглубь по диагонали передается не фигурами, имеющими везде один и тот же масштаб, а стенами по краям ведущей в город дороги, воротами, как бы обрамляющими приветствующую Христа толпу, постройками заднего плана. Несмотря на недостатки выстраиваемой Дуччо перспективы, архитектурный пейзаж обладает способностью быть местом действия, окружать его, и потому более логичен, чем подобные архитектурные композиции в античном искусстве (см. илл. 98).

Джотто. После Дуччо перейдя к Джотто, мы встретимся с дарованием гораздо более смелым и впечатляющим. Будучи лет на десять—пятнадцать моложе, Джотто уже изначально не столь тесно связан с греческой манерой; кроме того, он по характеру своего призвания склонялся скорее к настенным росписям, чем к небольшим панно. Лучше всего сохранившиеся и наиболее характерные для его творчества росписи находятся в Падуе, в церкви Капелла-дель-Арена и выполнены в 1305—1306 гг. Они содержат в основном сцены из жизни Христа, размещенные в три яруса, и план их расположения тщательно продуман (илл. 176). Джотто использует многие из тех сюжетов, которые размещены на обратной стороне алтарного образа «Маэста» кисти Дуччо, в том числе и «Вход Господень в Иерусалим» (илл. 177). Уже при первом взгляде на работу Джотто мы понимаем, что имеем дело с поистине революционными переменами в живописи. Вызывает удивление, как шедевр такой впечатляющей силы мог быть создан современником Дуччо. Конечно, оба варианта имеют много общих элементов, поскольку в конечном счете восходят к одному и тому же византийскому источнику. Но там, где Дуччо подробностями сюжета и новым пониманием пространства обогатил традиционную схему, Джотто подвергает ее решительному упрощению. Действие разворачивается параллельно плоскости картины. Пейзаж, постройки, фигуры людей занимают не больше места, чем это необходимо. Уже сама скромная техника фресковой живописи (акварельная краска наносится на свежеоштукатуренную стену) с ее ограниченным ди-



176. Капелла дель Арена, интерьер, Падуя



177. Джотто. «Вход Господень в Иерусалим». 1305—1306 г.. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя

апазоном тонов и приглушенностью красок подчеркивает простоту искусства Джотто, так не похожую на сияющие подобно драгоценным камням краски картины Дуччо, написанной яичной темперой по золотому грунту. И тем не менее, работа Джотто производит гораздо более сильное впечатление: она настолько приближает нас к месту действия, что мы становимся скорей его участниками, чем сторонними наблюдателями.

Как удается художнику добиться такого необычайного эффекта? Во-первых, основное действие фрески происходит на переднем плане, а во-вторых — и это особенно важно — она размещена так, что нижняя ее часть находится на уровне глаз зрителя. Поэтому мы можем представить себя стоящими на той же изображающей поверхность земли плоскости, что и фигуры на фреске, несмотря на то, что видим их снизу, тогда как Дуччо предлагает нам наблюдать разворачивающееся действие сверху, с высоты птичьего полета. Последствия такого выбора положения зрителя относительно картины эпохальны. В данном случае этот выбор предполагает осознание взаимодействия между картиной и зрителем через разделяющее их пространство, и Джотто может считаться первым, кому удалось на практике его осуществить. Дуччо, конечно, даже не задумывался над сопряженностью пространства его картины с простран-

ством зрителя; отсюда у нас возникает чувство, что мы как бы проплываем над местом действия, а не становимся его участниками. Даже иллюзионизм античной живописи в наиболее ярких своих проявлениях давал лишь кажущуюся связь двух этих пространств (см. илл. 98), а Джотто словно оставляет для нас место и сообщает выписанным формам такую трехмерную реальность, что они кажутся вещественными и осязаемыми, как статуи.

У Джотто пространственность создается фигурами, а не архитектурным пейзажем. Поэтому его пространство более ограничено, чем то, которое мы наблюдаем у Дуччо; оно простирается не далее совокупности перекрывающихся объемов фигур, но в этих пределах обладает гораздо большей убедительностью. Для современников такая материальность в живописи должна была казаться почти чудом. Именно эта его сторона заставляла их превозносить Джотто как равного замечательнейшим художникам прошлого, или даже более великого, ибо переданные им формы выглядели столь жизненно, что могли быть приняты за саму реальность. Достаточно красноречив тот факт, что о художнике рассказывают много историй, в которых его имя связывается с утверждениями, будто живопись выше скульптуры — и в них не пустая похвальба, поскольку Джотто действительно положил начало явлению западного искусства, которое можно назвать «эрой живописи». Символической поворотной точкой можно считать 1334 г., когда он возглавил мастерскую при Флорентийском соборе — прежде такой почетной и ответственной должности удостаивались только архитекторы и скульпторы.

И все-таки целью Джотто было не просто перенести в живопись традиции готической скульптуры. Создав радикально новый тип пространства картины, он углубил свое понимание ее плоскости. Когда мы рассматриваем работу Дуччо либо одного из античных или средневековых предшественников, мы делаем это, как правило, с остановками. Наш взгляд медленно переходит от одной детали к другой, пока мы не осмотрим ее всю. Джотто, напротив, приглашает нас окинуть произведение одним взглядом. Его крупные простые формы, компактная группировка фигур, ограниченная глубина пространства картины — вот средства, помогающие придать произведениям этого автора такую внутреннюю целостность, с которой мы еще не встречались. Отметим, как эффектен контраст множества вертикалей в группе апостолов слева и поднимающейся вверх наклонной линией, образуемой приветствующей Христа толпой справа, и как он сам, находясь в центре, перекрывает разрыв между двумя группами. Чем дольше мы изучаем эту композицию, тем лучше понимаем ее удивительную ясность и уравновешенность.

Искусство Джотто так смело и оригинально, что выявить его истоки куда сложней, чем у стиля Дуччо. Помимо того, что он ознакомился с греческой манерой письма во Флоренции, молодой Джотто, по-видимому, был знаком с более монументальным, хотя и грубоватым неовизантийским стилем, в котором работали художники Рима, отчасти находившиеся под влиянием произведений искусства, украшавших стены древнеримских и раннехристианских построек. Существует вероятность, что он имел также возможность ознакомиться с еще более древними памятниками подобного рода. Классическая скульптура также произвела на него большое впечатление. Однако значительно более существенным было влияние обоих Пизано — Никколо и, в особенности, Джованни — положивших начало итальянской готической скульптуре. Именно они стали первыми и основными посредниками, связавшими Джотто с искусством северной готики. Последняя остается главным из элементов, на основе которых сложился стиль Джотто. Без знакомства (прямого или опосредованного) с работами в северном стиле, такими как та, что показана на илл. 165, его творчество никогда не смогло бы достичь такой могучей силы эмоционального воздействия.

Мартини. В истории искусства найдется мало художников, которые смогли бы сравниться с фигурой Джотто — поистине великого реформатора, но сам по себе его успех помешал становлению нового поколения флорентийских художников: оно дало скорей последователей, чем новых лидеров. Их современники из Сиены были более удачливы в этом отношении, поскольку Дуччо не оказал на них такого чрезмерного влияния. Вследствие этого именно они, а не флорентийцы предприняли следующий решительный шаг в развитии итальянской готической живописи. Симоне Мартини (ок. 1284—1344 г.) по праву может быть назван наиболее выдающимся из последователей Дуччо. Последние годы своей жизни он провел в Авиньоне, городе на юге Франции, месте пребывания пап во время их «авиньонского пленения», продлившегося почти весь XIV в. Его работа «Путь на Голгофу», первоначально служившая частью небольшого алтарного образа, была, вероятно, выполнена там около 1340 г. По яркости сверкающих красок и, в особенности, по заполненному архитектурными соору-



178. Симоне Мартини. «Путь на Голгофу». Ок. 1340 г. Темпера, дерево, 25,1 х 15,6 см. Лувр, Париж



179— Пьетро Лоренцетти. «Рождество Богородицы». 1342 г. Темпера, дерево, 1,88 х 1,82 м. Музей «Опера Метрополитена» (Музей собора), Сиена

жениями фону это небольшое, но насыщенное панно напоминает искусство Дуччо (см. илл. 175). Однако страстность фигур, их полные экспрессии жесты, выражения лиц — выдают влияние Джотто. Симоне Мартини не слишком волнует ясность пространства, но он проявляет себя острым наблюдателем. Исключительное разнообразие костюмов и типажей, богатство поз создают чувство приземленной реальности, совершенно отличающееся как от лиризма Дуччо, так и от величественности Джотто.

Лоренцетти. Близость к повседневной жизни проявляется также в работах братьев Пьетро и Амброджо Лоренцетти (оба умерли в 1348?), но уже при большей монументальности и в соединении с особенно острым интересом к проблеме пространства. Наиболее смелым экспериментом в этой области является принадлежащий кисти Пьетро и выполненный в 1342 г. триптих «Рождество Богородицы» (илл. 179); изображенные на нем архитектурные детали сопряжены с реальными очертаниями рамы, образуют единую систему и смот-

рятся как единое целое. Более того, помещение со сводчатым потолком, где произошли роды, занимает сразу два панно: оно кажется лишь отчасти закрытым колонной, отделяющей центр от правой створки. На левой створке мы видим переднюю, что ведет в обширное, но едва видимое помещение, в котором угадывается интерьер готической церкви.

Достижение Пьетро Лоренцетти состоит в том, что он довел до конечного результата идею, которую начал развивать тремя десятилетиями раньше Дуччо; только теперь удалось сделать так, что поверхность картины стала прозрачным окном, через которое (а не на котором) мы видим такое же пространство, как то, что нас окружает. И все же одного Дуччо недостаточно, чтобы объяснить столь поразительный успех Пьетро. Он стал возможен при комбинировании «архитектурного» и «скульптурного» пространств, взятых у Дуччо и Джотто.

Тот же прием позволил Амброджо Лоренцетти развернуть на выполненных в 1338—1340 гг. фресках в сиенской ратуше панораму целого города (илл. 180). И нас опять впечатляет дистанция, разделяющая точно переданный «портрет» Сиены от Иерусалима Дуччо (см. илл. 175). Фреска Амброджо является частью искусно выполненной аллегорической серии росписей, показывающих разницу между хорошим и дурным управлением. Поэтому для того, чтобы показать город-республику с хорошо налаженной жизнью, художник должен был заполнить улицы и дома соответствующей деятельностью жителей. Веселая, занятая делом толпа соотносит архитектурный пейзаж с масштабом человеческой фигуры и придает ему удивительную реальность.

Эпидемия чумы («черная смерть»). Первые четыре десятилетия XIV в. отмечены в истории Флоренции и Сиены как периоды политической стабильности, успехов в экономике и великих достижений в области искусства. Однако в сороковых годах на них одна за другой обрушились волны несчастий, эхо которых ощущалось многие годы: купцов и банки постигали банкротства по причине долгов, правительства смещались в результате переворотов, неурожаи повторялись из года в год, а в 1348 г. разразилась эпидемия бубонной чумы, распространившаяся по всей Европе и названная «черной смертью»; во время нее умерло свыше половины городского населения. Многие сочли эти события знаками божьего гнева, предупреждением грешному человечеству, повелением оставить зем-



180. Амброджо Лоренцетти. «Сиенская коммуна» (слева, «Хорошее управление в городе» и «Хорошее управление на селе» справа). Фрески из зала Сиенской ратуши (Палаццо Пубблика). 1338—1340 г.



181. Франческо Траини. «Триумф смерти» (деталь). Ок. 1325—1350. Фреска. Крытое кладбище Кампосанто, Пиза

ные удовольствия; в других под страхом внезапной смерти еще сильней возросло желание наслаждаться жизнью, пока еще есть время. Столкновение двух этих позиций нашло отражение в живописи и привело к появлению темы «Триумф смерти».

Траини. Наиболее впечатляющей разработкой этого сюжета отличается огромная фреска крытого кладбища Кампосанто неподалеку от Пизанского собора, приписываемая местному мастеру Франческо Траини (по документам ок. 1321—1363). На ее детали, показанной на илл. 181, мы видим элегантно одетых мужчин и женщин верхом на лошадях, неожиданно повстречавших на своем пути три разлагающихся трупа в открытых гробах. Даже животные устрашены видом и запахом гниющей плоти. И только отшельник, отвергнувший все земные радости, спокойно выводит из этой сцены мораль. Но примут ли его мораль живущие или попросту отвернутся от страшного зрелища, еще более утвердившись в своем стремлении следовать путем наслаждений? Любопытно, что собственные симпатии художника, по-видимому, разделились. Его стиль далек от чрезмерной духовности, он явно «от мира сего» и напоминает реализм Амброджо Лоренцетти, хотя здесь формы строже и экспрессивней.

В работе Траини сильна связь с великими мастерами второй четверти XIV в. Тосканские художники, достигшие зрелости после чумы и творившие около середины XIV в., не могут сравниться с мастерами более раннего периода, чьи работы мы только что рассмотрели. По сравнению с творчеством предшественников их стиль кажется сухим и формалистичным, хотя в лучших произведениях им удавалось с большой силой передать мрачный дух эпохи.

К северу от Альп

Теперь мы вынуждены опять обратиться к готической живописи, развивавшейся к северу от Альп. То, что происходило там во второй половине XIV в., в значительной мере определялось влиянием великих итальянских художников. К середине XIV в. итальянское влияние становится в живописи се-



182. Неизвестный богемский (чешский) мастер. «Успение Богородицы». 1350—1360 г. Темпера, дерево, 100 х 71,1 см. Музей изящных искусств, Бостон. Фонд Вильяма Фрэнсиса Уардена: фонд Сета К. Суитсера, собрание Генри С. и Марты В. Энджелл, собрание Юлианы Ченей Эдвадс дар Мартина Бриммера и миссис Фредерик Фротингем; по обмену



183. Мельхиор Бродерлам, «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы», «Сретенье» и «Бегство в Египет». 1394—1399 г. Темпера, дерево, 136,6 х 125,1 см. Музей изящных искусств, Дижон

верной готики сильным, как никогда. Это влияние могло исходить от итальянских художников, работавших за пределами своей страны; примером может служить Симоне Мартини (см. стр. 184). Другим проводником итальянского влияния была Прага, которая стала в 1347 г. столицей императора Карла IV и быстро превратилась в международный культурный центр, уступавший лишь одному Парижу. Выполненная около 1360 г. неизвестным богемским (чешским) художником работа «Успение Богородицы» вновь вызывает в памяти достижения великих сиенских художников, хотя о них данный мастер мог знать только из вторых или третьих рук. Богатство его красок напоминает Симоне Мартини (см. илл. 178), а тщательно выписанные архитектурные детали интерьера явно ведут происхождение от таких работ, как «Рождество Богородицы» Пьетро Лоренцетти (см. илл. 179), хотя ему недостает «просторности» итальянских работ. К чертам итальянского стиля относятся, кроме того, исполненные страстей лица, а также наложение фигур, усиливающее трехмерность композиции, но оставляющее открытым нескромный вопрос относительно того, что делать с нимбами. И все же картина богемского мастера не просто подражание итальянской живописи; жесты и лица передают такую силу чувств, которая является лучшим в наследии северной готики. В этом смысле панно больше сродни «Успению Богородицы» из Страсбургского собора (см. илл. 165), нежели какому-либо итальянскому произведению.

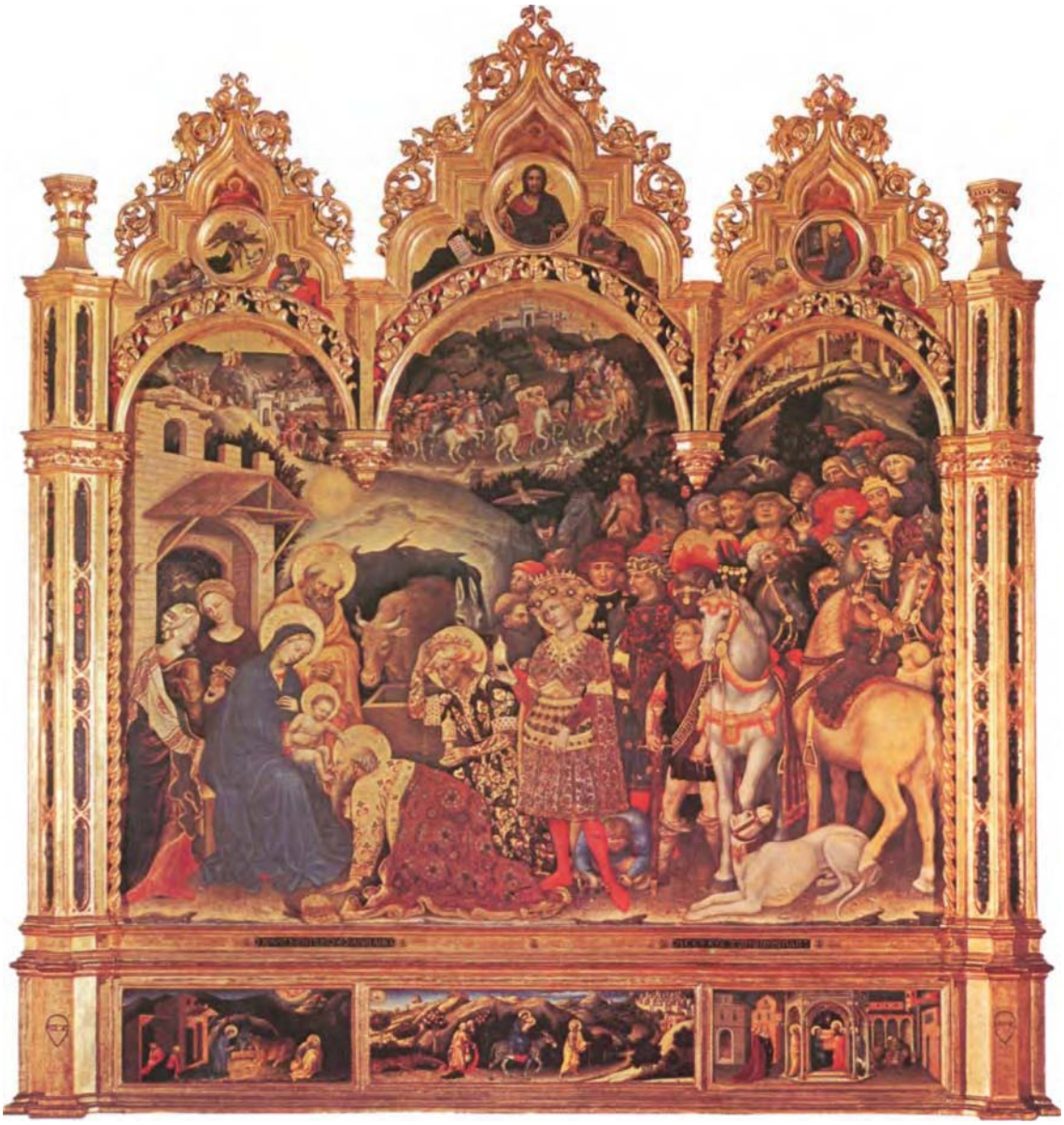
Интернациональный стиль

К началу XV в. соединение северной и итальянской традиций привело к появлению единого стиля, преобладающего во всей Западной Европе. Этот стиль, который мы называем интернациональным, не ограничен рамками живописи — мы использовали тот же термин и для скульптуры данного периода — но художники, разумеется, сыграли главную роль в его становлении.

Бродерлам. Одним из виднейших представителей интернационального стиля был Мельхиор Бродерлам (до ок. 1387—1409), фламандец, работавший в Дижоне, при дворе бургундского герцога. На илл. 183 представлены две створки алтаря, созданного им в 1394—1399 гг. На каждой из них изображено по две сцены. В результате храм «Сретения» и пейзаж «Бегство в Египет» резко проти-



184. Лимбургские братья (братья Лимбург) «Октябрь», из «Роскошного часослова герцога Беррийского» 1413-1416 г., 22,5 х 13,7 см. Музей Конде. Шантийи, Франция



185. Джентиле да Фабриано, «Поклонение волхвов». 1423 г. Масло, дерево, 3 х
Уффици, Флоренция

вопоставлены, хотя художник и предпринимаем вялую попытку убедить нас, что пейзаж простирается вокруг здания. По сравнению с работами Пьетро Лоренцетти и Симоне Мартини пространство, изображенное Бродерламом, во многих отношениях поражает своей наивностью — постройки выглядят похожими на кукольный домик, а детали пейзажа не соответствуют масштабу людских фигур. И все же оно дает гораздо большее ощущение глубины, чем это было в любой из предшествовавших работ северной готики. Причина кроется в искусной моделировке форм. Они темны и мягко округлены, бархатные тени создают чувство свето-воздушной среды, более чем компенсирующее любые просчеты по части масштаба и перспективы. Та же мягкая живость — отличительный признак стиля интернациональной готики — присутствует в просторных, свободно ниспа-

дающих одеждах со струящимся узором изогнутых **линий складок и напоминает о творчестве Шлютера** и Гиберти (см. илл. 169, 172).

Эти створки служат примером еще одной особенности интернационального стиля — «реализма деталей», того самого реализма, с которым мы впервые повстречались в готической скульптуре (см. илл. 175). Мы обнаруживаем его в старательно переданных цветах и листьях, в восхитительном ослике (нарисованном явно с натуры) и в простоватом Иосифе, который выглядит и ведет себя как обычный крестьянин и тем оттеняет утонченную, аристократичную красоту Богородицы. Такая концентрация внимания на тщательно выписанных деталях делает работу Бродерлама похожей скорее на увеличенную миниатюру, хотя створки имеют высоту 136,5 см.

Лимбургские братья (братья Лимбург). Тот факт, что к северу от Альп книжная иллюстрация оставалась ведущей формой живописи несмотря на возросшее значение живописных панно, может быть подтвержден миниатюрами из книги **«Les Tres Riches Heures du Due de Berry»** («Роскошный часослов герцога Беррийского»). Она была написана для брата французского короля, человека с не слишком хорошим характером, но щедрого покровителя искусства. Миниатюры его действительно роскошно иллюстрированного часослова относятся ко времени наивысшего расцвета интернационального стиля. Они выполнены Полем из Лимбурга и его двумя братьями — фламандцами, переселившимися во Францию в XV в., как Шлютер и Бродерлам. Должно быть, они также посетили Италию, так как в их работах имеются многочисленные мотивы и целые композиции, заимствованные у великих тосканских мастеров.

Наиболее примечательны страницы Часослова, отведенные для календаря. На них с большим искусством показана жизнь людей и природы в каждый из месяцев. Такие циклы в течение долгого времени были очень характерны для средневекового искусства; первоначально они состояли из двенадцати изображенных отдельно фигур людей, каждый из которых занимался соответствующей тому или иному месяцу сезонной работой. Однако братья на основе этих элементов создали целую панораму сельской жизни.

На илл. 184 показан сев озимых в октябре. Ландшафт и замок гармонично соединяются в глубоком, полном воздуха пространстве. День ясный, солнечный, и мы видим на пашне тени от людских фигур — впервые со времен античности. Нас восхищает богатство реалистически переданных деталей, таких как пугало на среднем плане или следы сеятеля на свежевспаханном поле. Сеятель особенно примечателен. Его поношенная одежда и грустный вид сами говорят за себя. Он задуман как в высшей степени выразительный образ, возбуждающий сочувствие к горестному уделу крестьянина, противопоставленному жизни аристократии, символом которой служит великолепный замок на другом берегу реки. (Этот замок представляет собой Лувр времен готики, наиболее роскошную постройку той эпохи; см. стр. 283—284.)

Джентиле да Фабриано. От панно Бродерлама остается всего шаг до алтаря в стиле интернациональной готики работы великого итальянского художника Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427), на котором мы видим трех волхвов и сопровождающих их людей (илл. 185). Одеяния персонажей столь же красочны и свободны, а складки ткани мягко закруглены, как это было принято в северном стиле. Спускающаяся с далеких холмов праздничная и веселая процессия едва не захлестывает размещенное художником в левом углу святое семейство. Восхищают хорошо видные нам животные, в число которых входят и не встречавшиеся прежде: верблюды, обезьяны, а также леопарды, применявшиеся на охоте. (Этих зверей охотно приобретали представители высшей знати, многие из которых содержали частные зоопарки.) Восточный характер окружения волхвов усиливается монголоидной внешностью некоторых спутников. Но, конечно, не по этим экзотическим деталям видно, что это работа итальянского мастера, а по тем ощутимой весомости материальных объектов и пониманию их физических свойств, что отличают ее от произведений художников, принадлежавших к северной разновидности интернационального стиля.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА II ЧАСТИ

	ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	РЕЛИГИЯ, ЛИТЕРАТУРА	РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ТОЧНЫХ НАУК, РЕМЕСЕЛ
600	Мухаммед (570-632) Захват мусульманами восточноевропейских и африканских провинций Византии 642-732 Захват Испании мусульманами 711-18; разгром мусульман в битие при Туре 732 Основание мусульманского государства в Испании 756	Исидора Севильская,составитель энциклопелдии (ум.бзб) Коран 652 Британский эпос «Беовульф» нач.УШ в. Дискусия об иконостасе 726-843	Начало производства бумаги в Китае и на Ближнем Востоке Изобретение стремени в Восточной Европе і
800	Карл Великий (правл.768-814) с коронован Папой Римским Императором Римской Империи Альфред Великий (правл.871-99?), англо-саксонский король Англии	Каролингское возрождение латинской классики Первая печатная книга, Китай 868	Периый упоминающийся церковный орган (Ахен 822) Появление упряжи в Западной Европе
900	Коронование Оттона 1 Войска Оттона II (прав.973-83) разгромлены мусульманами в южной Италии	Основание монашеского ордена Клюни 910 Принятие Русью православия 990	Первые опыты применения водяных мельнг
1000	Вторжение Норманнов в Италию 1016 Победа Вильгельма Завоевателя над Гарольдом в битве при Гастингсе 1066 Начало реконкисты — отвоевания Испании у мусульман 1085 Захват Иерусалима крестоносцами Первого крестового похода (1095-99)	Сформирована Коллегия Кардиналов для избрания Папы Римского 1059 Основание Цистерианского ордена 1098 «Песнь о Роланде" французский эпос 1098	Плавание Лейфа Эриксона к берегам Северной Америки 1002
1100	Генрих II основал династию Плантагенетов. Англия 1154 Фридрих Барбаросса (прав.1155-90) присваивает титул «Священного Римского императора» и пытается завоевать Италию	Университеты (Болонья, Париж, Оксфорд) - факультеты права, медицины, теологии Пьер Абеляр, французский философ (1079-П42) Расцвет литературы на родном языке во Франции (эпос, басни); эпоха трубадуров	Начало производства бумаги в Европе мусульманами из Испании Начало использования компаса в навигации Первая ветряная мельница в Европе 1180
1200	Захват Константинополя в Четвертом крестовом походе (1202-4) Латинская империя в Константинополе 1204-1261 Ограничение власти английских королей (магна карта) 1215 Людовик IX (прав.1226-70), король Франции Филипп IV (прав.1285-1314), король Франции	Основание Доминиканского ордена св.Домиником (1170-1221). Начало инквизиции Св.Франциск Ассизксий(ум.1226) Св.Фома Аквинский, итальянский филовоф-схоласт (ум.1274) Данте Алигьери, итальянский поэт (1265-1321)	Путешествие Макрко Поло в Индию и Китай (1275-93) В Европе введена арабская (оригин.индийская) система цифр Первое использование вращающегося колеса вместо ветерена в Европе 1298
1300	Авиньонское пленение пап 1309-76 Столетняя война между Англией и Францией, нач.1337 «Черная смерть" в Европе 1347-50	Вызов церкви Джона Виклифа (ум.1384)-перевод Библии на англ.яз. Петрарка, первый гуманист (1304-1374) «Кентерберийские рассказы" Чосера 1387 «Декамерон" Боккаччо 1387	Начало серийного производства бумаги в Италии и Германии Производство пороха; первое использование пушки Первые пушечные ядра в Европе
1400	Великий раскол папства (с 1378), закончился в 1417. Папа возвращается в Рим	Ян Гус, чешский реформатор, сожен как еретик в 1415. Жанна Д'Арк сожжена за «ересь и колдовство» в 1431	Изобретение печатного станка Иоганном Гутенбергом в 1446-50

Чримечание. Номера черно-белых иллюстраций даны курсивом, юмера цветных иллюстраций выделены жирным шрифтом.

АРХИТЕКТУРА	СКУЛЬПТУРА	ЖИВОПИСЬ	
	Погребение в ладье Саттон Ху *(117)* «Распятие» (орнамент с книжной обложки?) *(120)*		**600**
(ворцовая капелла Карла Великого, Ахен *121)* 1лан Сен-Галленского монастыря, *(122)*	Погребение в Осеберге *(181)* Оклад Евангелия из Линдау *(125)*	Евангелие Карла Великого **(123)** Евангелие Архиепископа Реймского Эббо **(124)**	**800**
	Крест из Кельнского собора *(126)*		**900**
обор св.Михаила в Гильдесгейме *(127, 128)* комплекс Пизанского собора *(138)* .аптистерий со Флоренции *(139)* (ерковь Сент-Этьен *(135)* (ерковь Сен-Сернен в Тулузе *(131, 132,133)* обор в Дареме *(136)*	Бронзовые двери епископа Бернварда, Гильдесгейм *(129)* Апостол. Церковь Сен-Сернен, Тулуза *(140)*	Евангелие Оттона III **(130)** Мозаика Дафне *(115)* Гобелен Бойе *(146)*	**1000**
обор Сен-Дени, Париж *(149)* обор Нотр-Дам *(150-54)* 1артрский собор *(155)* еймский собор *(156)*	Южный портал церкви Сен-Пьер, Муассак *(141)* Купель церкви Сен-Бартоломи, Льеж *(143)* «Страшный суд» (тимпан). Собор в Отене *(142)* Западный портал Шартрского собора*(163,164)* Клостернойбургский алтарь *(148)*	Роспись свода главного нефа церкви в Сан-Савен-сюр-Гартан *(147)* Евангелие аббата Ведрикуса **(145)**	**1100**
>лорентийский собор *(162)*	Западный портал Реймского собора *(166)* «Распятие» на отделяющей хоры перегородеке, Наумбургский собор *(167)* Кафедра (Николо Пизини), Пиза *(170)*	Витраж Буржского собора *(173)* Псалтири Людовика Святого *(174)* Икона «Мадонна с младенцем» *(116)*	**1200**
лостерский собор *(159)*	«Пьета", Бонн *(168)* Кафедра Пизанского собора, Джованни Пизано *(172)* «Колодец Моисея" Клауса Шлютера, Дижон *(169)*	Фрески Джотто в Капелла дель Арена, Падуя **(176, 177)** Алтарный образ Сиенского собора в Маэсте **(175)** Фреска «Хорошее управление». Палаццо Публике, Сиена, Амброджо Лоренцетти **(180)** Путь на Голгофу" Симона Мартини **(178)** «Рождество Богородицы", триптих Пьетро Лоренцетти (Сиена) **(179)** «Успение Богородицы" чешского мастера **(182)** Части алтаря (Дижон) *(183)*	**1300**
	Рельеф дверец баптистерия, Флоренция, Гиберти **(172)**	Роскошный часослов герцога Беррийского", братья Лимбург **(184)** «Поклонение волхвов", алтарная часть (Джентиле да Фабриано **(185)**	**1400**

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ВОЗРОЖДЕНИЕ, МАНЬЕРИЗМ И БАРОККО

Рассматривая переходный период от античности к средневековью, мы говорили о том, что переломным моментом, обозначившим «водораздел» между этими двумя эпохами, явилось возникновение ислама. Однако не было столь же значительного события, которое отделяло бы Средние века от Возрождения. Конечно, на долю XV и XVI веков выпали глубокий духовный кризис Реформации и Контрреформации, падение Константинополя и завоевание турками юго-восточной Европы, заокеанские экспедиции, открывшие страны Нового Света, Африки и Азии, что повлекло за собой соперничество двух крупнейших колониальных держав — Испании и Англии. Но ни одно из этих важных событий не положило начало новой эпохе. В то время, когда они происходили, Возрождение уже получило полное развитие. Даже если не обращать внимания на тех немногочисленных ученых, которые упорно отрицают сам факт существования эпохи Возрождения, мы, тем не менее, сталкиваемся с огромным разнообразием взглядов на это явление. По-видимому, большинство исследователей сходятся только в одном — Возрождение началось тогда, когда люди осознали, что они уже не живут в средневековье.

Из этого утверждения следует неоспоримый факт — впервые в истории новая эпоха воспринималась особенно и ей было дано название. Средневековый человек не думал о том, что он живет в период, отличающийся от античности; прошлое выражалось для него простыми аббревиатурами «до н. э.» и «н. э.»: «эра закона» (т. е. Ветхого завета) и «эра Господней милости» (т. е. после Рождества Христова). С его точки зрения, история делается не на земле, а на небесах. В эпоху Возрождения, напротив, прошлое разделялось не в соответствии с божественным намерением спасения души, а на основании достижений людей. В античности теперь видели эпоху, когда цивилизация достигла кульминационной точки развития всех своих творческих сил, эпоху, конец которой был внезапно положен вторжением варваров, разрушивших Римскую империю. В течение последовавшего за этим тысячелетнего периода «тьмы» («невежества») было создано немногое, но в конце концов, на смену этой «промежуточной эпохе», или средневековью, пришло возрождение всех тех искусств и наук, которые процветали во времена античности. А потому новую эпоху вполне можно было назвать «возрождением» или «ренессансом» (итал. rinascita от лат. renascere — «возрождаться»; франц. renaissance).

Подобный революционный взгляд на историю еще в 1330-х гг. выразил в своих трудах итальянский поэт Франческо Петрарка. Он был первым из великих, кто сформулировал основную идею эпохи Возрождения. Петрарка считал, что в новую эпоху должно произойти «возрождение классики», а именно: восстановление латинского и греческого языков в их былой чистоте и обращение к подлинным текстам античных авторов. В последующие два столетия эта идея возрождения античности охватила почти весь культурный пласт, включая изобразительное искусство, которому было суждено сыграть чрезвычайно важную роль в становлении эпохи Возрождения. О причинах этого мы будем говорить позднее.

Тот факт, что идея новой исторической ориентации принадлежит одному человеку, очень ярко характеризует новую эпоху. Индивидуализм — новый подход к осознанию своей личности — позволил Петрарке заявить, вопреки устоявшемуся мнению, что «эпоха веры» была на самом деле периодом «тьмы» («невежества»), в то время как «отсталые язычники» времен античности по просвещенности не имели себе равных в истории. Подобное стремление подвергать сомнению укоренившиеся убеждения и обычаи стало характерной чертой эпохи Возрождения. Гуманизм, по мнению Петрарки, означает убежденность в том, что так называемые «гуманитарные науки» более важны, нежели изучение Священного писания; т. е. изучение языков, литературы, истории и философии должно происходить не в религиозных, а в светских рамках.

Не нужно полагать, что Петрарка и его преемники хотели в полной мере возродить античность. Существование «тысячелетия тьмы» («невежества»), разделявшего их и древних, заставляло признать (в отличие от средневековых классиков), что греко-римский мир безвозвратно ушел в прошлое. Его былую славу можно воскресить только мысленно, созерцая его с ностальгическим восхищением через преграду «веков тьмы» («невежества»), открывая для себя величие достижений древних в искусстве и философии и решаясь бросить им вызов в духовной сфере.

Сколь ни велико было пристрастие гуманистов к античной философии, они не стали неоязычниками, а пошли на примирение наследия древних философов с идеями христианства. В искусстве эпохи Возрождения задача мастеров заключалась не в копировании античных образцов, а в том, чтобы создать произведения равные им и даже, по возможности, их превосходящие. На деле это означало, что авторитет подобных образцов был далеко не безграничным. Писатели стремились к точности выражения и красноречию Цицерона, но не обязательно на латинском языке. Архитекторы продолжали строить церкви для отправления христианских ритуалов, не копируя при этом языческие храмы; они проектировали свои сооружения «в духе античности», используя архитектурные приемы, которые заимствовали в процессе изучения памятников античной архитектуры.

Художники эпохи Возрождения оказались в положении ученика чародея, когда тот, пытаясь подражать учителю, вдруг проявил невиданную магическую силу. Но поскольку их учитель умер, художникам приходилось самим справляться с этой неведомой им силой, и, в конце концов, они становились мастерами. Этот процесс вынужденного роста сопровождался кризисами и внутренним напряжением. Наверное, жить в эпоху Возрождения было не очень удобно, но зато захватывающе интересно. Теперь мы видим, что это внутреннее напряжение вызвало поток невиданной творческой энергии. Как ни парадоксально, но желание возвратиться к классическому прошлому, основанное на неприятии средневековья, принесло новой эпохе не возрождение античности, а рождение современной культуры.


NORTH SEA
IRELAND
ENGLAND
Amsterdam
Haarlem
Leyden
The Hague
Delft
Rotterdam
's Hertogenbosch
Utrecht
HOLLAND
Woodstock
Oxford
OXFORDSHIRE
Thames R.
London
Windsor
Bruges
Antwerp
Ghent
FLANDERS
Brussels
Tournai
Flémalle
BELGIUM
Lille
Douai
NETHERLANDS
GERMA
Bonn
ENGLISH CHANNEL
ATLANTIC OCEAN
Chantilly
Reims
Caen
NORMANDY
Paris
Versailles
Maisons
Meuse R.
RHINELAND
Karlsruhe
Strasbourg
ALSACE
BRITTANY
Chartres
Fontainebleau
Seine R.
Loire R.
Chambord
BERRY
BURGUNDY
Dijon
Colmar
Base
SWITZERL
LAKE GENEV
Geneva
LOMBAR
FRANCE
BAY OF BISCAY
ALPS
SAVOY
Turin
Garonne R.
Rhone R.
Avignon
PROVENCE
Marseilles
PYRENEES
Duero R.
Ebro R.
SPAIN
PORTUGAL
Madrid
Tagus R.
Toledo
Guadalquivir R.
Seville
Granada
MEDITERRANEAN SEA


THE
RENAISSANC
SITES AND CITIES
LATE GOTHIC, RENAISSANC
MANNERIST, BAROQUE
BALTIC SEA
RUSSIA
Berlin
Elbe R.
Wittenberg
SAXONY
Naumburg
CARPATHIANS
Nuremberg
Augsburg
Munich
Melk
Vienna
AUSTRIA
St. Wolfgang
TYROL
ALPS
Vicenza
Verona
Padua
Venice
Mantua
Parma
Bologna
Ravenna
Rimini
Prato
Florence
Urbino
Arezzo
Volterra
Siena
Perugia
TUSCANY
Orvieto
UMBRIA
ADRIATIC SEA
APENNINES
Rome
APULIA
ITALY
Naples
TYRRHENIAN SEA
IONIAN SEA
Messina
STRAIT OF MESSINA
SICILY
Danube R
GREECE
AEGEAN SEA
ASIA
Athens
CRETE
N
W
E
S
0
MILES
200
0
KM
200

«ПОЗДНЕГОТИЧЕСКАЯ» ЖИВОПИСЬ, СКУЛЬПТУРА И ГРАФИКА

ВОЗРОЖДЕНИЕ И «ПОЗДНЕЕОТИЧЕСКАЯ» ЖИВОПИСЬ

Переключая внимание с характеристики эпохи Возрождения в целом на изобразительное искусство Возрождения, мы сталкиваемся со многими вопросами. Когда началось Возрождение? Возникло ли оно, подобно готическому искусству, в каком-то одном центре или же одновременно в нескольких местах? Нужно ли воспринимать его как единый новый стиль или как новое «ренессансное» мировоззрение, которое могло найти отражение в нескольких стилях? Когда это движение получило развитие? Что касается архитектуры и скульптуры, то современные ученые разделяют традиционное мнение, впервые высказанное более пяти столетий тому назад, что в этих видах искусства Возрождение началось вскоре после 1400 г. Относительно живописи существует даже более раннее суждение о том, что здесь новая эпоха началась с Джотто. Мы не можем с уверенностью принять это утверждение, т. к. тогда придется предположить, что живопись Возрождения появилась около 1300 г., на целое поколение раньше Петрарки. К тому же, как мы смогли убедиться, и сам Джотто не отказывался от прошлого.

Ренессансное искусство зародилось через столетие после Джотто в ходе второй революции, начавшейся одновременно и независимо во Флоренции и Нидерландах в 1420 г. Оба эти события объединяла общая цель — завоевание видимого мира, но во всем остальном они резко отличались. Флорентийская, или южная, революция была более последовательной и в конечном счете оказалась более основательной, т. к. охватывала живопись, скульптуру и архитектуру. Это движение получило название Раннего Возрождения. Однако, по отношению к новому стилю, возникшему в Нидерландах, этот термин не всегда применяется. В действительности, у нас нет подходящего названия для определения северной революции, т. к. историки искусства до сих пор не имеют четкого представления о ее размахе и значении в контексте всего ренессансного движения в целом.

«Поздняя готика»

Ставший уже привычным термин «поздняя готика» мы здесь заключаем в кавычки, чтобы подчеркнуть его неопределенность. С его помощью вряд ли можно должным образом охарактеризовать специфическую северную живопись XV в., но для его применения есть некоторое оправдание. К примеру, он указывает на то, что создатели нового стиля, в отличие от своих итальянских современников, не отрицали интернациональную готику. Более того, они приняли ее за отправную точку своего искусства, а потому разрыв с прошлым произошел в северных европейских странах не столь резко, как в Италии. К тому же, художественная культура, в рамках которой они развивали свое искусство, была явно «позднеготической». Не нужно забывать и о том, что архитектура XV в., существовавшая за пределами Италии, имела крепкие корни в готической традиции. Вызывает удивление, как удалось художникам создать в такой обстановке поистине постсредневековый стиль? И не разумнее было бы рассматривать их творчество, несмотря на его огромную важность, как завершающую фазу готической живописи? В конце концов, на протяжении XV в. искусство итальянского Возрождения не оказывало существенного влияния на страны, расположенные севернее Альп.

И если мы все-таки проводим параллель между северо-европейскими художниками и мастерами Раннего Возрождения, то лишь потому, что великие нидерландские (фламандские) мастера, работы которых мы собираемся рассматривать, оказывали влияние далеко за пределами их родных мест. В Италии ими восхищались так же, как и ведущими

итальянскими художниками того времени, а ярко выраженный реализм их полотен оказал заметное воздействие на живопись Раннего Возрождения. Сами же итальянские мастера видела в точном копировании натуры «возврат к античности». «Позднеготическую» живопись они со всей определенностью воспринимали как постсредневековую.

Нидерландская живопись

Флемальский мастер. Первая и, по-видимому, решающая стадия революционного переворота в живописи Фландрии представлена творчеством художника, имя которого остается для нас неизвестным. Мы называем его Флемальским мастером (по найденным во Флемале фрагментам большого алтарного образа), хотя его, вероятно, отождествляли с Робером Кампеном — выдающимся нидерландским живописцем из Турне, творческий путь которого можно проследить по документам, начиная с 1406 г. и до самой его смерти в 1444 г. Среди его лучших работ — «Алтарь Мероде» (триптих «Благовещение») (илл. 186), исполненный, должно быть, вскоре после 1425 г. Сравнивая его с одной из франко-фламандских картин, написанных в стиле интернациональной готики (см. илл. 183), мы видим в нем не только продолжение той же традиции, но и новую живописную трактовку.

Здесь впервые у нас возникает ощущение, что мы находимся внутри пространственного мира картины, который обладает всеми основными свойствами повседневной действительности — безграничной глубиной, стабильностью, целостностью и завершенностью. Художники интернациональной готики даже в самых своих смелых работах не стремились достичь подобной логичности построения композиции, а потому изображенная ими действительность не отличалась достоверностью. В их произведениях было что-то от волшебной сказки: здесь масштаб и взаиморасположение предметов могли произвольно изменяться, а действительность и вымысел соединялись в гармоничное целое. В отличие от этих художников Флемальский мастер осмелился изображать в своих работах правду и только правду. Безусловно, это давалось ему нелегко. Кажется, что в его произведениях предметы, трактованные с чрезмерным вниманием к передаче перспективы, теснятся в занимаемом пространстве. Однако художник с удивительной настойчивостью выписывает их мельчайшие детали, стремясь к максимальной конкретности: каждый предмет наделен только ему присущими формой, размером, цветом, материалом, фактурой, степенью упругости и способностью отражать свет. Художник даже передает различие между рассеянным освещением, дающим мягкие тени, и прямо направленным светом, струящимся из двух круглых окон, в результате чего образуются две тени, резко очерченные в верхней части центрального панно триптиха, и два отражения на медном сосуде и подсвечнике.

«Алтарь Мероде» (триптих «Благовещение») резко переносит нас из аристократического мира интернациональной готики в дом фламандского бюргера. Флемальский мастер не был придворным живописцем. В своих работах он стремился угождать вкусам состоятельных горожан, представителями которых являются два донатора, изображенные коленопреклоненными перед дверями комнаты Девы Марии. Это самая ранняя из написанных на дереве сцен Благовещения, которая происходит в интерьере дома с подробным изображением обстановки (сравн. илл. 179)— В то же время в этом произведении впервые отдается дань уважения простому плотнику Иосифу, которого художник показывает за работой в правой части триптиха.

Этот смелый отход от традиции поставил перед мастером задачу, с которой еще не сталкивались живописцы: каким образом можно перенести мистические события из их символического окружения в повседневную обстановку, чтобы они не казались банальными или нелепыми? Ему удалось разрешить эту задачу с помощью метода, известного как «скрытый символизм». Суть его заключается в том, что почти любая деталь картины может обладать символическим значением. Так, например, цветы на левой створке и центральном панно триптиха ассоциируются с Девой Марией: розы указывают на ее любовь, фиалки — на ее смиренность, а лилии — на целомудрие. Начищенный котелок и полотенце — не просто предметы домашнего обихода, а символы, напоминающие о том, что Дева Мария — «чистейший сосуд» и «источник живой воды».

Покровители художника должны были хорошо понимать значение этих устоявшихся символов. Совершенно очевидно, что в триптихе присутствует все богатство средневековой символики, но она оказалась настолько тесно вплетенной в мир повседневности, что нам порой бывает трудно определить, нуждается ли та или иная деталь в символическом толковании. Возможно, наиболее интересным символом такого рода является стоящая около вазы с лилиями свеча. Она только что погасла, о чем можно судить по светящемуся фитилю и вьющемуся дымку. Но почему же она была зажжена средь бела дня и почему погасло пламя? Может быть, свет этой частицы матери-



186. Флемальский мастер (Робер Кампен?). Алтарь Мероде (триптих «Благовещение»). Ок. 1425—1430 г. Дерево, масло. 64,1 х 63,2 см (центральная часть); 64,5 х 27,6 см (левая и правая створки). Музей Метрополитен, Нью-Йорк (коллекция Клойстеров, 1956)

ального мира не выдержал божественного сияния от присутствия Всевышнего? А может быть, именно пламя свечи представляет собой божественный свет, угасший, чтобы показать, что Бог превратился в человека, что в Христе «Слово стало плотию»? Также загадочны два предмета, похожие на маленькие коробочки — один на верстаке Иосифа, а другой — на карнизе за раскрытым окном. Считается, что это — мышеловки и предназначены они для передачи некоего теологического послания. Согласно Блаженному Августину, Богу пришлось появиться на Земле в человеческом обличье, чтобы обмануть сатану: «Крест Христов был мышеловкой для сатаны».

Погасшая свеча и мышеловка — необычные символы. В изобразительное искусство их ввел Флемальский мастер. По всей вероятности, он либо был человеком необыкновенной эрудиции, либо общался с теологами и другими учеными, у которых почерпнул сведения о символике обыденных предметов. Он не просто продолжил символическую традицию средневекового искусства в рамках нового реалистического направления, но своим творчеством расширил и обогатил ее.

Интересно знать, почему он одновременно преследовал в своих работах две совершенно противоположные, на наш взгляд цели — реализм и символизм? Очевидно, они были для него взаимозависимы и не вступали в противоречие. Художник считал, что, изображая повседневную действительность, нужно максимально ее «одухотворять». Это глубоко почтительное отношение к материальному миру, являющемуся отображением божественных истин, облегчает нам понимание того, почему мельчайшим и почти неприметным деталям триптиха мастер уделил такое же пристальное внимание, как и главным персонажам; все здесь, по крайней мере в скрытой форме, символично, а потому заслуживает самого тщательного изучения. Скрытый символизм в работах Флемальского мастера и его последователей не был лишь только внешним приемом, наложенным на новую реалистическую основу, а являлся неотъемлемой частью всего творческого процесса. Их итальянские современники, должно быть, хорошо это чувствовали, т. к. по достоинству оценивали и удивительный реализм, и «благочестие» фламандских мастеров.

Сравнивая «Алтарь Мероде» (триптих «Благовещение») с какой-нибудь более ранней работой, также исполненной на дереве (см. илл. 183), мы заметим, что помимо всех прочих различий произведение Флемальского мастера выделяется своеобразной тональностью. На смену яркости красок,

187. Хуберт и/или Ян ван Эйк. Распятие. Страшный суд. Ок. 1420—1425 г. Холст, масло (переведены с дерева). 56,5 х 19,7 см (каждая). Музей Метрополитен, Нью-Йорк (фонд Флетчера, 1933)





переливающихся наподобие драгоценных камней, и обилию позолоты пришла более мягкая и тонко нюансированная колористическая гамма. В приглушенной палитре зеленых и голубых или коричневато-серых тонов по-новому проявляется изысканность цвета, шире становится диапазон оттенков, а переходы между ними тоньше. Все эти эффекты являются неотъемлемой частью манеры Флемальского мастера. Художнику удалось их достичь благодаря использованию техники масляной живописи, к которой он обратился одним из первых.

Техника темперной и масляной живописи. Основным средством средневековой живописи на дереве была темпера — краска, состоящая из мелко растертого пигмента, замешанного на яичном желтке и разбавленного водой. Она была густой и быстро высыхала, что не позволяло художнику создавать главные тональные переходы. Масляная краска — вязкое, медленно сохнущее вещество, давала возможность применять разнообразные приемы живописи — от тонких, просвечивающих красочных слоев (техника лессировки) до плотных, непрозрачных слоев краски (пастозная техника). С помощью масляных красок можно было получать бесчисленное множество оттенков, необходимых для передачи трехмерности изображения, а также, впервые в живописи, — густых темных теней. По сравнению с яичной темперой, восковыми красками и фреской, масляные краски обладали преимуществом, т. к. теперь у художника появлялась возможность в процессе работы изменять замысел. Без них фламандские живописцы не смогли бы достичь таких высот в передаче видимого мира. Хотя масляные краски были знакомы еще средневековым художникам, именно Флемальскому мастеру и его современникам удалось открыть богатейшие возможности их использования. Им принадлежит заслуга внедрения техники масляной живописи в арсенал художественных средств живописцев последующих поколений, а потому их по праву можно назвать «отцами современной живописи».

Ян и Хуберт ван Эйки. Широкие возможности живописи маслом были открыты не сразу и не каким-нибудь одним человеком. Долгое время «изобретение» масляной живописи приписывалось Яну ван Эйку, младшему и более известному современнику Флемальского мастера. О его жизни и творчестве нам известно много подробностей. Он родился около 1390 г., с 1422 по 1424 г. работал в Голландии, с 1425 по 1429 г. — в Лилле, а затем в Брюгге, где и умер в 1441 г. Ван Эйк был придворным художником бургундского герцога Филиппа Доброго, который очень высоко его ценил и даже иногда доверял ему тайные дипломатические поручения. После 1432 г. мы можем проследить творческий путь Яна ван Эйка по его подписанным и датированным картинам.

Однако, по поводу его более ранних произведений до сих пор идут споры. Существует несколько работ, которые могли быть исполнены как Яном, так и его старшим братом Хубертом, или же при участии обоих. (О Хуберте сохранилось мало сведений; известно только, что он умер в 1425 г.) Наибольший интерес из этих работ представляют две — «Распятие» и «Страшный суд» (илл. 187), которые датируются 1420—1425 гг. Манера, в которой написаны эти композиции, во многом напоминает «Алтарь Мероде»: та же привязанность к материальному миру, то же уходящее в бесконечную глубину пространство и такие же жесткие складки одежды, которые выглядят менее изящными, но зато более реалистичными по сравнению с характерными для стиля интернациональной готики складками драпировок, напоминающими непрерывающиеся петли. Но в то же время формы здесь не столь явно осязаемы, как в триптихе Флемальского мастера, и кажутся менее изолированными друг от друга и менее «скульптурными». Ощущение устремленного в глубь пространства возникает не столько из-за резкого перспективного сокращения, сколько в результате тончайшей нюансировки света и цвета. Если мы будем внимательно рассматривать «Распятие», то заметим, что при перемещении взгляда от фигур переднего плана к дальнему^ где виднеется Иерусалим и снежные вершины гор, происходит постепенное ослабление интенсивности локальных цветов и контрастов светлых и темных тонов. Все подчинено единому голубовато-серому тону, в результате чего отдаленная горная цепь незаметно сливается с небом.

Это оптическое явление известно как воздушная перспектива. Подобный эффект можно было встретить и в более ранних работах братьев Лимбург (см. илл. 184), но ван Эйки стали первыми его использовать систематически и с наибольшей полнотой. Причина этого явления заключается в том, что атмосфера никогда не бывает совершенно прозрачной. Даже в самые ясные дни воздух, находящийся между нами и предметами выступает в роли туманного экрана, мешающего нам четко различать очертания тех из них, которые находятся вдали. Как только мы приближаемся к пределу видимости, этот «экран» поглощает их

совсем. Воздушная перспектива более существенна для нашего восприятия глубины пространства, чем линейная, которая показывает уменьшение размера предметов с увеличением их удаленности от нас. Это действительно не только при изображении дальних планов. В «Распятии» даже передний план кажется окутанным тонкой дымкой, смягчающей контуры, тени и цвета, отчего вся сцена обретает целостность и гармоничность, что позволяет поставить это произведение по его живописным достоинствам выше работы Флемальского мастера.

Как удалось ван Эйкам добиться такого эффекта? Нам трудно воссоздать со всей точностью их метод, но одно бесспорно — они использовали масляные краски с удивительным мастерством. Чередуя матовые и прозрачные слои краски, они добивались мягкого свечения тона, чего не удавалось достичь их предшественникам. По-видимому, это было результатом не только исключительной техники художников, но и присущего им вкуса.

На первый взгляд в «Распятии» совершенно нет драматизма и скажется, что каким-то магическим действием всей сцены придано состояние умиротворения. И только сосредоточив внимание на деталях композиции, мы замечаем на лицах толпящихся у креста людей выражение сильных эмоций, и нас глубоко трогает сдержанная скорбь Богоматери и ее спутников, изображенных на переднем плане. В «Страшном суде» эта двойственность стиля ван Эйков превращается в две крайности. В композиции, изображенной над линией горизонта, ощущаются симметрия, покой и порядок, внизу — на Земле и в подземном царстве сатаны — преобладает диаметрально противоположное состояние. Таким образом, здесь происходит противопоставление рая и ада, созерцательного блаженства и физической и эмоциональной нестабильности. Нижняя часть композиции, несомненно, потребовала от художника большего воображения. Из могил восстают мертвые, отчаянными жестами выражая страх и надежду, омерзительнейшие чудовища раздирают на части несчастного грешника — во всем с пугающей реальностью ощущается кошмар, но этот кошмар художники «наблюдают» с таким же пристальным вниманием, с каким «наблюдали» другой мир, изображенный в «Распятии».

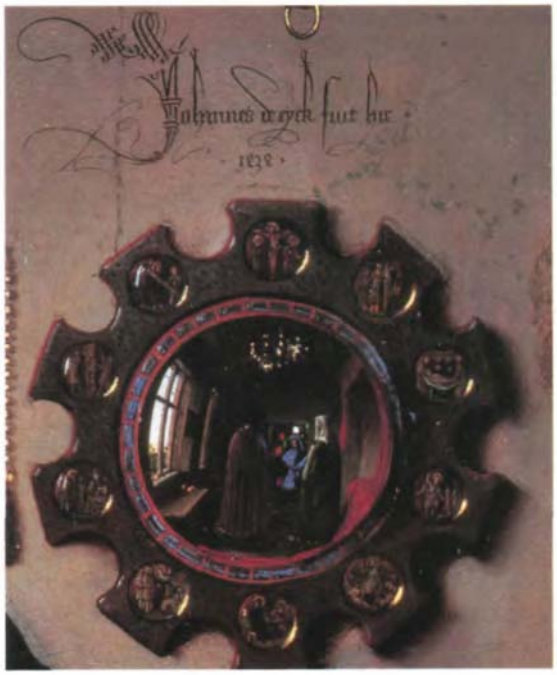
Как говорилось выше, портреты донаторов, каждый из которых предельно индивидуализирован, занимают существенное место в «Алтаре Ме-роде». Интерес к реалистическому портрету возродился в середине XIV в., но почти до 1420 г. лучшие достижения в этом жанре приходились на долю скульптуры. До Флемальского мастера портрет не играл важной роли в нидерландской живописи. Он был первым художником со временем античности, кто овладел мастерством изображения лица крупным планом не в профиль, а с поворотом в три четверти. Помимо портретов донаторов, теперь все чаще начинают встречаться небольшие по размеру портреты, интимный характер которых дает основание предположить, что их как реликвии дарили на память и они заменяли отсутствовавшего в доме человека. Одним из наиболее интересных портретов является принадлежащий кисти Яна ван Эйка «Человек в красном тюрбане», написанный в 1433 г. (илл. 188), который вполне может быть автопортретом художника (некоторая напряженность во взгляде, возможно, происходит оттого, что человек смотрит в зеркало). Изображенный окутан мягким, прозрачным светом, а каждая деталь выписана с почти микроскопической точностью. Ян ван Эйк не затушевывает личность своей модели, но все-таки лицо портретируемого представляет собой психологическую за-



188. Ян ван Эйк. Человек в красном тюрбане (Автопортрет?). 1433 г. Дерево, масло. 26 x 19,1 см. Национальная галерея, Лондон (воспроизводится с разрешения Попечительского совета)



189. Ян ван Эйк. Свадебный портрет. 1434 г. Дерево, масло. 83,8 x 57,2 см. Национальная галерея, Лондон, (воспроизводится с разрешения Попечительского совета)



гадку, что типично для всех портретов художника. Перед нами уравновешенный человек в самом строгом смысле этого слова, характерные черты лица которого приведены в совершенную гармонию: ни одна не подавляет остальные. Поскольку Ян ван Эйк умел искусно передавать выражение эмоций (достаточно вспомнить лица многочисленных персонажей «Распятия»), это невозмутимое спокойствие, исходящее от его портретов, вне всякого сомнения, отражает созданный художником идеал человеческого характера, а не равнодушное отношение к модели или отсутствие проницательности. Фламандские города Турне, Гент и Брюгге, в которых происходил расцвет нового стиля живо-

190. Ян ван Эйк. Свадебный портрет (деталь)

191. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Ок. 1435 г. Дерево, масло. 220 x 262 см. Прадо,



писи, выступали соперниками таких крупных финансовых и торговых центров, как Флоренция, Венеция и Рим. Среди живших в этих фламандских городах иностранцев было много итальянских коммерсантов. По заказу одного из них (по-видимому, являвшегося членом семейства Арнольфини) Ян ван Эйк написал замечательный «Свадебный портрет» («Портрет супругов Арнольфини») (илл. 189). Молодая чета представлена в обстановке бюргерского дома в торжественный момент произнесения супружеской клятвы. Кажется, что они одни, но в помещенном за ними зеркале мы видим отражение двоих других людей, вошедших в комнату (илл. 190). Один из них, должно быть, сам художник, т. к. из надписи над зеркалом, выполненной витиеватыми буквами, мы узнаем, что «Johannes de eyck fuit hie» (Ян ван Эйк был здесь) в 1434 г. Однако, самому художнику отводится только роль очевидца. На картине он запечатлел это событие во всех подробностях, наделив ее, таким образом, функцией своеобразного брачного свидетельства. Несмотря на повседневность предметов обстановки, они обладают скрытым символическим значением, указывающим на священный характер ритуала бракосочетания. Горящая днем свеча в люстре означает всевидящего Христа (рама зеркала украшена сценами Страстей Христовых). Снятая обувь напоминает нам о том, что супруги стоят на «святой земле» (о происхождении этого символа см. стр. 43). Даже собачка является символом супружеской верности, и все остальные предметы в комнате также обладают тайным смыслом. Здесь, как и в «Алтаре Мероде», материальный мир включает в себя мир духовный, и вместе они составляют неразрывное целое.

Ван дер Вейден. В работах Яна ван Эйка исследование материального мира, воплотившегося в зримые образы благодаря свету и цвету, достигло такого предела совершенства, которого в последующие два столетия не смог превзойти ни один художник. Рогир ван дер Вейден (1399/1400—1464), третий по счету крупный мастер ранней фламандской живописи, поставил перед собой другую, но столь же важную задачу — передать в рамках нового стиля, созданного его предшественниками, тот драматизм чувств и пафос, которые были свойственны готическому прошлому. В «Снятии с креста» (илл. 191), раннем шедевре художника, написанном приблизительно в то же время, что и «Свадебный портрет» Яна ван Эйка, моделировка форм достигает скульптурной точности, а изломанные, угловатые линии складок одежды напоминают манеру Флемальского мастера. Мягкие полутени и насыщенные яркие тона свидетельствуют о знакомстве художника с работами Яна ван Эйка. Но заслуга ван дер Вейдена выходит далеко за пределы простого следования двум старшим мастерам. Несмотря на то, что он обязан им очень многим, все заимствованное художник использовал для достижения собственных художественных целей. Внешняя сторона событий (в данном случае снятие с креста тела Христа) волнует его меньше, чем мир человеческих чувств. По своей выразительности эту композицию по праву можно было бы назвать «Оплакивание Христа».

Источник трактовки скорбных лиц и жестов, изображенных на этой картине, следует искать не столько в живописи, сколько в скульптуре — от «Успения Богоматери» (Страсбургский собор) и «Распятия» (Наумбургский собор) до боннской «Пьеты» и «Колодца Моисея» Слютера (см. илл. 165, 167—169). А потому кажется закономерным, что художник выбрал в качестве фона не пейзаж, а неглубокую архитектурную нишу, словно написанные им фигуры представляют собой раскрашенные статуи. Этот смелый прием давал ему двойное преимущество для усиления трагизма события. Внимание зрителя полностью концентрируется на переднем плане композиции, и в его восприятии фигуры объединяются в одну слитную группу. Неудивительно, что искусство Рогира ван дер Вейдена, которое было метко[1], охарактеризовано как «более лаконичное внешне и в то же время более богатое духовно, чем искусство Яна ван Эйка», послужило примером для бесчисленных художников. В течение последних 30 лет жизни ван дер Вейден был ведущим живописцем Брюсселя, и даже после его смерти в 1464 г. его работы продолжали оказывать огромное влияние на искусство европейских стран, расположенных севернее Альп. Авторитет его манеры был очень велик, что ощущалось в Северной Европе вплоть до конца столетия.

Ван дер Гус. Немногим художникам, пришедшим вслед за Рогиром ван дер Вейденом, удалось избежать влияния великого мастера. Самым ярким из них был Хуго ван дер Гус (ок. 1440—1482) — гений с неудавшейся судьбой, трагический конец которого выдает в нем человека мятущейся души. Он вызывает особый интерес и в наши дни. Достигнув вершины славы в пронизанном духом космополитизма Брюгге, художник в 1478 г. принимает решение поступить послушником в монастырь. Некоторое время он продолжал заниматься живописью, но участившиеся приступы депрессии



192. Хуго ван дер Гус. Алтарь Портинари (в раскрытом виде). Ок. 1476 г. Дерево, темпера, масло. 253 х 305 см (центральная часть); 253 х 141 см (левая и правая створки). Галерея Уффици, Флоренция

в конце концов привели его через 4 года к самоубийству.

Самым известным произведением Хуго ван дер Гуса является огромный алтарь, созданный около 1476 г. по заказу Томмазо Портинари (илл. 192). Даже если не искать в этой работе намека на будущую душевную болезнь художника, мы все равно ощущаем, что алтарь был создан человеком внутренне неспокойным. Существует некоторая напряженность между приверженностью ван дер Гуса к материальному миру и его отношением к миру божественному. В созданном им пейзажном фоне искусно переданы пространственная глубина и воздушная среда, большое внимание уделяется в работе многочисленным подробным деталям. Однако, несоразмерность между собой фигур вступает в противоречие с общей реалистической трактовкой. Изображенные на боковых створках коленопреклоненные члены семейства Портинари кажутся совсем крошечными по сравнению с гигантскими фигурами их святых покровителей, что указывает на более высокий статус последних. На самом деле, художник не стремился изобразить их выше человеческого роста, и они представлены в натуральную величину, подобно Иосифу, Деве Марии и пастухам в сцене Рождества на центральной части триптиха, рост которых находится в нормальном соотношении с архитектурными сооружениями и фигурами вола и осла. Ангелы изображены такими же неестественно маленькими, как и донаторы.

Подобные различия, несмотря на то, что они служат для усиления выразительности и обладают символическим значением, выходят за рамки логики того мира повседневности, который художник избирает в качестве фона для своих персонажей. Еще один разительный контраст составляют пришедшие в сильное волнение пастухи и исполненные торжественной серьезности остальные действующие лица. Эти простые труженики, затаив дыхание, с изумлением взирают на новорожденного Младенца; они воспринимают чудо Рождества с непосредственностью, какую до ван дер Гуса не удалось передать ни одному художнику. Пастухи вызвали особое восхищение у итальянских живописцев, которые в 1483 г. увидели привезенный во Флоренцию триптих.

Гертген тот Синт-Янс. В последней четверти XV в. во Фландрии не было живописцев, которые могли бы сравниться с Хуго ван дер Гусом, и наиболее самобытные художники появились севернее — в Голландии. Одним из них был Гертген тот Синт-Янс (между 1460/1465 — ок. 1495), который оставил нам восхитительную картину «Поклонение младенцу» (илл. 193), по смелости трактовки сюжета напоминающую центральную часть «Алтаря Портинари». Идея изображения ночной сцены поклонения Младенцу, когда свет исходит от самого Младенца Христа, возникла еще в искусстве интернациональной готики (см. илл. 185), но Гертген, используя художественные открытия Яна ван Эйка, наделяет сюжет большей реалистичностью. Магический эффект, который производит на нас эта маленькая картина, значительно усиливается за счет плавных, упрощенных форм,



193. Гертген тот Синт-Янс. Поклонение младенцу. Ок. 1490 г. Дерево, масло. 34,3 x 25,4 см. Национальная галерея, Лондон (воспроизводится с разрешения Попечительского совета)

194. Иероним Босх. Сад наслаждений. Ок. 1510 г. Дерево, масло. 219,7 x 195 см (центральная часть); 219,7 x 96,5 см (левая и правая створки). Прадо, Мадрид

с поразительной ясностью передающих игру света. Головам ангелов, Младенца и Девы Марии придана круглая форма, что делает их похожими на обточенные на токарном станке предметы, в то время как ясли изображены прямоугольными.

Босх. Если в искусстве Гертгена нам сегодня кажутся особенно привлекательными упорядоченные «абстрактные» формы, то другой голландский художник, Иероним Босх, пробуждает у нас интерес к миру фантазий. О Босхе известно только то, что его жизнь прошла в провинциальном городке Хертогенбос и что он умер стариком в 1516 г. Его работы, изобилующие странными фантастическими образами, с трудом поддаются объяснению, хотя исследования показали, что некоторые из них были заимствованы из текстов по алхимии.

Со всей очевидностью это проявляется при изучении триптиха «Сад наслаждений» (илл. 194) - самом сложном по образному строю и загадочном произведении Босха. Из всего триптиха только на левой створке изображен легко узнаваемый сюжет: в Эдемском саду Бог приводит к Адаму только что сотворенную Еву. Напоенный воздухом простор пейзажа написан в духе ван Эйка. Художник населяет его разнообразными животными, включая таких экзотических как слон и жираф, и странными на вид существами. Изображенные вдали скалы также кажутся весьма необычными. На правой створке вне всякого сомнения представлен ад — с пылающими в огне руинами и фантастическими орудиями пыток. В центральной части



триптиха мы видим Сад наслаждений. Пейзаж здесь очень напоминает тот, который показан на левой створке, а на его фоне — бесчисленное множество обнаженных мужчин и женщин, предающихся всевозможным занятиям. Одни, восседая на спинах животных, шествуют вокруг маленького водоема (в центре); другие веселятся в прудах; очень многие изображены рядом с огромными птицами, плодами, цветами или морскими животными. Только некоторые открыто занимаются любовью, но не остается и капли сомнения, что под наслаждениями в этом «саду» подразумеваются те, которые связаны с плотскими желаниями, как бы ни были они завуалированы. Птицы, плоды и тому подобные символы или метафоры Босх используют для того, чтобы показать жизнь на Земле как непрерывную цепь повторений первородного греха Адама и Евы, который обрекает нас быть узниками своих желаний. Ни в одном другом произведении художник не дает такого явного намека на возможность спасения души. Порок, по крайней мере на уровне животных, уже показан на створке «Эдемский сад», еще до грехопадения человека, и нам всем суждено оказаться в аду — Саду сатаны, где нас ждут устрашающие и изощренные орудия пыток.

Несмотря на глубокий пессимизм Босха, в этой панораме человеческой греховности есть некоторая наивность и даже несколько навязчиво опоэтизированная красота. Босх, который был непреклонным моралистом, сознательно превращал свои картины в зримые проповеди, насыщая каждую деталь нравоучением. Однако, бессознательно художник, по-видимому, был настолько восхищен чувствен-



195. Конрад Виц. Чудесный улов. 1444 г. Дерево, масло. 129,5 х 154,9 см. Музей искусства и истории, Женева

ностью мира плоти, что те образы, которые он в изобилии создавал, прославляли то, что должны были осуждать. В этом, безусловно, заключается причина, по которой «Сад наслаждений» и сейчас пробуждает в нас столь живой отклик, даже если мы уже не в состоянии понять все «слова» этой «проповеди в картинках».

ШВЕЙЦАРСКАЯ И ФРАНЦУЗСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Новое реалистическое искусство фламандских мастеров вскоре после 1430 г. стало проникать во Францию и Германию и к середине века распространилось от Испании до Балтики. Среди огромного числа художников (имена многих из которых и по сей день нам не известны), пытавшихся приспособить нидерландскую живопись к местным традициям, лишь несколько человек обладали достаточным талантом, чтобы вызвать у нас интерес к своей личности.

Виц. Одним из наиболее ранних и оригинальных мастеров был Конрад Виц из Базеля (1400/1410-1445/1446), исполнивший в 1444 г. для Женевского собора алтарь, одна из створок которого воспроизводится на илл. 195— Судя по трактовке складок одежды — то угловатых, то трубчатых — художник, по-видимому, был хорошо знаком с Флемальским мастером. Но наше внимание привлекают не столько фигуры, сколько фон, на котором разворачивается действие, и здесь со всей очевидностью ощущается влияние ван Эйков. Однако нельзя сказать, что Виц был только последователем этих великих первооткрывателей в живописи. Он и сам являлся исследователем в искусстве и знал об оптических эффектах воды больше, нежели любой другой живописец его времени, о чем свидетельствуют отражения на поверхности озера и в особенности — просвечивающее дно на переднем плане. В пейзаже также не прослеживается чье-либо влияние. Он входит в число дошедших до нас ранних пейзажных «портретов», т. к. на алтарном панно изображена конкретная часть берега Женевского озера.

«Авиньонская Пьета». Фламандский стиль, претерпевший влияние итальянского искусства, также ощущается и в «Авиньонской Пьете» (илл. 196) — самом известном французском произведении, созданном в XV в. Судя по названию, картина происходит с юга Франции. Ее приписывают кисти работавшего там художника Ангеррана Картона. Не исключено, что он хорошо знал искусство Рогира ван дер Вейдена, т. к. типы фигур и выразительность лиц в «Авиньонской Пьете» не могли быть заимствованы ни из какого другого источника. В то же время удивительная простота и уравновешенность композиции характерны не для Северной Европы, а для искусства Италии (с этими чертами мы впервые столкнулись в творчестве Джотто). Итальянское влияние ощущается и в суровом, невыразительном пейзаже, подчеркивающем изолированность монументально трактованных фигур. В зданиях, изображенных за стоящим слева донатором, безошибочно угадывается исламская архитектура, давая нам основания предположить, что художник намеревался изобразить сцену на фоне какого-то достоверного ближневосточного города. С помощью всех этих деталей ему удалось создать незабываемый образ, исполненный драматического пафоса.

«ПОЗДНЕГОТИЧЕСКАЯ» СКУЛЬПТУРА

Если бы нам пришлось одной фразой охарактеризовать искусство XV в., развивавшееся в европейских странах, расположенных севернее Альп, мы могли бы назвать его «первым веком живописи на дереве», т. к. этот род живописи был настолько распространен в искусстве 1420—1500 гг., что его принципы применялись в украшении рукописей цветными рисунками (иллюминировании), в витражах и даже в большей степени — в скульптуре. Благодаря влиянию искусства Флемальского мастера и Рогира ван дер Вейдена, в североевропейской скульптуре был положен конец стилю интернациональной готики. Резчики (скульпторы), которые нередко были также и живописцами, начали воспроизводить в камне и дереве манеру этих двух мастеров, что продолжалось почти до 1500 г.

Пахер. Наиболее типичными работами «позднеготических» скульпторов (резчиков) являются деревянные алтари, как правило, огромных размеров и невероятно сложные по технике исполнения. Такие алтари пользовались особенной популярностью в немецкоязычных странах. Одним из лучших примеров может служить алтарь церкви в Санкт-Вольфганге (илл. 197), выполненный тирольским скульптором и живописцем Михаэлем Пахе-



196. Ангерран Картон. Авиньонская Пьета. Ок. 1470 г. Дерево, масло. 161,9 х 218,1 см. Лувр, Париж

ром (ок. 1435—1498). Возникая из полумрака пространства под устремленным ввысь балдахином, выполненным в стиле «пламенеющей» готики, этот алтарь представляет собой ослепительное зрелище, благодаря своей красочности и обилию позолоты. Но нас скорее восхищает его живописность, нежели пластика. Ощущение объемности исчезает. Фигуры и фон кажутся сплавленными в один рисунок, состоящий из беспокойных и причудливых переплетений линий, где выделяются только головы скульптур.

Сравнивая этот алтарь со «Снятием с креста» Рогира ван дер Вейдена (илл. 191), мы замечаем, что в картине, как ни парадоксально, изображенная сцена кажется более «скульптурной». Может быть, «позднеготический» скульптор Пахер почувствовал, что не сможет состязаться с художником в передаче объемности фигур, а потому решил бросить ему вызов в живописности, добиваясь наивысшего драматизма с помощью контрастов света и тени? В поддержку этого предположения выступает сам Пахер: спустя несколько лет после завершения работы над алтарем церкви в Санкт-Вольфганге, он создает другой алтарь, — исполнив на этот раз среднюю часть красками.

ГРАФИКА

Книгопечатание

Развитие книгопечатания в расположенных к северу от Альп европейских странах явилось очень важным событием, оказавшим огромное влияние на западную цивилизацию. Первые печатные (в современном смысле) книги были созданы в Германии в бассейне реки Рейн в 1450-х гг. (мы не уверены, что приоритет в этом деле принадлежит Гутенбергу). Техника книгопечатания быстро распространилась по всей Европе, возвестив начало новой эры всеобщей грамотности. Не менее важным было появление возможности изготавливать книги



197. Михаэль Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. 1471—1481 г. Дерево, резьба. Фигуры выполнены почти в натуральную величину. Церковь в Санкт-Вольфганге, Австрия

с иллюстрациями, т. к. в этом случае печатная книга могла полностью и в очень короткий срок заменить труд средневековых переписчика и художника-иллюстратора. И, конечно же, с самого начала были тесно взаимосвязаны изобразительный и литературный аспекты книгопечатания.

Гравюра на дереве (ксилография)

Идея печатания на бумаге изображений с деревянных досок, по-видимому, возникла в Северной Европе в самом конце XIV в. Многие из дошедших до нас образцов таких оттисков, которые называются гравюрами на дереве или ксилографиями, были сделаны в Германии, другие — во Фландрии, а некоторые, возможно, во Франции; но всех их объединяют общие черты, присущие стилю интернациональной готики.

Первоначальный рисунок, вероятно, делался живописцами или скульпторами. Затем его вырезали на деревянных досках специально обученные ремесленники, которые также занимались изготовлением досок для набивки узоров на ткань. В результате, ранние гравюры на дереве, примером которых может служить «Св. Доротея» (илл. 198), имели плоское декоративное изображение. Формы очерчивались простыми толстыми линиями, а отсутствие штриховки лишало изображение объемности. Поскольку обведенные контурами формы предполагалось заполнять краской, полученные оттиски нередко больше походили на витражи (сравн. илл. 173), чем на миниатюры, которые они были призваны заменить. Несмотря на эстетическую привлекательность для нас этих гравюр, не следует забывать, что в XV в. они относились к разряду массовых изданий и почти до начала XVI в. к ним не обращались значительные художники. С одной печатной формы можно было сделать тысячи копий, которые продавались по очень дешевой цене, что впервые в истории позволило сразу многим людям стать обладателями недоступных им прежде произведений искусства.

Гравюра на металле

Идея создания рельефной гравюры на металле, очевидно, возникла из желания найти альтернативу гравюре на дереве. При гравировании на дереве на доску путем долбления наносятся линии рисунка, похожие на борозды. А потому, чем эти линии тоньше, тем труднее их вырезать. При гравировании на металле линии наносятся с помощью специального инструмента — штихеля на металлическую пластинку, обычно медную, которая является достаточно мягким и удобным для работы материалом, а потому линии получаются более изящными и плавными. Гравюры на металле сразу же понравились узкому кругу искушенной в искусстве публики. В самых ранних дошедших до нас образцах, которые датируются около 1430 г., уже заметно влияние великих фламандских живописцев. Здесь формы методично моделированы с помощью тонкой штриховки и нередко даны в ракурсе. В отличие от ксилографии, гравюры на металле не анонимны. С самого начала можно было определить, руке какого мастера принадлежит та или иная гравюра; вскоре на них стали ставить даты и инициалы, а потому нам известны имена большинства крупных граверов, работавших в последней трети XV в. Несмотря на то, что первыми граверами были, как правило, золотых дел мастера, в их работах прослеживается настолько тесная связь с местными направлениями в живописи, что, в отличие от гравюр на дереве, нам гораздо легче определить географию их происхождения. В частности, на примере земель Верхнего Рейна мы можем проследить существование



198. Св. Доротея. Ок. 1420 г. Ксилография (гравюра на дереве). 27 x 19,1 см. Государственное собрание графики, Мюнхен



199— Мартин Шонгауэр. Искушение Св. Антония. Ок. 1480—1490 г. Гравюра на металле. 31,1 х 22,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (фонд Роджерса, 1920)

там среди превосходных граверов не прерывавшейся на протяжении всего XV столетия традиции.

Шонгауэр. Самым искусным из этих мастеров был Мартин Шонгауэр (ок. 1430—1491) — первый художник-гравер, получивший признание за пределами своей страны, который также был живописцем. Шонгауэра можно было бы назвать Рогиром ван дер Вейденом гравюры на металле. После изучения ремесла золотых дел мастера в мастерской своего отца, он, по-видимому, длительное время жил во Фландрии, о чем свидетельствует его глубокое знание искусства ван дер Вейдена. Влияние великого фламандского мастера ощущается почти во всех работах Шонгауэра, проявляясь в заимствовании мотивов и выразительных средств. В то же *время* он обладал удивительной изобретательностью. Его лучшие гравюры отмечены сложностью рисунка, пространственной глубиной и богатством фактуры, что делает их равноценными живописным работам. И действительно, второстепенные художники нередко черпали в них вдохновение для своих картин.

В «Искушении Св. Антония» (илл. 199), одной из наиболее известных работ Шонгауэра, искусно соединяются эмоциональная выразительность и четкая моделировка форм, безудержное движение и декоративная уравновешенность. Чем дольше мы смотрим на это произведение, тем больше восхищаемся диапазоном соотношения тонов, красотой ритма гравированной линии и умением художника передавать всевозможные фактуры — колючки, чешую, кожу, шерсть — путем простого варьирования силы нажима резца на металлическую пластинку. Ни один из последующих граверов не смог превзойти его в этом.

РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

Мы пока не до конца понимаем ту связь, которая существовала между великими нидерландскими художниками и современной им социальной, политической и культурной обстановкой, чтобы объяснить, почему около 1420 года в Нидерландах возник новый стиль живописи. И нам еще предстоит глубоко проанализировать те особые обстоятельства, которые помогут понять, почему именно во Флоренции в начале XV столетия зародилось искусство Раннего Возрождения. Около 1400 года над Флоренцией нависла угроза оказаться подчиненной всемогущественному миланскому герцогу, который пытался установить свое владычество во всей Италии. Он уже успел подчинить себе большую часть Ламбардии и многие города-государства Средней Италии, и только Флоренция оставалась серьезным препятствием на пути осуществления его честолюбивых замыслов. Этот город оказывал решительное и успешное сопротивление на военном, дипломатическом и интеллектуальном фронтах, из которых третий был далеко не самым последним по важности. В герцоге видели нового Цезаря, несущего стране мир и порядок. Но и у Флоренции были свои сторонники, поскольку она провозглашала себя поборником свободы от необузданной тирании. Гуманист Леонардо Бруни в написанной им в 1402—1403 годах «Похвале Флоренции» пришел к выводу, что этот город, подобно Афинам во времена греко-персидских войн, принял на себя роль политического и интеллектуального лидера. Чувство патриотизма и призыв к достижению могущества, что подразумевалось в подобном сравнении Флоренции с «новыми Афинами», пробудили в горожанах живейший отклик, и в то самое время, когда миланские войска угрожали городу захватом, флорентийцы занялись завершением тех великих деяний в искусстве, которые были начаты столетие тому назад, еще при жизни Джотто. Само по себе это мощное движение не гарантировало высоких художественных достижений, но, побуждаемое гражданским воодушевлением, оно давало уникальную возможность для появления творческих талантов и создания нового стиля, достойного «новых Афин».

С самого начала основную роль в воскрешении флорентийского духа стало играть изобразительное искусство. Во времена античности и средневековья его относили к ремеслам или «механическим искусствам». Не случайно около 1400 года в трудах флорентийского хрониста Филиппо Виллани изобразительное искусство было впервые названо среди свободных искусств. Спустя век это уже было принято во всем западном мире. Традиция определения свободных искусств восходит еще к Платону, когда они охватывали те интеллектуальные дисциплины, которые были необходимы для образованного человека благородного происхождения, а именно: математику (включая теорию музыки), диалектику, грамматику, риторику и философию. Изобразительное искусство не включалось, поскольку оно было «делом рук человека» и не имело теоретического обоснования. А потому, когда в эту избранную группу допустили художников, характер их работы должен был получить новое определение. Их признали людьми идей, а не простыми ремесленниками, работающими с различными материалами, и произведения искусства стали рассматриваться как видимые глазу результаты творчества разума. Это означало, что о произведениях искусства не следовало судить с позиций установившихся в ремесленничестве критериев. А потому вскоре все то, что несло на себе отпечаток творения великого мастера, — рисунки, наброски, незаконченные работы — начали скрупулезно собирать.

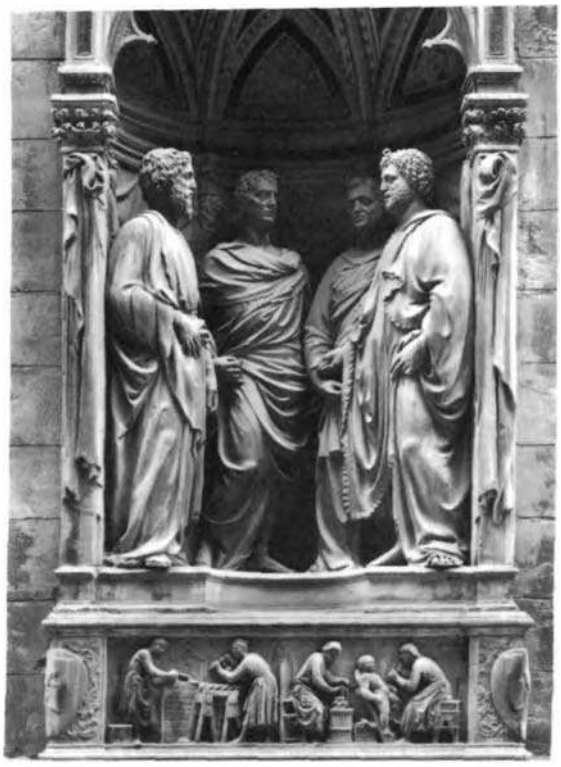
Мировоззрение художников тоже претерпело существенные изменения. Оказавшись рядом с учеными и поэтами, они нередко и сами приобретали глубокие познания в науке и литературе. Многие из них писали стихи, создавали свои жизнеописа-

ния и теоретические трактаты. Другим следствием изменившегося социального статуса художников было их стремление примкнуть к одной из двух противоположных по своей сути группировок. К первой принадлежали люди светские, с изысканными манерами, чувствовавшие себя в аристократическом обществе непринужденно. Ко второй можно было отнести гениев-одиночек — замкнутых в своем внутреннем мире, обладавших обостренной чувствительностью, подверженных приступам меланхолии, склонных к конфликтам с собственными покровителями. Вскоре это совершенно новое воззрение прочно укоренилось во Флоренции эпохи Раннего Возрождения, откуда перешло в другие крупные города Италии и Европу. Однако в других местах оно не сразу стало оказывать сильное воздействие и не распространялось на всех художников в равной степени. Так, например, Англия не торопилась даровать им особый статус, а женщины вообще были лишены возможности обучаться ремеслу.

СКУЛЬПТУРА

Первая половина XV века стала легендарной эпохой Раннего Возрождения. Бесспорным лидерством обладало флорентийское искусство, в котором преобладающим влиянием пользовались сами создатели нового стиля. Чтобы проследить истоки этого мощного движения, мы должны прежде всего обратиться к скульптуре, поскольку скульпторы раньше архитекторов и живописцев получили благоприятную возможность принять вызов, брошенный «новыми Афинами».

Нанни ди Банко. Начало движению по новому пути развития искусства было положено конкурсом на двери баптистерия, на которой были представлены, главным образом, скульптурные проекты. Декоративный рельеф Гиберти, о котором уже шла речь, все еще сохранял черты, присущие интернациональной готике (см. илл. 172). В трактовке фигуры Исаака проявилось восхищение скульптора античным искусством — он просто повторяет то, что за столетие до него сделал Никколо Пизано (см. илл. 170). Через десять лет после создания этого рельефа характерную для средневековой пластики скованность Нанни ди Банко (ок. 1384—1421) удалось преодолеть. Его скульптурную композицию «Четверо святых» (илл. 200), которая украшает одну из ниш на фасаде церкви Ор-Сан-Микеле, хочется сравнить не с работой Никколо Пизано, а с реймской «Встречей Марии и Елизаветы» (см. илл. 166). Фигуры обеих скульптурных групп выполнены почти в натуральную величину, хотя в композиции Нанни они кажутся гораздо большего размера. Мощная моделировка фигур также выводит их за рамки средневековой скульптуры. Однако, в отличие от автора «Встречи Марии и Елизаветы» или Никколо Пизано, Нанни не столь явно полагается на античные образцы. Лишь только головы второго и третьего святого вызывают в нашей памяти типичные примеры древнеримской скульптуры. По-видимому, реалистическая трактовка образов и изображение страдания в римских портретах произвели на скульптора очень сильное впечатление (см. илл. 94). Его умение передавать в своих работах оба эти ка-



200. Нанни ди Банко. Четверо святых (Quattro Coronati). Ок. 1410—1414 г. Мрамор (фигуры выполнены почти в натуральную величину). Церковь Ор-Сан-Микеле, Флоренция

чества ознаменовало новое отношение к античному искусству — не разделять классическую форму и содержание, как это делали средневековые мастера, а объединять их в единое целое.

Донателло. В искусстве Раннего Возрождения, в отличие от поздней готики, формировалось античное отношение к изображению человеческого тела. Наиболее ярко это проявилось в творчестве величайшего скульптора того времени Донателло (1386—1466). Наступление новой эпохи в итальянской скульптуре особенно хорошо ощущается в его мраморной статуе Св. Георгия (илл. 201), созданной около 1415 года и установленной в нише церкви Ор-Сан-Микеле. Здесь мы впервые со времен античности встречаемся со свободно стоящей статуей, или, говоря иными словами, в ней впервые со всей полнотой воссоздан классический контрапост — распространенный в античном искусстве прием постановки изображаемой фигуры с опорой на одну ногу (см. стр. 82). Донателло удалось великолепно передать главное достижение античной скульптуры — в его статуе человеческое тело воспринимается как способный к движению организм. Доспехи и драпировка настолько реалистично обрисовывают фигуру воина, что кажется, будто они существуют сами по себе. В отличие от готической статуи, этот «Св. Георгий» мог бы сбросить свое одеяние. К тому же эту статую можно было бы без ущерба лишить ее архитектурного окружения. Поза Св. Георгия, при которой вес тела перенесен на выставленную вперед ногу, свидетельствует о готовности воина к поединку (первоначально в правой руке он держал оружие). В его глазах отражается сдерживаемая сила; он словно всматривается в прибилижающегося врага. Таким образом, драконоборца Св. Георгия можно рассматривать как гордого и героического защитника «новых Афин».



201. Донателло. Св. Георгий. Ок. 1415—1417 г. Мрамор. Высота статуи 208 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция

Фигура пророка (илл. 202), прозванного «Цукконе» (тыква) за тыквообразную форму головы, была создана восемь лет спустя для украшения компанилы (колокольни) Флорентийского собора. Долгое время эта статуя считалась ярким примером проявления реализма скульптора. Она, безусловно, реалистична — во всяком случае, не менее реалистична, нежели любая античная статуя или же близкие по времени исполнения фигуры пророков на «Колодце Моисея» Слютера (см. илл. 169). Но какого же рода этот реализм? Данателло отошел от традиционной трактовки образа пророка, которого изображали бородатым стариком в восточном одеянии со свитком в руке. Вместо этого он создал совершенно новый тип пророка, и нам очень трудно объяснить, что побудило его к этому. Почему он не переосмыслил традиционный образ пророка с реалистической точки зрения, как это сделал Слютер? Очевидно, Донателло чувствовал, что общепринятая трактовка не соответствовала его собственным представлениям. Но как же зародился у скульптора новый образ? Несомненно, он не был результатом наблюдения окружающих людей. Более вероятно, что Донателло составил себе представление о пророках во время чтения Ветхого завета. Можно предположить, что у него сложилось о них впечатление как о вдохновленных Богом ораторах, витийствующих перед толпой; а это, в свою очередь, напомнило ему о римских ораторах, с которыми он был знаком по античной



202. (слева) Донателло. Пророк («Цукконе»). 1423—1425 г. Мрамор. Высота 196 см. Оригинал находится в музее Флорентийского собора

203. (справа) Донателло. Давид. Ок. 1425-1430 г. Бронза. Высота 158,1 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция

скульптуре. Отсюда античное одеяние «Цукконе», напоминающее тогу патрициев (см. илл. 91), и необычная форма головы, которая хотя и лишена внешней привлекательности, но зато наделена благородством, присущим римским портретам III в. н. э. (сравн. илл. 94).

Объединение всех этих элементов в единое целое было новаторством в искусстве. Сам Донателло, по-видимому, считал «Цукконе» своей с большим трудом доставшейся победой. Это первая из сохранившихся работ скульптора, на которой есть его подпись. Говорят, он клялся своим «Цукконе», когда хотел придать словам убедительность, а во время работы кричал на статую: «Да говори же, говори! Черт бы тебя побрал!»

Донателло изучил технику работы в бронзе, когда в юности трудился в мастерской Гиберти над дверями баптистерия. В 1420-е годы он уже составил конкуренцию своему учителю в бронзовой пластике, создав «Давида» — первую со времен античности свободно стоящую обнаженную статую, выполненную в натуральную величину. К тому же, фигура «Давида» является обнаженной в строго классическом стиле. Донателло заново открывает чувственную красоту наготы. Средневековые обнаженные статуи начисто лишены той привлекательности, которая есть во всех без исключения образцах античной скульптуры. Причина заключается в том, что в средневековом сознании физическая красота античных «идолов» ассоциировалась с коварной притягательностью язычества. В средневековье «Давида» непременно заклеймили бы как «идола», хотя и современники Донателло тоже, по-видимому, испытывали неловкость при виде этой бронзовой фигуры, и она долгие годы оставалась единственной в своем роде.

Эту статую следует воспринимать как гражданско-патриотический памятник, где Давид - слабый, но пользующийся покровительством Бога — олицетворяет Флоренцию, а поверженный Голиаф — Милан. Изображение Давида обнаженным легко объясняется тем, что исторические



204. Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты. 1445-1450 г. Бронза. 310 x 396 см. Пьяцца дель Санто, Падуя

корни Флоренции уходят в античность, а его украшенная венком пастушеская шляпа противопоставляется вычурному шлему Голиафа, что символизирует мир и войну. Донателло выбрал натурщиком не взрослого юношу с мускулистой фигурой древнегреческого атлета, а угловатого подростка; он также отказался от моделировки торса в соответствии с античными образцами (сравн. илл 74). В действительности, его «Давид» напоминает античную статую только прекрасным контрапостом. И если все-таки эта скульптура передает дух классической традиции, то причина кроется отнюдь не в ее анатомическом совершенстве. Подобно античным статуям, тело здесь оказывается красноречивее лица, которое Донателло почему-то изображает лишенным индивидуализации.

В 1443 году Донателло был приглашен в Падую для создания конной статуи незадолго до этого скончавшегося венецианского кондотьера (предводителя наемной дружины) Гаттамелаты (илл. 204). Этот памятник, самая большая из свободно стоящих бронзовых скульптур Донателло, как и в прежние времена, возвышается на пьедестале перед церковью Сант-Антрнио в Падуе. Избегая прямого копирования конного памятника Марку Аврелию в Риме, скульптор, тем не менее, исполнил свою статую в том же материале и придал ей такую же величественность, соразмерность пропорций и благородство образа. Донателло создал могучего коня, способного выдержать всадника в тяжелых доспехах, и складывается впечатление, что кондотьеру приходится удерживать его не столько физической силой, сколько усилием воли. В новой ренессансной трактовке «Гаттамелата» не является частью надгробия. Этот памятник был создан с единственной целью — обессмертить славу великого военачальника. Также нельзя считать, что эта статуя была предназначена для самопрославления властелина, ибо она была заказана правителями Венецианской республики в знак благодарности кондотьеру за верную и безупречную службу. В соответствии с этой целью Донаттело создает образ, в котором добивается единства идеальных и реалистических черт. Голова Гаттамелаты ярко индивидуализирована, хотя при этом скульптор придает ей истинно римское благородство. Доспехи военачальника также сочетают в себе черты современной конструкции и античные детали.



205. Лоренцо Гиберти. История Иакова и Исава (рельеф с «Врат рая»). Ок. 1435 г. Позолоченная бронза. 79,4 x 79,4 см. Баптистерий Сан-Джованни, Флоренция

Гиберти. Одним из наиболее выдающихся скульпторов, продолжавших работать во Флоренции после отъезда Донателло, был Лоренцо Гиберти (1378—1455). После огромного успеха, который ждал его по завершению северных дверей баптистерия, ему были заказаны восточные двери, впоследствии названные «Вратами рая». В отличие от рельефов первых дверей (см. илл. 172), эти рельефы намного крупнее и помещены в простые квадратные рамы (илл. 205). Едва намеченная пространственная глубина в «Жертвоприношении Авраама» превращается в «Историю Иакова и Исава» в сложную многоплановую композицию, уходящую далеко вглубь. Мы даже можем мысленно убрать фигуры, поскольку глубина изображенного на этом «рельефе-картине» пространства никоим образом не зависит от их присутствия. Как же удалось Гиберти достичь подобного эффекта? Отчасти он добивается этого варьируя высоту рельефа и делая фигуры первого плана почти круглыми — метод, которым пользовались еще в античном искусстве (см. илл. 67, 96). Но гораздо важнее тщательно выверенная оптическая иллюзия удаления в пространстве фигур и архитектурных сооружений, отчего происходит постепенное (а не беспорядочное, как прежде) уменьшение их размеров. Эта система изображения пространства на плоскости, известная как линей-



206. Лука делла Роббиа. Поющие ангелы. Ок. 1435 г. Мрамор. 96,5 х 61 см. Музей Флорентийского собора

ная перспектива, было создана Филиппо Брунеллески, о достижениях которого в архитектуре мы будем говорить дальше. Система представляла собой геометрический прием проектирования пространства на плоскость, аналогичный тому, как объектив фотокамеры проецирует изображение на пленку. Суть линейной перспективы заключается в том, что все параллельные линии, идущие в глубину, сходятся в одном месте — в точке входа. Если эти линии перпендикулярны плоскости картины, то их точка схода будет располагаться на горизонте, в точности соответствуя положению глаза зрителя. По своей сути открытие Брунеллески было скорее научным, но оно сразу же оказало чрезвычайно важное влияние на художников Раннего Возрождения, поскольку давало им полную свободу в построении любых композиций. В отличие от предшествующего опыта изображения пространства, система линейной перспективы была объективной и рациональной, что не замедлило послужить аргументом для перевода изобразительного искусства в разряд свободных искусств.

Лука делла Роббиа. Кроме Гиберти, единственным значительным скульптором, работавшим во Флоренции после отъезда Данателло, был Лука делла Роббиа (1400—1482). Он получил известность в 1430-х годах, создав мраморные рельефы для кафедры певчих во Флорентийском соборе. В рельефе «Поющие ангелы» (илл. 206) сочетаются присущие всем работам Луки приятная глазу мягкость и в то же время серьезность. Стиль исполнения, как мы видим, имеет очень мало общего со стилем



207. Бернардо Росселлино. Гробница Леонардо Бруни. Ок. 1445—1450 г. Мрамор. Высота 610 см. Церковь Санта-Кроче, Флоренция

Донателло, напоминая скорее манеру Нанни ди Банко (см. илл. 200), с которым Лука вполне мог работать в юности. Мы также чувствуем здесь некоторое влияние Гиберти и мощное воздействие римских рельефов (см. илл. 96). Несмотря на огромный талант, у Луки не было стремления к творческому развитию. Насколько нам известно, он ни разу не создал свободно стоящей статуи, и рельефы для кафедры певчих являются его самым значительным достижением. Поскольку Лука стал работать преимущественно в технике майолики, во Флоренции 1440-х годов остро ощущалась нехватка талантливых скульпторов, работающих в мраморе. Этот пробел был восполнен группой молодых скульпторов из маленьких городков, расположенных к северу и востоку от Флоренции, которые издавна обеспечивали этот город каменщиками и резчиками. И вот теперь наиболее одаренные из них превратились в весьма значительных мастеров.

Бернардо Росселлино. Самый старший из них, Бернардо Росселино (1409—1464), по-видимому, начинал как скульптор и архитектор в Ареццо. Около 1436 года он переехал во Флоренцию, но только по прошествии восьми лет получил первый крупный заказ на создание Гробницы Леонардо Бруни (илл. 207). Этот выдающийся гуманист и государственный деятель с самого начала века играл важную роль в жизни Флоренции (см. стр. 217). Когда в 1444 году он скончался, ему были устроены пышные похороны «в античном духе». По всей вероятности, памятник был заказан правителями Флоренции и его родного города Ареццо.

Несмотря на то, что гробница Бруни не является первым ренессансным памятником или же первым надгробием столь внушительных размеров, тем не менее, в ней впервые с наибольшей полнотой отразился дух новой эпохи. Во всем ощущаются отголоски похорон «в античном духе»: усопший лежит в гробу, который поддерживают римские орлы, на его голове — лавровый венок, а в руках — книга (по всей вероятности, не молитвенник, а «История Флоренции», автором которой он являлся). Этот памятник — дань уважения человеку, который внес неоценимый вклад в установление нового исторического пути развития Флоренции в период Раннего Возрождения. На классически строгом саркофаге изображены крылатые гении, демонстрирующие надпись, сильно отличающуюся от надписей на средневековых надгробиях. Вместо указания имени, звания, возраста покойного и даты его смерти в ней упоминаются лишь его достоинства: «В связи с кончиной Леонардо скорбит история, умолкло красноречие и, говорят, что греческие и латинские музы не могут сдержать слез». Религиозный аспект памятника сводится к изображению в люнете мадонны и поклоняющихся ей ангелов. Таким образом, в надгробии сделана попытка примирить два противоположных отношения к смерти: с одной стороны — желание воздать должное покойному, что было характерно для древних греков и римлян (см. стр. 99—ЮО), а с другой — христианская забота о загробной жизни и спасении души. Замысел Росселлино как нельзя лучше подходит для во-



208. Антонио дель Поллайоло. Геракл и Антей. Ок. 1475 г. Бронза. Высота с постаментом 45,7 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция

площения этой идеи, гармонично сочетая архитектуру и скульптуру.

Паллайоло. К 1450 году великое общественное движение поддержки искусства угасло, и отныне флорентийские художники могли полагаться, главным образом, на частные заказы. Тяжелее всех оказалось положение скульпторов из-за дороговизны их работ. Так как заказы на монументальные произведения были редки, мастера сосредоточили внимание на небольших по размеру скульптурах, например бронзовых статуэтках, которые выполняли для заказчиков за умеренную плату. Коллекционирование скульптуры, широко распространенное во времена античности, по-видимому, прекратилось в средневековье. Вкусы королей и феодалов, которые могли позволить себе заниматься коллекционированием ради собственного удовольствия, изменились — они стали приобретать предметы роскоши. И только в XV веке эта традиция возобновилась в Италии, как следствие возрождавшегося интереса к античности. Гуманисты и художники первыми стали собирать античную скульптуру, особенно встречавшиеся в изобилии небольшие по размеру бронзовые статуэтки. Приспосабливаясь к новой моде, мастера вскоре начали изготовлять портретные бюсты и мелкую бронзовую пластику «в античном духе».

Прекрасный образец такой пластики — работа Антонио дель Поллайоло (1431—1498) «Геракл и Антей» (илл. 208). Этот мастер работал совершенно в другом стиле, нежели скульпторы, о которых мы говорили выше. Изучая ювелирное дело и работу по металлу, возможно, в мастерской Гибер-ти, Поллайоло испытал сильное влияние поздних стилей Донателло и Андреа дель Кастаньо (см. илл. 218), а также античного искусства. Это наложило отпечаток на формирование его характерной манеры, в которой выполнена воспроизведенная здесь работа. Идея создания свободно стоящей скульптурной группы, изображающей отчаянный поединок, была очень смелой для того времени. Но самое большое удивление вызывает то, с каким мастерством Поллайоло придал своей композиции центробежный импульс. Кажется, что руки и ноги обеих фигур выходят из одной точки, и только осмотрев скульптуру со всех сторон, мы сможем оценить всю сложность их движения. Вопреки динамичному напряжению, группа гармонична. Желая подчеркнуть центральную ось, скульптор соединяет верхнюю часть тела Антея с нижней частью фигуры его противника. Подобная композиция не имела аналогов в работах предшествующих мастеров, как во времена античности, так и в период Возрождения. Поллайоло был не только скульптором, но также живописцем и гравером. Известно, что около 1465 года он написал большое полотно, изображавшее Геракла и Антея (теперь утраченное), для дворца Медичи (бронзовая скульптура также принадлежала семейству Медичи).



209. Андреа дель Верроккьо. Путто с дельфином. Ок. 1470 г. Бронза. Высота без постамента 68,6 см. Палаццо Веккьо, Флоренция

Верроккьо. В последние годы жизни Поллайоло создал две огромные бронзовые гробницы для собора Св. Петра в Риме, но ему так и не представилась возможность сделать большую свободно стоящую статую. Подобные работы создавал его младший современник Андреа дель Верроккьо (1435—1488) — величайший скульптор своего времени и единственный, кого по широте замыслов можно сравнить с Донателло. Он работал в раз-

личных материалах, на удивление гармонично сочетая в своих скульптурах элементы, заимствованные из произведений брата Бернардо Росселлино, Антонио, и Антонио дель Поллайоло. Он также пользовался большим уважением как живописец и был учителем Леонардо да Винчи (к сожалению, его имя с тех пор остается в тени).

«Путто с дельфином» (илл. 209) — прелестная скульптура, пользующаяся широкой известностью. Она предназначалась для украшения центра фонтана на вилле Медичи близ Флоренции. Путто крепко сжимает в руках дельфина, из пасти которого извергается струя воды. Путто (или путти) — встречающееся в античном искусстве изображение обнаженных мальчиков, нередко с крыльями. Они, как правило, играют и веселятся, олицетворяя различных богов (например, бога любви — в этом случае их называют амурами). В период Раннего Возрождения живописцы и скульпторы снова вернулись к изображению путто, трактуя их как в традиционном для античного искусства облике, так и в виде маленьких ангелов. Дельфин связывает статую Верроккьо с классическим прототипом (см. илл. 92 с изображением маленького путто и дельфина). Однако, несмотря на больший размер и объемность, в художественном смысле она ближе к «Гераклу и Антею» Поллайоло, чем к античному искусству. Здесь также формы как бы расходятся в разные стороны от центральной оси, но движение не резкое и порывистое, а изящное и непрерывное. Вытянутая ножка, дельфин, руки и крылья образуют восходящую спираль, отчего кажется, что путто вращается перед нашими глазами.

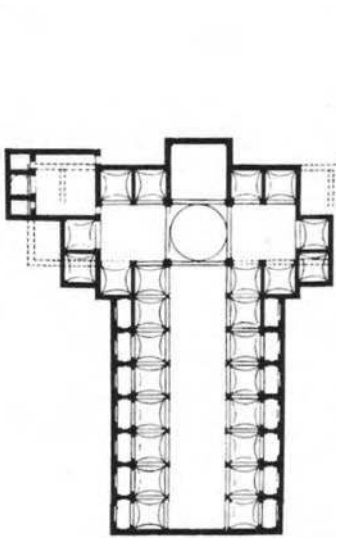
АРХИТЕКТУРА

Брунеллески. Хотя Донателло, безусловно, был величайшим и самым дерзновенным мастером своего времени, он не один выступал реформатором скульптуры эпохи Раннего Возрождения. Что же касается нового направления в итальянской архитектуре, то оно обязано своим появлением одному единственному человеку — Филиппо Брунеллески (1377—1446). Он был старше Донателло на 10 лет и тоже начинал как скульптор. Не выиграв в 1401—1402 годах конкурс на создание рельефа для первых дверей флорентийского баптистерия, Брунеллески, по слухам, вместе с Донателло уехал в Рим. Там он изучал архитектурные памятники античности и, по-видимому, был первым, кто сделал их точные обмеры. Именно поиски метода для наиболее точной передачи на бумаге их облика, по всей вероятности, натолкнули Брунеллески на создание научной теории перспективы (см. стр. 221—222). Мы не знаем, чем еще занимался он в течение долгого периода «созревания», но известно, что в 1417—1419 годах он опять состязался с Гиберти — на этот раз в конкурсе на сооружение купола Флорентийского собора (см. илл. 162). Купол был спроектирован на полвека раньше, но его огромные размеры представляли серьезную проблему для строительства. Предложения Брунеллески шли вразрез с установившейся практикой, но они произвели на всех настолько сильное впечатление, что на этот раз он одержал верх над своим соперником. Купол по праву может быть назван первым крупным достижением инженерной мысли в период Раннего Возрождения.

В 1419 году, когда Брунеллески еще продолжал работать над планом сооружения купола, ему впервые было предложено построить здание полностью по своему собственному проекту. Заказ исходил от главы семейства Медичи, крупнейшего купца и банкира Флоренции, который обратился к архитектору с просьбой разработать новый проект для церкви Сан-Лоренцо. Но начатое в 1421 году строительство часто прерывалось, и поэтому работы над отделкой внутреннего убранства церкви были закончены только в 1469 году, уже после смерти архитектора (фасады так и остались незавершенными). Тем не менее, здание дает нам полное представление о замысле Брунеллески (илл. 210, 211). На первый взгляд может показаться, что план не отличается новизной. Неперекрытые сводами центральный неф и трансепт придают этому храму сходство с церковью Санта-Кроче (см. илл. 161). Но его отличает другой принцип расположения всех частей. В основе архитектурной композиции лежат квадраты: четыре больших образуют хоры, средокрестие и крылья трансепта; еще четыре объединены в центральный неф; остальные квадраты, составляющие 1/4 от больших, образуют боковые нефы и примыкающие к трансепту капеллы (в первоначальный проект не входили прямоугольные капеллы с внешней стороны боковых нефов). Однако, можно заметить некоторые отклонения от этого плана. Так, например, длина крыльев трансепта немного больше, чем их ширина, а длина центрального нефа не в 4, а в 4,5 раза больше его ширины. Эти очевидные несоответствия легко объясняются: при создании проекта Брунеллески не учитывал толщину стен. Говоря другими



210. Филиппо Брунеллески. Церковь Сан-Лоренцо во Флоренции. 1469 г.



211. План церкви Сан-Лоренцо

словами, он замыслил церковь Сан-Лоренцо как объединение абстрактных «пространственных блоков», размеры самых крупных из которых являются кратными выбранной за основу единице. Теперь мы можем оценить прогрессивность Бурнеллески, так как подобное четкое членение внутреннего пространства церкви на отдельные ячейки знаменовало решительный отход от принципов готической архитектуры.

То же самое мы видим и в интерьере церкви. На смену проникнутому теплотой чувства и устремленному ввысь интерьеру готического храма пришел холодный, статичный ордер. В целом внутреннее убранство церкви вызывает в памяти старинный тосканско-романский стиль, в котором, к примеру, выполнены интерьеры баптистерия Сан-Джованни во Флоренции (см. илл. 139) и раннехристианских базилик (сравн. илл. 89, 90). По мнению Брунеллески, эти памятники являлись примерами храмовой архитектуры античности. Они натолкнули его на мысль использовать в аркаде центрального нефа полуциркульные арки, а вместо столбов — колонны. И все-таки в этих более ранних сооружениях нет присущей церкви Сан-Лоренцо легкости и удивительной четкости горизонтальных и вертикальных членений. Совершенно очевидно, что Брунеллески возрождал архитектурный стиль античных мастеров вовсе не из-за пристрастного отношения к древности. То, что привлекало его в античной архитектуре, а именно жестокость, в средневековье должно было восприниматься как ее главный недостаток. Дело не в том, что архитектурный язык классики очень строг, а в том, что рациональный дух греческих ордеров, который ощущается даже в подлинно римских постройках, требует соразмерности и логики, препятствуя внезапному отступлению от нормы.

Архитектурные пропорции. Если свой язык ренессансная архитектура обрела в возрожденных классических формах, то своего рода синтаксис, почти отсутствовавший в сердневековой архитектуре, она получила благодаря теории гармоничных пропорций. Именно следование этому принципу позволило Брунеллески придать интерьеру церкви Сан-Лоренцо столь удивительную гармоничную цельность. Он был убежден, что секрет безупречной архитектуры заключается в придании «правильных» пропорций (т. е. коэффициентов пропорциональности, выраженных простыми целыми числами) всем значимым размерам здания. Он был уверен, что античные мастера знали этот секрет, и пытался его разгадать, кропотливо изучая развалины древних памятников. Нам точно не известно, что же именно ему удалось обнаружить и каким образом он применял свою теорию в собственных проектах. Но, по-видимому, он первый пришел к тому, что несколько десятилетий спустя столь ясно выразил в своем трактате «О зодчестве» Леон Баттиста Альберти: те математические соот-

ношения, которые определяют гармонию в музыке, должны управлять и архитектурой, ибо они повторяются во всей вселенной, а потому их происхождение божественно.

Но даже вера Брунеллески в универсальность гармоничных пропорций не могла предсказать ему, как применять этот принцип в архитектурном проектировании. Поэтому у него всегда было много альтернатив, и его выбор неизменно оказывался субъективным. Пожалуй, церковь Сан-Лоренцо поражает нас как творение великого ума лишь по той причине, что каждая ее деталь проникнута очень индивидуальным чувством пропорций.

Альберти. После смерти Брунеллески в 1446 году на передний план выдвинулся Леон Баттиста Альберти (1404—1472), который, подобно своему предшественнику, довольно-таки поздно обратился к архитектуре на практике. До 40 лет Альберти интересовался изобразительным искусством только как любитель древностей и теоретик. Он был в дружеских отношениях с ведущими архитекторами своего времени. Свой трактат «О живописи» он посвятил Брунеллески, а упоминая Донателло, называет его «наш дорогой друг». Альберти начинал заниматьея искусством как любитель, но в конце концов стал выдающимся архитектором. Он был высокообразованным человеком, обладая глубокими познаниями в классической литературе и философии, и являлся одним из крупнейших гуманистов эпохи Возрождения, но в то же время был светским человеком.

В церкви Сант-Андреа в Мантуе (илл. 212), которая оказалась его последней работой, Альберти совершил почти невозможное — он соединил фасад базилики с фасадом античного храма. Чтобы придать этой композиции гармонию, он вместо колонн использовал пилястры, подчеркнув таким образом цельность поверхности стены. Эти пилястры двух видов: меньшие по размеру поддерживают арку над огромной центральной нишей, а большие образуют так называемый гигантский ордер, охватывающий все три этажа фасада и уравновешивающий горизонтали и вертикали в композиции здания. Альберти настолько стремился придать фасаду внутреннее единство, что вписал его в квадрат, хотя он при этом оказался значительно ниже высоты центрального нефа церкви. (Вид выступающей над фронтоном западной стены может раздражать только на фотографии, так как с улицы она почти не видна.) Фасад в точности



212. Леон Баттиста Альберти. Церковь Сант-Андреа в Мантуе. Спроектирована в 1470 г.

предопределяет интерьер, где соблюдены те же пропорции и есть такой же гигантский ордер и такой же мотив триумфальной арки, который повторяется в решении стен нефа. В своем творении Альберти свободно интерпретирует классические образцы, которые больше не являются для него непререкаемыми и не допускающими изменений авторитетами, а служат ценным источником архитектурных мотивов, которые он может использовать по своему усмотрению. А потому ему удалось создать сооружение, достойное быть названным «христианским храмом». И все-таки церковь Сант-Андреа, стоящая на месте старой базилики, не соответствует тому идеалу культовых зданий, который был определен Альберти в его трактате «О зодчестве». Там он объясняет, что подобные здания должны быть в плане круглыми или иметь форму, производную от круга (квадрат, шестиугольник, восьмиугольник и т. п.), так как круг представляет собой совершенную и наиболее естественную фигуру, а потому является непосредственным отражением божественного разума. Этот аргумент, безусловно, вытекает из веры Альберти в неоспоримость данных Богом математически выверенных пропорций.



213. Джулиано да Сангалло. Церковь Санта-Мария делле Карчери в Прато. 1485 г.

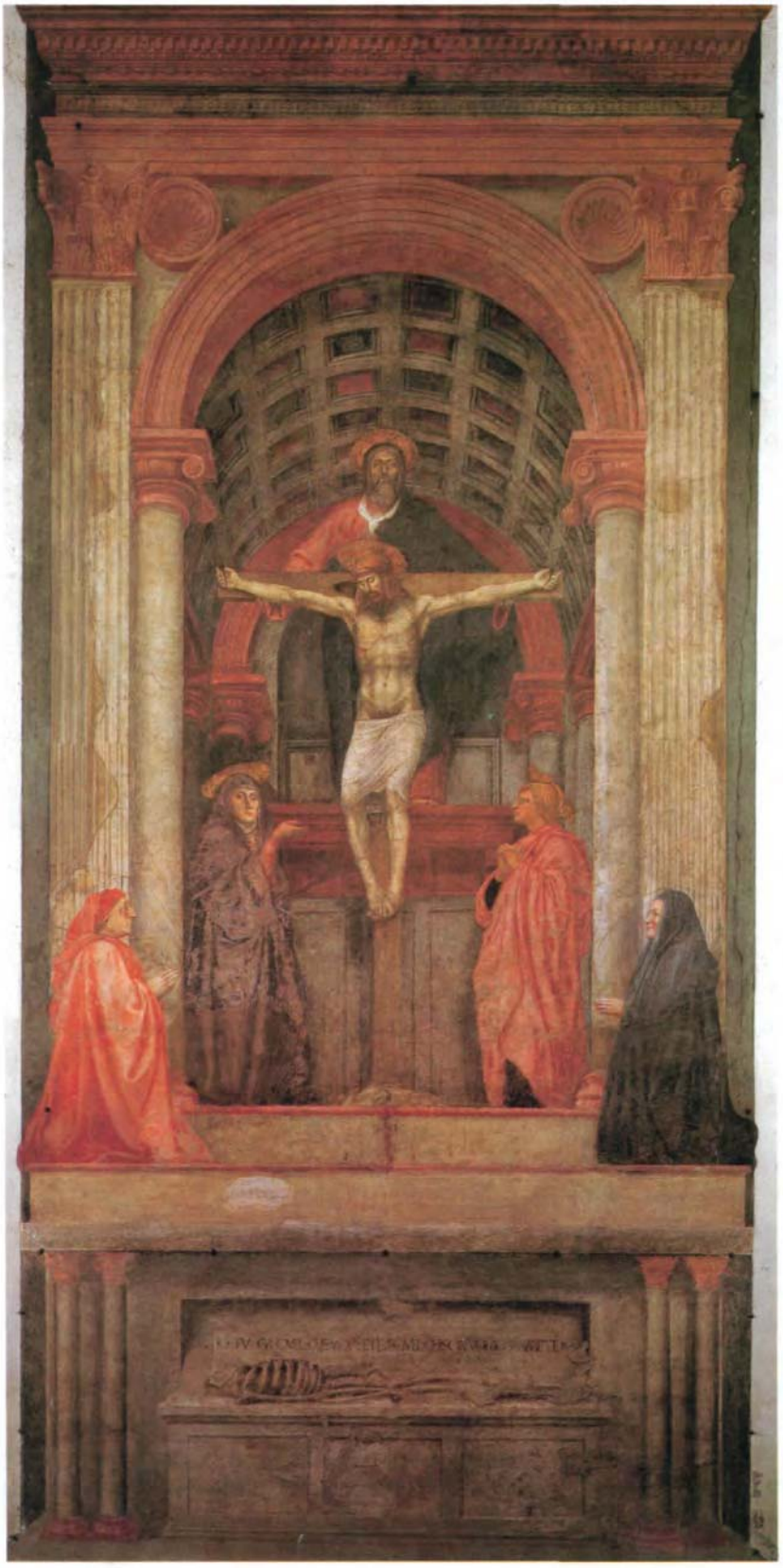
По представлению Альберти, для сооружения идеального храма нужен настолько гармоничный план, чтобы храм являл собой божественное откровение и побуждал молящихся к религиозному созерцанию. Он должен стоять в стороне от других зданий, возвышаясь над суетой окружающей жизни, а свет должен в него проникать через высоко расположенные проемы, чтобы через них можно было видеть только небо. Альберти был убежден, что храм должен стать зримым воплощением «божественных пропорций», которых можно достичь лишь сделав храм в плане цент-рально-куполным. Его не смущало, что такой храм плохо приспособлен для совершения католического ритуала. Альберти игнорировал тот факт, что античные храмы и христианские церкви имели, как правило, вытянутую форму. Вместо этого он принял за образец римский Пантеон и другие подобные сооружения.

Джулиано да Сангалло. Когда около 1450 года Альберти сформулировал эти идеи в своем трактате, он еще не мог привести в качестве примера ни одной современной ему постройки. К концу XV века, после того, как его трактат получил широкую известность, центрально-купольные храмы уже были повсеместно признаны, а с 1500 по 1525 год стали преобладать в архитектуре Высокого Возрождения. Не случайно, что церковь Санта-Мария делле Карчери в Прато (илл. 213) — один из наиболее ранних образцов ренессансного центрально-купольного храма — была заложена в 1485 году, когда вышло первое печатное издание трактата Альберти. Ее архитектор, Джулиано да Сангалло (ок. 1443—1516), по-видимому, был почитателем Брунеллески, но в целом облик здания близок к идеалу, созданному Альберти. За исключением купола, все сооружение можно было бы поместить в куб, поскольку его высота (вплоть до барабана) равно его длине и ширине. Вырезав, так сказать, углы этого куба, Джулиано придал зданию форму греческого креста (он предпочитал именно такой план из-за его символического значения). Размеры четырех сторон этого «креста» наипростейшим образом соотносятся с размерами куба: их длина составляет половину ширины сторон куба, а ширина составляет половину их высоты. Внутри церкви стороны «креста» перекрыты цилиндрическими сводами, на которых покоится купол. Однако, выделенный темным цветом край барабана не соприкасается с поддерживающими арками, отчего купол кажется парящим в воздухе, подобно лежащим на парусных сводах куполам, встречающимся в византийской архитектуре (сравн. илл. 114). Джулиано, несомненно, создавал свой купол в соответствии с традиционным изображением небесного свода, где одно круглое отверстие в центре и 12 по периметру символизируют Христа и апостолов.

ЖИВОПИСЬ

Флоренция

Мазаччо. Живопись Раннего Возрождения появилась только в начале 1420-х годов — через десятилетие после создания «Св. Георгия» Донателло и почти через шесть лет после того, как Брунеллески завершил первый проект для церкви Сан-Лоренцо. Однако, зарождение нового стиля живописи отличалось крайней необычностью. Начало ему было положено молодым гениальным художником по имени Мазаччо (1401—1428), которому был только 21 год, когда он написал в церкви Санта-Мария Новелла фреску «Троица» (илл. 214). Поскольку в скульптуре и архитектуре уже утвер-



214. Мазаччо. Троица с Богоматерью, Иоанном Крестителем и двумя донаторами. 1425 г. Фреска. Церковь Санта-Мария Новелла, Флоренция



215. Левая стена капеллы Бранкаччи с фресками Мазаччо. Ок. 1427 г.
Церковь Санта-Мария дель Кармине, Флоренция

дились принципы искусства Раннего Возрождения, задача Мазаччо значительно облегчалась, но, тем не менее, его достижения в живописи имеют огромное значение.

Здесь, как и в «Алтаре Мероде» (триптих «Благовещение»), Флемальского мастера, мы сновно погружаемся в новую среду. Но мир Мазаччо — это не изображение конкретной повседневной действительности, как у Флемальского мастера, а царство монументальной величественности. Трудно поверить, что всего лишь за два года до этого, здесь, во Флоренции, Джентиле да Фабриано создал «Поклонение волхвов» (см. илл. 185) — один из шедевров интернациональной готики. Но «Троица» вызывает ассоциации не со стилем недавнего прошлого, а с искусством Джотто — с его масштабностью и строгостью композиции и почти скульптурной объемностью. Однако, для Мазаччо обращение к работам Джотто было всего лишь отправной точкой. Джотто трактует тело и одежду как единое целое, словно они состоят из одного и того же вещества. Фигуры Мазаччо, напротив, — это «одетые обнаженные», как у Донателло, и кажется, что их одежды сделаны из настоящей ткани. Архитектурный фон свидетельствует о том, что Мазаччо хорошо овладел сформулированными Брунеллески принципами нового зодчества и теорией научной перспективы. Впервые в истории искусства были получены все необходимые данные для того, чтобы измерить глубину написанного интерьера, начертить его план и в точности воспроизвести архитектурное сооружение в трех измерениях. Короче говоря, это самый ранний пример рационального построения пространства картины. По-видимому, Мазаччо, как и Брунеллески, в этом видели символ того, что вселенная управляется

божественным разумом. Изображенное на фреске помещение, перекрытое цилиндрическим сводом, представляет собой не просто нишу, а углубленное пространство, в котором фигуры при желании могут свободно передвигаться. Таким образом, в «Троице» Мазаччо, как и в более позднем рельефе Гиберти «История Иакова и Исава» (см. илл. 205), изображенное пространство не зависит от фигур: они существуют в нем, но не создают его. Уберите архитектурный фон, и вы лишите фигуры пространства. Мы можем пойти еще дальше, утверждая, что линейная перспектива зависит не просто от архитектуры, но именно от архитектуры такого типа, очень сильно отличающейся от готической.

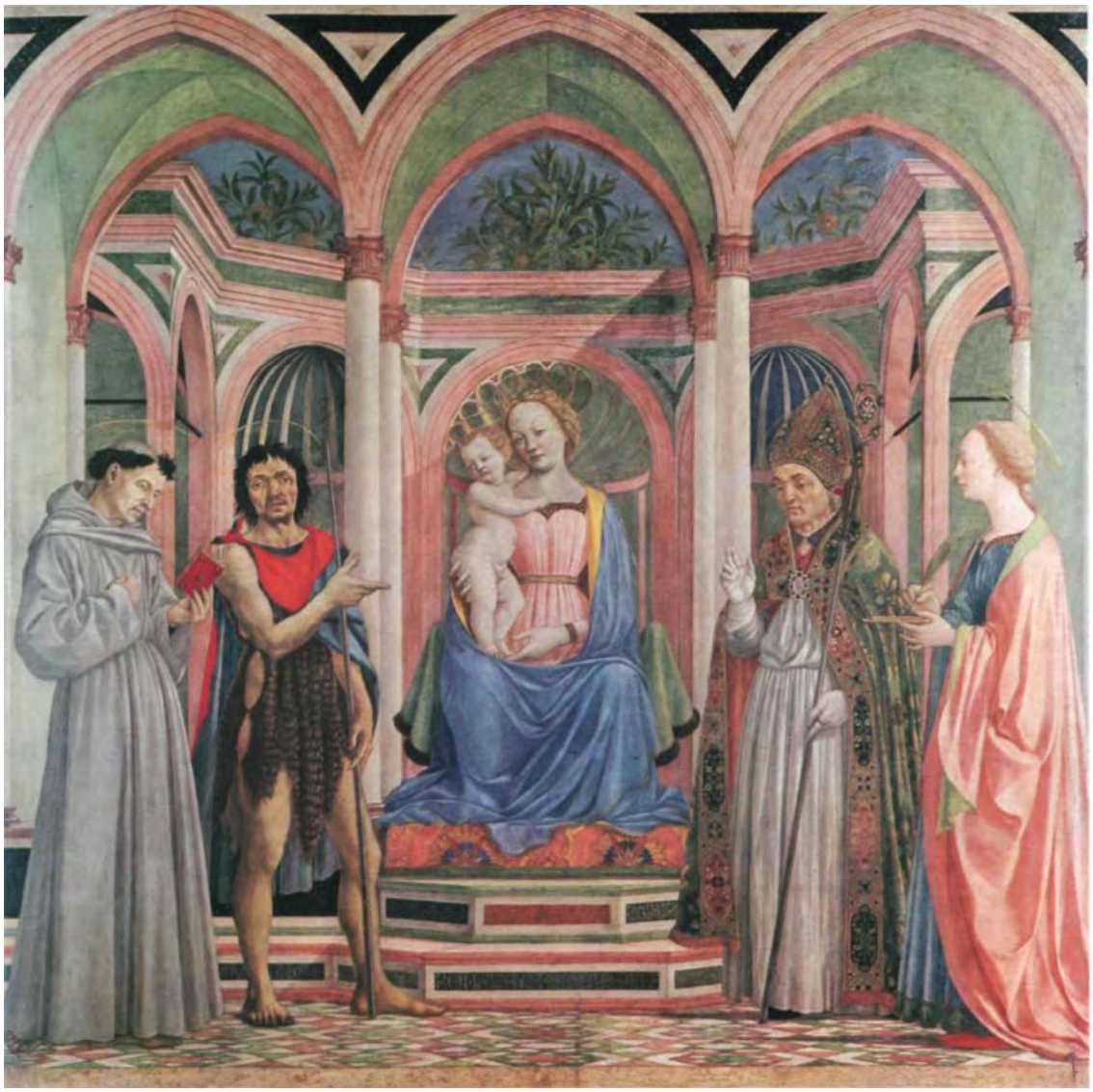
Самую большую группу из числа дошедших до нас работ Мазаччо составляют фрески капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине (илл. 215). Наиболее известная из них — «Чудо со статиром» (в вехнем ряду). Она иллюстрирует традиционным методом, известным как «непрерывное повествование» (см. стр. 115), историю, изложенную в евангелии от Матфея (17:24—27). В центре изображен Христос, приказывающий Петру поймать рыбу, в пасти которой он найдет статир (монету), чтобы заплатить сборщику пошлины; слева на заднем плане — Петр вынимает монету из пасти рыбы; справа — он отдает ее сборщику пошлины. Так как нижний край фрески находится почти в 14 футах (ок. 527 см) от пола, Мазаччо предполагал, что зритель будет смотреть непосредственно на центральную точку схода, находящуюся за головой Христа. Как ни странно, этот эффект достигается с необычайной легкостью. Оптическая иллюзия только в малой степени зависит от перспективы Брунеллески. Мазаччо воспользовался здесь такими же средствами, какие применяли Флемальский мастер и оба Ван Эйка. Он выбирает определенное направление потока света (который исходит справа, где расположено окно капеллы) и вводит воздушную перспективу, давая тончайшие градации тонов.

В изображении фигур в «Чуде со статиром», даже более, чем в «Троице», проявилось умение Мазаччо объединить полновесность и объемность фигур Джотто с новым взглядом на трактовку тела и одежды. Все фигуры находятся в замечательном динамическом равновесии, а при близком рассмотрении можно заметить процарапанные художником по штукатурке тонкие вертикальные линии, определяющие для каждой фигуры гравитационную ось от головы до опорной ноги. В соответствии с возвышенным характером темы здесь нет активного развития действия, и сюжет раскрывается, главным образом, в напряженных взглядах персонажей и нескольких выразительных жестах.

Доменико Бенециано. Мазаччо умер слишком молодым (ему было всего лишь 27 лет) и не успел создать своей «школы», а стиль его письма казался слишком смелым, чтобы его могли немедленно подхватить современники. Работы этих художников, выполненные в основном в традиции интернациональной готики, лишь только несут на себе отпечаток влияния Мазаччо. В 1439 году во Флоренцию переезжает из Венеции талантливый художник Доменико Венециано. У нас нет точных сведений ни о его возрасте (по-видимому, он родился около 1410 года и умер в 1461 году), ни о том, у кого он учился и чем занимался в Венеции. Его, должно быть, привлекал новаторский дух искусства Раннего Возрождения, и очень скоро он становится весьма значительным художником во Флоренции. Его «Мадонна с младенцем и святыми» (илл. 216) — один из наиболее ранних алтарных образов нового типа, известных как «sacra conversazione» (святая беседа) и получивших распространение с середины XV века. Иконография включает изображенную на фоне архитектуры мадонну на троне и стоящих по обе стороны от нее святых, которые могут вести беседу с ней, с воображаемым зрителем или между собой.

Рассматривая работу Доменико мы начинаем понимать всю сложность замысла художника. Архитектура и пространство, которое она ограничивает, переданы с удивительной ясностью и почти осязаемостью, и при этом в трактовке изображения ощущается возвышенность. Фигуры, которым также придана торжественность, связаны между собой и с нами глубоким человеческим чувством. Но хотя нам позволено присутствовать, нас не приглашают принять участие в действии; мы словно зрители в театре, которых не пускают на сцену. В нидерландской живописи, напротив, зритель находится как бы внутри картины (сравн. илл. 186).

Основные элементы этого алтарного образа мы уже встречали во фреске Мазаччо «Троица». По-видимому, Доменико изучал ее очень тщательно, так как взгляд и жест его Иоанна Крестителя, который смотрит на нас, указывая на Богоматерь, повторяют взгляд и жест мадонны Мазаччо. Перспективные построения Доменико выполнил не хуже своего предшественника, но вытянутые про-



216. Доменико Венециано. Мадонна с младенцем и святыми. Ок. 1455 г. Дерево, масло. 202 x 213 см. Галерея Уффици, Флоренция

порции и использование цвета в архитектурном фоне уже не столь явно напоминают манеру Брунеллески. В его фигурах нет массивности, присущей фигурам Мазаччо, но они столь же гармоничны и исполнены чувства собственного достоинства. В стройных, мускулистых телах святых и в их ярко индивидуализированных, выразительных лицах чувствуется влияние Донателло (см. илл. 202).

Подобно Мазаччо, Доменико в своих работах придавал огромное значение цвету, и эта картина в равной степени замечательна и по колориту, и по композиции. Светлая тональность в гармонии розового, светло-зеленого и белого цветов, умело подчеркнутых пятнами красного, синего и желтого, примиряет декоративную яркость готического живописного произведения с требованиями пространственной перспективы и естественного освещения. Обычно персонажи «sacra conversazione» изображаются внутри помещения, но в данном случае действие происходит в своего рода лоджии (открытой галерее), залитой солнечным светом, струящимся справа, о чем мы можем судить по тени за фигурой мадонны. Поверхности архитектурного сооружения настолько сильно отражают свет, что даже затененные участки пронизаны цветом. Подобного светового эффекта достиг в одной из своих работ



217. Пьеро делла Франческа. Обнаружение «животворящего креста». Ок. 1460 г. Фреска. Церковь Сан-Франческо, Ареццо

Мазаччо, и Доменико, безусловно, доводилось ее видеть. В этой «sacra conversazione» художник делает открытие, обращаясь к усложненной моделировке форм, что находится в полном соответствии с его изысканным чувством цвета. Влияние тонального решения этой картины можно заметить во флорентийской живописи второй половины XV в.

Пьеро делла Франческа. Когда Доменико Венециано стал работать во Флоренции, он взял себе в помощники молодого человека из юго-восточной Тосканы по имени Пьеро делла Франческа (ок. 1420—1492), который стал его лучшим учеником и поистине одним из величайших художников Раннего Возрождения. Как ни странно, через несколько лет Пьеро покидает Флоренцию, чтобы больше никогда туда не возвращаться. Флорентийцы, по-видимому, считали его работы несколько провинциальными и старомодными, и в чем-то они были правы. В манере Пьеро, даже больше, чем в работах Доменико Венециано, нашли отражение идеи Мазаччо. Эту преданность основоположнику итальянской ренессансной живописи он сохранил на всю жизнь.

Наиболее впечатляющим достижением Пьеро является цикл росписей в церкви Сан-Франческо в Ареццо, над которыми он работал с 1452 по 1459 год. В этих многочисленных фресках представлена легенда о «животворящем кресте» (т. е. история креста, на котором был распят Христос). На илл. 217 изображена императрица Елена, мать Константина Великого, обнаружившая «животворящий крест» и два других креста, на которых рядом с Христом были распяты разбойники (кресты были спрятаны врагами веры). В левой части фрески показано, как кресты выкапывают из земли, а в правой — как силой «животворящего креста» возвращают к жизни умершего юношу.

В колорите фрески очевидна взаимосвязь Пьеро с Доменико Венециано. Она написана в светлой тональности, как и композиция Доменико «Мадонна с младенцем и святыми», и тоже кажется пронизанной струящимся утренним светом, но в ней уже нет такой лучезарности красок. Поскольку свет падает отлого, в направлении почти параллельном плоскости изображения, он одновременно и подчеркивает трехмерность всех форм, и придает сюжету драматический характер. Но в фигурах Пьеро есть суровое величие, и в этом он скорее ближе к Мазаччо или даже Джотто, чем к Доменико. Кажется, что изображенные люди — прекрасные и сильные, но безмолвные — принадлежат к ушедшему в прошлое поколению. Их внутренний мир передан взглядами и жестами, а не выражением лиц. Кроме того, в тактовке их образов есть значительность, как в физическом, так и в эмоциональном смысле, что роднит их с греческой скульптурой «сурового стиля» (см. илл. 70).

Как же удалось Пьеро создать эти незабываемые образы? По собственному признанию художника, их породила его страсть к перспективе. Он,

как никто другой, был убежден, что в основе живописи лежит научная перспектива. В своем трактате Пьеро впервые дал строгое математическое обоснование построения перспективы и показал, каким образом этот принцип может быть применен к стереометрическим телам, архитектурным формам и человеку. Подобный математический взгляд на вещи распространялся на все его творчество. Рисуя голову, руку или одежду, он воспринимал их как вариации или соединения сфер, цилиндров, конусов, кубов и пирамид, наделяя, таким образом, видимый мир некоторой объективной ясностью и неизменностью стереометрических тел. В этом смысле его можно было бы назвать предтечей современных художников-абстракционистов, так как в их задачу тоже входит упрощение естественных форм. А потому не удивительно, что в наше время Пьеро даже более известен, чем прежде.

Кастаньо. После 1450 года флорентийский стиль стал развиваться в другом направлении. Об этом свидетельствует замечательная работа «Давид» (илл. 218), выполненная Андреа дель Кастаньо (ок. 1423—1457) незадолго до цикла фресок Пьеро делла Франческа в Ареццо. Изображение написано на кожанном щите, который не предполагалось использовать по назначению. Его владельцу, вероятно, хотелось сравнить себя с Давидом, т. к. изображенный здесь библейский герой одновременно бросает дерзкий вызов и является победителем. На смену объемности и статичности пришло изысканное движение, которое передано и самой позой, и развевающимися на ветру волосами и одеждой. Моделировка фигуры декоративно уплощена, формы определены, главным образом, контурами, отчего изображение кажется не объемным, а рельефным.

Боттичелли. Этот динамично-линейный стиль стал преобладать во второй половине XV в. Кульминации он достиг в последней четверти века в искусстве Сандро Боттичелли (1444/450—1510), который вскоре стал любимым живописцем так называемого круга Медичи — тех аристократов, литераторов, ученых и поэтов, которые составляли окружение Лоренцо Великолепного — главы семейства Медичи и фактического правителя Флоренции. Для одного из членов этой группы и была написана самая знаменитая картина Боттичелли — «Рождение Венеры» (илл. 219). Благодаря поверхностной



218. Андреа дель Кастаньо. Давид. Ок. 1450-1457 г. Кожа. Высота 115,6 см. Национальная художественная галерея, Вашингтон (собрание Д. С. Уайденера)

моделировке и четкости контуров, изображение кажется барельефным, лишенным трехмерности. Художник не придает значение глубине пространства. Так, например, рощица в правой части холста выполняет роль своего рода декоративной ширмы. Фигуры кажутся бесплотными и невесомыми -даже касаясь земли, они словно плывут. Все это не согласуется с основополагающими принципами искусства Раннего Возрождения, но, тем не менее, полотно не выглядит средневековым. В нем ощущается наслаждение свободой движения, и при всей своей эфемерности тела обладают чувственной красотой.

Неоплатонизм. В «Рождении Венеры» впервые со времен античности богиня изображена обнаженной, и ее поза напоминает классические статуи Венеры. Более того, сюжет картины трактован со всей серьезностью и даже торжественностью. Но разве могли существовать подобные образы во вре-

мена христианской культуры без того, чтобы художника и его покровителя не обвинили в возрождении язычества?

Чтобы разобраться в этом парадоксальном явлении, мы должны понять смысл картины Боттичелли и рассмотреть использование классических сюжетов в искусстве Раннего Возрождения. В Средние века классическая форма стала независимой от сюжета. Живописцы и скульпторы могли заимствовать античные позы, жесты, типы и выражения лиц, но при одном условии — образ послуживший источником вдохновения, не должен был узнаваться. Поэтому древние философы превращались в апостолов, Орфей становился Адамом, а Геракл — Самсоном. Когда средневековым мастерам приходилось изображать языческих богов, они вместо существующих образцов брали за основу литературные описания. Кроме того, в средневековье классические мифы порой трактовались с нравоучительной точки зрения как аллегории христианских заповедей. Например, могли объявить, что похищенная быком Европа символизирует спасенную Христом душу. Но подобные туманные объяснения вряд ли могли служить достойным оправданием для возвращения языческим богам их былой красоты и силы. Для такого соединения христианской веры с древней мифологией требовался более основательный довод. Он был представлен философами-неоплатониками, самый выдающийся из которых, Марсилио Фичино, пользовался огромным авторитетом на рубеже XV и XVI столетий. Философия Фичино основывалась одновременно на мистицизме Плотина и на учении Платона. Он считал, что бытие вселенной, включая жизнь человека, направляется Богом посредством непрерывного круговорота духа в процессе его нисхождения в материю и восхождения обратно к Богу, а потому, откуда ни исходили бы откровения — из Библии, из трудов Платона или из античной мифологии — они едины. Подобным же образом он заявлял, что, поскольку красота, любовь и блаженство являются разными стадиями одного и того же кругового движения, они также едины. Поэтому неоплатоники могли поочередно обращаться то к «небесной Венере» (т. е. к обнаженной Венере, рожденной из морской пены), то к Богоматери как источнику «божественной любви» (что означало познание божественной красоты). По представлениям Фичино, небесная Венера существует исключительно в сфере духа, в то время как



219. Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1480 г. Холст, темпера. 175 х 279 см. Галерея Уффици, Флоренция



220. Пьеро ди Козимо. Обнаружение меда. Ок. 1499 г. Дерево, темпера, 79,4 х 128,6 см. Вустерский художественный музей, Массачусетс

ее двойник, обыкновенная Венера, вызывает в человеке чувство «земной» любви.

Теперь, когда мы понимаем, что картина Боттичелли в какой-то степени обладает религиозным смыслом, нас уже не столь сильно удивляет тот факт, что изображенные слева боги ветра очень похожи на ангелов, а значение фигуры справа, олицетворяющей Весну, приближает ее к образу Иоанна Крестителя в традиционной трактовке сцены крещения Иисуса Христа (сравн. илл. 143). Так как крещение является «возрождением в Боге», то рождение Венеры пробуждает надежду на то «возрождение», от которого происходит название эпохи. Благодаря гибкости учения неоплатоников, число возможных ассоциаций, вызванных картиной Боттичелли, огромно. Однако, все они, подобно небесной Венере, «существуют в сфере духа», и созданная художником богиня вряд ли смогла бы стать для них подходящим вместилищем, даже если бы была не столь эфемерной.

Философия неоплатонизма и ее проявления в искусстве были, по-видимому, слишком сложны, чтобы получить распространение за пределами узкого круга ее высокообразованных приверженцев. В 1494 году недоверие простых людей было подкреплено выступлениями монаха Джироламо Савонаролы, фанатичного поборника реформы церкви. Своими проповедями против «культа язычества» он приобрел огромное число сторонников в правящих кругах Флоренции. Боттичелли, по-видимому, тоже был последователем Савонаролы, и, как говорили, даже сжег некоторые свои «языческие» картины. В последних работах (а он, вероятно, после 1500 года совсем прекратил заниматься живописью) Боттичелли вернулся к традиционной религиозной тематике, при этом почти не изменив своей манеры.

Пьеро ди Козимо. Картина «Обнаружение меда» (илл. 220), созданная младшим современником Боттичелли Пьеро ди Козимо (1462—1521), является примером диаметрально противоположного неоплатоникам взгляда на языческую мифологию. Вместо идеализации языческих богов художник изображает их призмленно, как существ во плоти. Согласно этой теории человечество постепенно выходило из первобытного состояния, благодаря открытиям и изобретениям, сделанным несколькими исключительно талантливыми личностями. В конце концов последующие поколения из благодарности

присвоили им статус богов. Блаженный Августин принял эту точку зрения (она возникла еще во времена эллинизма), игнорируя тот скрытый смысл, который вкладывали в это античные авторы. Вся эта теория, интерес к которой возродился только в конце XV века, постулирует постепенный ход эволюции живой природы, начиная с низших форм жизни, а потому вступает в противоречие с библейской трактовкой истории сотворения мира. Впрочем, это можно объяснить иначе, а именно: изображение жизни языческих персонажей в виде счастливой идиллии позволяет избежать излишней серьезности, как и поступил Пьеро ди Козимо, написав эту картину.

Свое название произведение получило по изображенной в центре сцене с группой сатиров возле старой ивы. Они обнаружили пчелиный рой и теперь изо всех сил гремят посудой, чтобы заставить пчел собраться на ветке. Тогда сатиры смогут достать мед, из которого сделают медовый напиток. Справа, на заднем плане, несколько сатиров залезают на деревья, чтобы собрать дикий виноград — источник еще одного хмельного напитка. Вдали видна голая скала, а слева — пологие холмы и город. Однако, это вовсе не означает, что сатиры являются горожанами. Просто таким образом происходит противопоставление цивилизации и дикой природы. В правом нижнем углу мы видим Вакха с пьяной ухмылкой на лице, рядом с ним — его возлюбленная супруга Ариадна. Несмотря на классический облик, Вакх и его спутники ничуть не похожи на отчаянных кутил из античной мифологии. Они странным образом походят на веселящееся на пикнике семейство. Яркий солнечный свет, сочные краски и уходящий вдаль пейзаж придают этой словно взятой из повседневной жизни сцене еще большую правдоподобность. У нас есть основания полагать, что Пьеро ди Козимо, в отличие от Боттичелли, восхищался великими нидерландскими мастерами, т. к. пейзаж на его картине был бы невозможен без сильного влияния «Алтаря Портинари» (сравн. илл. 192).

Гирландайо. Пьеро ди Козимо был не единственным флорентийским живописцем, кто попал под влияние реализма нидерландских художников. К ним также относился Доменико Гирландайо (1449—1494), еще один современник Боттичелли. Его трогательный «Портрет старика с внуком» (илл. 221) хотя и не отличается присущей нидерландским работам живописной изысканностью (сравн. илл. 188), зато



221. Доменико Гирландайо. Портрет старика с внуком. Ок. 1480 г. Дерево, темпера и масло. 61,3 x 45,7 см. Лувр, Париж

отражает повышенное внимание их авторов к поверхностной фактуре и детальной проработке лица. Однако, ни один из нидерландских художников не смог бы передать с такой глубиной и пониманием теплоту отношений между маленьким мальчиком и его дедом. Уже сам психологизм картины говорит о том, что она принадлежит кисти итальянского мастера.

Северная Италия

Мантенья. В 1420-х годах флорентийские мастера начинают распространять принципы искусства Раннего Возрождения в городах Северной Италии — Венеции и Падуе. Но это встречало слабый отклик у местных художников, пока около 1450 года в их среде не появился молодой Андреа Мантенья (1431—1506). Вначале он учился в мастерской одного из падуанских художников, но решающую роль в его формировании сыграли работы флорентийских художников и, предположительно, общение с Донателло. После Мазаччо, Мантенья был наиболее значительным представителем живописи



Капелла Оветари церкви Эремитани в Падуе. Разрушена в 1944 г.

Раннего Возрождения. Его гениальность проявилась очень рано, и уже в 17 лет он мог выполнять самостоятельные заказы. В последующее десятилетие Мантенья достиг творческой зрелости. Самое прославленное его творение — фрески в церкви Эремитани в Падуе, которые почти полностью погибли во время бомбардировки в годы второй мировой войны. Наиболее драматичная из них — «Шествие Св. Иакова на казнь» (илл. 222), которая отличается необычным построением композиции (центральная точка схода перспективных линий находится в самом низу картины и несколько смещена от центра вправо). В результате этого архитектурный фон принимает угрожающие размеры, как в «Троице» Мазаччо (см. илл. 214). Огромная триумфальная арка, хотя и не является копией какого-либо известного римского памятника, даже в мельчайших деталях выглядит весьма достоверной.

Здесь нашло отражение увлечение Мантеньи памятниками античности, которое сродни интересу археолога и свидетельствует о тесной связи художника с учеными-гуманистами из падуанского университета, испытывавшими такое же благоговение перед каждым словом из античной литературы. Ни один из флорентийских живописцев или скульпторов того времени не мог оказать на него подобного воздействия. Стремление к достоверности изображения можно увидеть и в одежде римских солдат (сравн. илл. 97); Мантенья даже использует здесь так называемый эффект «мокрых драпировок» — прием, заимствованный римлянами из классической греческой скульптуры (см. илл. 72). Однако, в напряженности худощавых и статных фигур и особенно в драматизме поз явно прослеживается влияние Донателло. Сюжет фрески Мантеньи вряд ли требует столь экспрессивной трактовки. На пути к месту казни святой благословляет паралитика, повелевая ему встать на ноги и идти. Многие из присутствующих поражены этим чудом, что выражают взглядами и жестами. От толпы исходит огромное эмоциональное напряжение, которое в правой части композиции выливается в настоящую расправу, а закрутившееся в спираль

знамя словно отражает происходящее внизу бурление.

Беллини. Если Мантенья был мастером драматически острых композиций, то его живший в Венеции зять, Джованни Беллини (ок. 1431—1516), проявил себя, прежде всего, как мастер света и цвета. Известность пришла к нему не сразу. Его лучшие картины, такие как «Экстаз Св. Франциска» (илл. 223), были написаны на рубеже XV и XVI веков. Изображенный здесь святой настолько мал по сравнению с окружающим пейзажем, что кажется незначительным, и все же его мистический восторг перед красотой материального мира передается и нам. Сняв деревянные башмаки, он стоит босиком на святой земле (см. стр. 43). В работе Беллини контуры не столь жесткие, как у Мантеньи, цвета мягче, а свет ярче. Интерес Беллини к лирическому, наполненному светом пейзажу свидетельствует о влиянии великих нидерландских художников: в Венеции, имевшей прочные торговые связи с северными странами, работы этих художников вызывали неподдельное восхищение. Беллини, несомненно, был знаком с творениями нидерландских мастеров и разделял их внимательное и бережное отношение к малейшим деталям в изображении природы. В своей работе он придал нагромождению камней на переднем плане структурную ясность и твердость, словно изображал архитектурное сооружение в соответствии с законами научной перспективы.



223. Джованни Беллини. Экстаз Св. Франциска. Ок. 1485 г. Дерево, масло, темпера 124,5 x 141,9 см. Коллекция Фрика, Нью-Йорк (копирайт)



224. Пьетро Перуджино. Передача ключей Св. Петру. 1482 г. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим

Рим

Перуджино. Рим, в котором долгое время не проявлялось никакого интереса к искусству, пока папская резиденция вынужденно находилась в Авиньоне (см. стр. 184), снова превратился в крупный центр меценатства. В конце XV века, когда папство опять обрело политическую власть на итальянской почве, преемники Св. Петра принялись украшать Ватикан и Рим, будучи уверенными, что памятники христианского Рима должны затмить сооружения языческого прошлого. Самым выдающимся произведением того времени стали росписи стен Сикстинской капеллы, выполненные около 1482 года. Среди художников, работавших над этим большим циклом сцен из Ветхого и Нового завета, были наиболее выдающиеся мастера Средней Италии, включая Боттичелли и Гирлан-дайо, хотя эти фрески не являются их лучшими достижениями.

Однако, есть исключение: фреска «Передача ключей Св. Петру» (илл. 224), исполненная Пьетро Перуджино (ок. 1450—1523), считается его лучшим произведением. Художник родился близ города Перуджа в Умбрии (к юго-востоку от Тосканы) и был тесно связан с Флоренцией. В начале творческого пути он испытал сильное влияние Верроккьо, о чем можно судить по скульптурной уравновешенности и основательности фигур в его фреске. Строгая симметрия композиции придает сюжету особую значительность: авторитет Св. Петра < как первого папы, а также всех его преемников, основывается на вручении ему самим Иисусом Христом ключей от царства небесного. Среди присутствующих при этом торжественном событии людей художник изобразил нескольких своих современников, ярко индивидуализировав их лица. Поражает пространственная глубина росписи, где на заднем плане изображены две римские триумфальные арки, обрамляющие увенчанное куполом здание, в котором можно узнать идеальный храм, описанный Альберти в трактате «О зодчестве». В пространственной ясности, достигнутой математически точным построением перспективы, чувствуется влияние Пьеро делла Франчески, который выполнил много работ для умбрийских заказчиков, особенно для герцога Урбинского. Тот же город Урбино около 1500 года дал Перуджино ученика, который вскоре затмил своего учителя. Имя его — Рафаэль, и ему было суждено стать непревзойденным классиком искусства Высокого Возрождения.

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

Принято считать, что вслед за Ранним Возрождением естественно и неизбежно следует Высокое Возрождение, подобно тому, как на смену утру непременно приходит полдень. Великие мастера XVI века — Леонардо, Браманте, Микеланджело, Рафаэль, Джорджоне и Тициан — не только разделяли идеалы своих предшественников, но и сумели настолько полно воплотить их в своем искусстве, что их имена стали синонимами совершенства. В Творчестве этих художников искусство Ренессанса достигло наивысшего расцвета, вступило в свою классическую стадию — точно так же, как эпоха Перикла стала кульминацией древнегреческого искусства. Кстати, можно объяснить, почему две эти классические стадии развития искусства были столь непродолжительными: если предположить, что искусство развивается по баллистической кривой, то тогда точка его наивысшего подъема не может длиться больше мгновения.

В 1920-х годах историки искусства начали осознавать ограниченность этой схемы. Если трактовать ее буквально, то в таком случае, период Высокого Возрождения был настолько коротким, что возникает вопрос, был ли он вообще. Более того, мы вряд ли сможем лучше понять Раннее Возрождение, если будем рассматривать его как «еще не достигшее совершенства Высокое Возрождение» — это все равно, что рассматривать архаическую греческую статую с классической точки зрения. Также бессмысленно утверждать, что следующая за классическим периодом стадия, будь то эпоха эллинизма или Позднего Возрождения, должна быть периодом упадка. Теперь уже не проводят сравнений с баллистической кривой, а у нас есть хоть и не столь точное, но в то же время и не столь произвольное определение того явления, которое за неимением другого термина мы продолжаем называть Высоким Возрождением.

С одной стороны, мы можем прийти к заключению, что Высокое Возрождение было всего лишь кульминацией Раннего Возрождения, но с другой стороны, его можно считать началом совершенно новой эпохи. В самом деле, именно в первой половине XVI века наиболее сильно проявилась тенденция видеть в художнике не самозабвенно работающего ремесленника, а свободного гения-творца. Представление Платона о гениальности как о духе, который заставляет поэта творить в «божественном безумии», было расширено Марсилио Фичино и неоплатониками, которые распространили это определение на творчество архитектора, скульптора и живописца. По их мнению, гении отличаются от простых смертных тем, что их трудом правит божественное вдохновение, а потому, они достойны называться «божественными», «бессмертными» и «создателями» (до 1500 года считалось, что «создавать», в отличие от «изготовлять», мог только Бог).

Этот культ гениальности оказал глубокое воздействие на художников Высокого Возрождения. Он способствовал появлению у них грандиозных творческих замыслов, вызывая у исполненных благоговения меценатов желание оказывать поддержку. Поскольку осуществление этих замыслов нередко оказывалось за пределами человеческих возможностей, они, как по внешним, так и по внутренним причинам, оставались нереализованными, порождая у художников мысли о злом роке. В то же самое время, уверенные в божественном происхождении вдохновения, художники полагались не столько на объективные, сколько на субъективные критерии истинности и красоты. Если художники Раннего Возрождения были, по их представлению, скованы универсально действующими правилами, такими как числовые соотношения музыкальной гармонии и законы построения перспективы, то их преемники эпохи Высокого Возрождения в большей степени заботились о впечатлении, которое производят их работы. Для воздействия на чувства зрителя они по-новому рас-

крывали драматизм и стилистику своих про— изведений, не принимая во внимание существовавшие классические традиции. В действительности, произведения великих мастеров Высокого Возрождения тотчас сами становились классическими, приобретая авторитет, равный тому, каким обладали известнейшие памятники античности.

Здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением. Если считать гениальные творения уникальными, то тогда менее значительные художники, какими бы достоинствами они ни обладали, не смогут с успехом им подражать. В самом деле, в отличие от художников Раннего Возрождения, ведущие мастера Высокого Возрождения не создали «стиль эпохи», которому можно было бы следовать на любом уровне мастерства. Высокое Возрождение дало на удивление мало второстепенных художников. Оно угасло вместе со смертью его создателей, а может быть, еще и раньше.

Леонардо да Винчи

Основные памятники эпохи Высокого Возрождения были созданы с 1495 по 1520 год, несмотря на очень большую разницу в возрасте их творцов. Самый старший из них, Браманте, родился в 1444 году, а самый младший, Тициан, около 1488—1490 года. Из шести упоминавшихся выше выдающихся личностей только Микеланджело и Тициан перешли рубеж 1520 года. Честь называться первым мастером Высокого Возрождения принадлежит не Браманте, а Леонардо да Винчи (1452—1519). Леонардо родился в маленьком тосканском городе Винчи, а учился во Флоренции, в мастерской Верроккьо. По-видимому, что-то его не устраивало и в возрасте тридцати лет он поступает на службу к миланскому герцогу в качестве военного инженера, а также архитектора, скульптора и живописца.

«Мадонна в скалах». Вскоре после приезда в Милан Леонардо пишет «Мадонну в скалах» (илл. 225). Из полутьмы грота возникают фигуры, контуры которых слегка затуманены тяжелым влажным воздухом. Эта тончайшая дымка (сфу-мато) производит более сильный эффект, нежели подобные живописные приемы в нидерландской и венецианской живописи, и придает изображенной сцене особую теплоту и лиричность. Она также создает атмосферу некоторой призрачности и нереальности, делая картину подобием поэтичного видения. Сюжет, изображающий поклонение младенца Иоанна младенцу Христу в присутствии Богоматери и ангела, очень необычен и трактован Леонардо в духе таинственности. Уединенный грот, заводь, тщательно подобранные и изысканно написанные растения — все имеет символическое значение, трудно поддающееся объяснению. На каком смысловом уровне или уровнях должны мы толковать взаимоотношения четырех персонажей? Возможно, ключ к разгадке таится в их жестах. Защищающий, указывающий и благословляющий — они убедительно передают чудо признания Св. Иоанном в Христе Спасителя.



225. Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах. Ок. 1485 г. Дерево, масло. 190,5 х 110,5 см. Лувр, Париж

«Тайная вечеря». Несмотря на необычность трактовки сюжета, картина «Мадонна в скалах» все еще связана по своему замыслу с искусством Раннего Возрождения. Написанная же почти спустя десятилетие «Тайная вечеря» Леонардо (илл. 226)



226. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495—1498 г. Фреска в трапезной монастыря. Санта-Мария делле Грацие в Милане. 462 х 879 см

сразу же была признана первым классическим произведением, утверждающим идеалы Высокого Возрождения. К сожалению, через несколько лет после завершения знаменитая стенная роспись начала разрушаться. Неудовлетворенный ограниченными возможностями традиционной техники фресковой живописи, Леонардо в виде эксперимента использовал в этой работе смесь масла и темперы, которая плохо держалась на поверхности стены. Поэтому нам придется сделать некоторое усилие, чтобы представить первоначальное великолепие этой фрески. Но даже видя ее в таком плачевном состоянии, мы можем судить о том, насколько огромное впечатление она некогда производила на зрителя. Охватывая взглядом всю композицию в целом, мы прежде всего поражаемся ее строгой уравновешенности, и только через некоторое время начинаем понимать, что этой гармонии Леонардо достиг благодаря примирению конкурирующих, даже конфликтующих, друг с другом элементов композиции. До него этого не предпринимал ни один из художников.

Первостепенное значение Леонардо уделил фигурам, в то время как архитектура с самого начала играла всего лишь роль фона, что было полной противоположностью рационально организованному пространству картины, принятому в эпоху Раннего Возрождения. Центральная точка схода всех перспективных линий, которая определяет наше восприятие изображенного интерьера, находится за головой Христа, в самом центре фрески, а потому приобретает символическое значение. Также символическую роль играет центральный проем задней стены: выделяющийся над ним фронтон является своего рода архитектурным эквивалентом нимба. Таким образом, мы видим, что архитектурный фон не существует сам по себе, а строится в строгой зависимости от расположения фигур. Мы сможем убедиться в важности этого взаимодействия фигур и пространства, если закроем верхнюю треть изображения. В этом случае композиция приобретает вид фриза, и разбивка апостолов на группы становится не столь очевидной. Кроме того, вписанная в треугольник фигура исполненного спокойствия Христа создает настроение пассивности вместо того, чтобы давать ощущение физической и духовной силы.

Христос, вероятно, только что произнес пророческие слова: «Один из вас предаст меня», и ученики вопрошают: «Не я ли, Господи?» У нас нет оснований опровергать это толкование, но вряд ли было бы справедливо по отношению к намерениям Леонардо рассматривать эту сцену как определенный момент в психологической драме. Задачи художника выходили за рамки точной передачи евангельского сюжета — он намеренно размещает всех апостолов за дальним краем стола, хотя для такого количества людей пространства явно недостаточно. Леонардо, очевидно, хотел придать всей сцене компактность, и не только внешнюю, что выразилось в тесной группировке фигур учеников, но и внутреннюю, духовную, для чего он представил в композиции несколько уровней значения. В жесте Христа чувствуется покорность божественной воле и готовность к жертве. Это намек на его



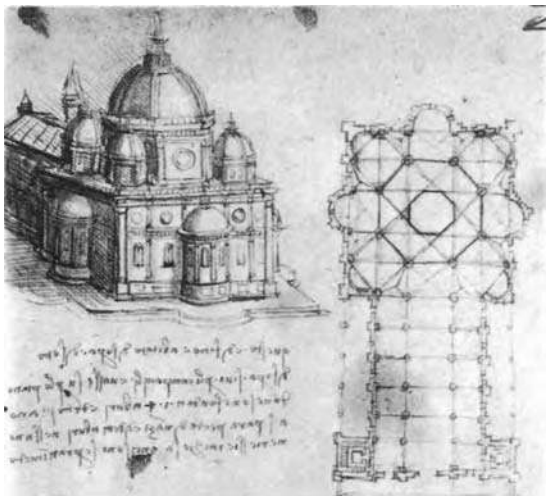
227. Леонардо да Винчи. Мона Лиза («Джоконда»). 1503—1505 г. Дерево, масло. 76,8 х 53,3 см. Лувр, Париж

главное деяние во время тайной вечери — установление таинства евхаристии (святого причастия): «И когда они ели, Иисус взял хлеб... и, раздавая ученикам, сказал: приимите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу... сказал: пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя...» Апостолы не просто реагируют на эти слова, но каждый из них проявляет свой характер, свое собственное отношение к Спасителю. Так, например, хотя Иуда не изображен отдельно от других апостолов, его темный, хищный профиль резко выделяет его из группы. Представленные на фреске апостолы подтверждают слова художника, оставленные им в одной из записных книжек, о том, что наивысшая и самая трудная задача живописца заключается в изображении «намерения человеческой души» с помощью жестов и движений рук и ног. Это суждение нужно понимать как относящееся не к сиюминутному эмоциональному состоянию человека, но к его духовному миру в целом.

«Мона Лиза». В 1499 году французские войска захватили Миланское герцогство, и Леонардо, совершив несколько коротких поездок в Мантую и Венецию, вернулся во Флоренцию. Он не мог не заметить, что в культурной жизни города про-

изошли очень большие перемены. Медичи были изгнаны, и Флоренция на короткое время их отсутствия вновь стала республикой. Здесь Леонардо пишет свой самый знаменитый портрет — «Мона Лиза» (илл. 227). Изысканное сфумато, использованное художником в «Мадонне в скалах», доведено в этом портрете до такого совершенства, что современники мастера воспринимали его как нечто сверхъестественное. Формы смоделированы последовательным нанесением прозрачных красочных слоев, отчего картина словно излучает изнутри мягкое свечение. Но «Мона Лиза» прославилась не только благодаря живописному мастерству ее автора. Пожалуй, нас даже в большей степени завораживает удивительное обаяние модели. Почему из всех улыбающихся лиц, когда-либо запечатленных художниками, именно это лицо названо «загадочным»? Возможно, причина заключается в том, что мы воспринимаем это произведение скорее как картину, нежели как портрет. Черты лица модели слишком индивидуализированы, чтобы можно было предположить, будто Леонардо хотел создать идеальный тип женской красоты. Исследователи определили, что на портрете изображена жена некоего флорентийского купца; и все-таки в трактовке образа женщины идеализация присутствует настолько явно, что характер модели остается для нас непонятным. Здесь художник опять создает гармонию двух противоположных начал. Улыбку модели можно также толковать двояко: как отголосок сиюминутного настроения и как неподвластный времени символ, сродни «архаической улыбке» греческих статуй (см. илл. 66). Мона Лиза олицетворяет собой материнскую нежность, в чем, по представлению Леонардо, заключается сущность женственности. Даже отдаленный пейзаж со скалами и извивающимися водными протоками наводит на размышления о дающих жизнь природных силах.

Архитектура. Современные Леонардо источники указывают на то, что он пользовался уважением и как архитектор. Однако его, по-видимому, больше интересовали проблемы, связанные с проектированием зданий, нежели само их строительство. Большей части его архитектурных проектов предназначено было остаться лишь на бумаге. Тем не менее, эти наброски, особенно те, которые он сделал в миланский период, имеют огромное историческое значение, т. к. только по ним мы можем проследить переход в архитектуре от Раннего Возрождения к Высокому Возрождению.

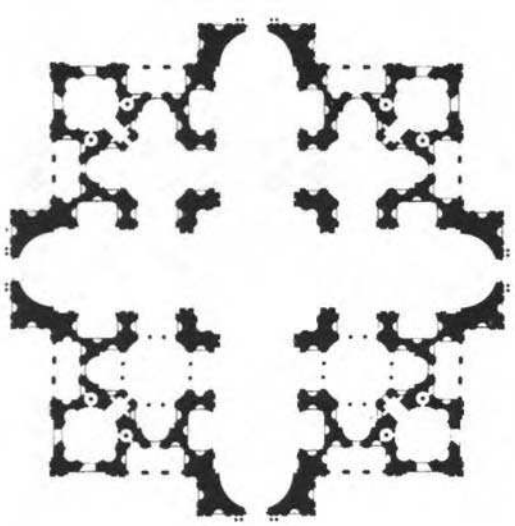


228. Леонардо да Винчи. Проект храма. Ок. 1490 г. Рисунок пером. Библиотека Арсенала, Париж

Особый интерес представляет для нас тип центрально-купольного храма (илл. 228). В плане он напоминает раннеренессансные сооружения, но взаимоотношение пространственных элементов усложнено. Само же здание, увенчанное несколькими небольшими куполами, имеет более монументальный вид, чем постройки начала XV века. По грандиозности замысла эта работа занимает промежуточное положение между проектами купола Флорентийского собора и самого крупного сооружения XVI века — собора Св. Петра в Риме (сравн. илл. 162, 229 и 230). Он также свидетельствует о тесных контактах Леонардо в 1490-е годы с архитектором Донато Браманте (1444—1514), который в то время тоже находился на службе у миланского герцога. После захвата Милана французами Браманте уехал в Рим, где последние 15 лет жизни посвятил созданию архитектуры Высокого Возрождения.

Браманте

Собор Св. Петра. Почти все великие свершения, прославившие Рим в первой четверти XVI века как центр итальянского искусства, приходятся на 1503—1513 годы — время, когда папский престол занимал Юлий П. Именно он решил соорудить на месте старой обветшалой базилики Св. Петра огромный храм, который своим великолепием должен был затмить все памятники древнего Рима. Честь строительства этого храма выпала Браманте,



229. Донато Браманте. План собора Св. Петра в Риме. 1506 г.



230. Карадоссо. Бронзовая медаль с изображением собора Св. Петра по проекту Браманте. 1506 г. Британский музей, Лондон

который считался лучшим зодчим в городе. О его первоначальном проекте, выполненном в 1506 году, мы можем судить лишь по плану (илл. 229) и по медали, выпущенной в ознаменование начала строительства храма (илл. 230), на которой внешний вид здания представлен весьма приблизительно. Однако, это вполне достаточно для подтверждения слов Браманте, которыми он определил свою задачу: «Я собираюсь соорудить Пантеон на базилике Константина».

В стремлении воздвигнуть грандиозный христианский храм, не имевший аналогов, чтобы превзойти эти знаменитые древнеримские памятники, проявились далеко идущие честолюбивые замыслы Юлия II, желавшего объединить под своим владычеством всю Италию и таким образом добиться светской власти, которая соответствовала бы духовной власти папства. Проект Браманте, вне всякого сомнения, обладал поистине имперским величием. План сооружения представлял собой вписанный в квадрат греческий крест с огромным полусферическим куполом над средокрестием, четырьмя малыми куполами и высокими башнями по углам. Этот план выполнен в полном соответствии с требованиями, которые предъявлял к храмовой архитектуре Альберти (см. стр. 226). Композиция здания настолько симметрична, что мы даже не можем определить, в какой из апсид должен был находиться алтарь. Браманте предполагал все четыре фасада сделать одинаковыми, как показано на медали 1506 года, с преобладанием строго классических форм — куполов, полукуполов, колоннад и фронтонов.

Однако в отделке интерьера храма эти простые геометрические объемы почти не используются и предпочтение отдается скульптурному украшению стен. На плане нет непрерывно тянущихся поверхностей, а только большие, причудливых форм «острова» каменной кладки, которые один критик метко сравнил с гигантскими кусками гренков, наполовину съеденных прожорливым пространством. Но ощутить, насколько огромны эти «острова», мы сможем лишь тогда, когда осознаем, что каждая из сторон греческого креста, лежащего в основе плана храма, имеет почти такие же размеры, как и базилика Константина (см. илл. 89, 90). Поэтому ссылка Браманте на Пантеон и базилику Константина не была пустым хвастовством. По сравнению с его грандиозным замыслом, эти памятники кажутся совсем крошечными, впрочем, как и любой другой раннеренессансный храм.

Микеланджело

Представление о гениальности как о божественном вдохновении, о сверхчеловеческой способности, дарованной нескольким избранным личностям и через них себя проявляющей, наиболее полно иллюстрируется жизнью и творчеством Микеланджело (1475—1564). Не только его почитатели признавали в нем гения, но и сам Микеланджело, в соответствии с традицией неоплатонизма (см. стр. 235—237), воспринимал свою гениальность как данность, хотя порой она казалась ему скорее проклятием, нежели благом. Его продолжительная и бурная творческая деятельность приводилась в не-

прерывное движение мощью его личности, его уверенностью в правильности всего того, что он свершал. Соблюдение условностей и традиций, следование шаблонам — удел менее одаренных натур, а для него превыше всех авторитетов был голос собственного гения.

В отличие от Леонардо, который считал живопись благороднейшим из искусств, поскольку она охватывала весь видимый мир во всех его проявлениях, Микеланджело был скульптором до мозга костей, а точнее, создателем мраморных статуй. Искусство было для него не наукой, а «созданием людей», что, несмотря на несовершенство способа, можно было уподобить процессу сотворения Богом человека. А потому то, что Леонардо порицал в скульптуре, а именно — ее ограниченные возможности, в глазах Микеланджело было ее основным достоинством. Творческий импульс он получал только в процессе «освобождения», по его представлению, реально существующих в трехмерном пространстве тел из неподатливого материала (о методе работы мастера см. стр. 11). Он считал, что живописцу приходится имитировать округлость скульптурных форм, так же как архитектор должен принимать во внимание характерные особенности фигуры человека.

Микеланджело был убежден, что создание образа человека является наивысшим средством самовыражения, и в этом он сильнее других ренессансных художников ощущал свою близость к античной скульптуре. Его больше восхищали мастера недавнего прошлого — Джотто, Мазаччо и Донателло, чем те из современников, с кем ему довелось познакомиться во Флоренции в годы своей юности. И все-таки его мировоззрение было в значительной степени сформировано культурной атмосферой Флоренции 1480-х—1490-х годов. На него оказали сильное влияние и неоплатонизм Марси-лио Фичино, и церковные реформы Савонаролы. Эти противоречивые влияния усиливали внутреннюю напряженность Микеланджело, что проявлялось в резких переменах настроения и в ощущении разлада с самим собой и с окружающим миром. Если в его представлении статуя была человеческим телом, освобожденным из мраморной тюрьмы, то и само человеческое тело было земной тюрьмой для души — безусловно, прекрасной, но все-таки тюрьмой. Эта двойственность тела и духа придает статуям Микеланджело необыкновенный пафос. Несмотря на внешнее спокойствие, в них чувствуется взволнованность от переполняющей их внутренней энергии, которая не находит выхода в физическом действии.



231. Микеланджело. Давид. 1501—1504 г. Мрамор. Высота фигуры 409 см. Галерея Академии изящных искусств, Флоренция

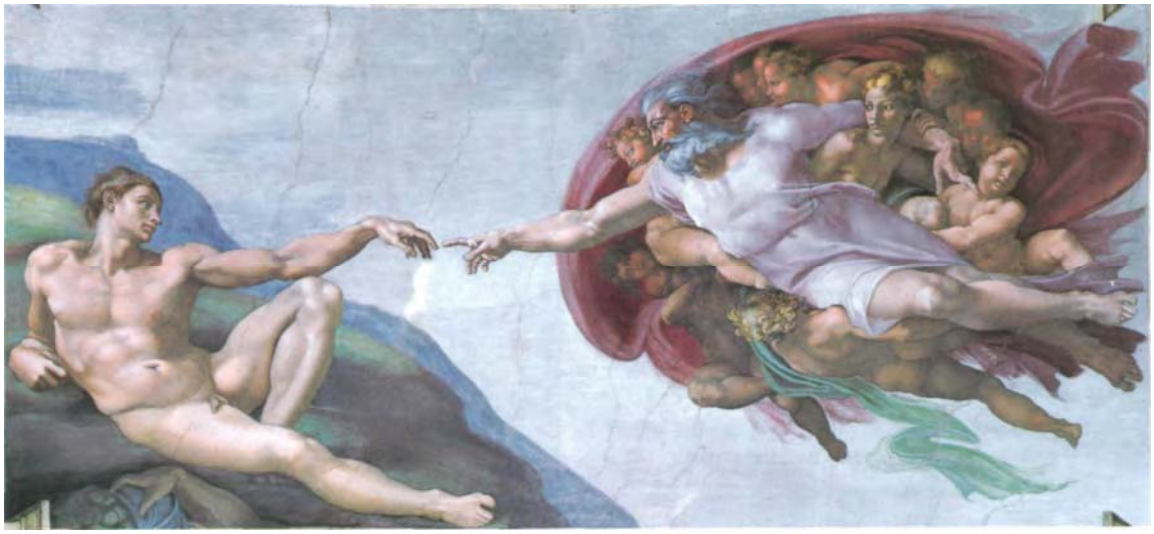
«Давид». Уникальность искусства Микеланджело со всей полнотой проявилась в его «Давиде» (илл. 231) — самой ранней монументальной статуе эпохи Высокого Возрождения. Эта колоссальная



232. Интерьер Сикстинской капеллы с росписью плафона, выполненной Микеланджело. Ватикан, Рим

мраморная фигура была заказана 26-летнему скульптору в 1501 году и предназначалась для установки высоко над землей на одной из контрфорсов Флорентийского собора. Однако, отцы города решили установить ее перед Палаццо Веккьо — дворцом Медичи, построенным наподобие крепости. Они считали, что «Давид» будет служить гражданско-патриотическим символом флорентийской республики (впоследствии статую заменили современной копией).

Не трудно понять, почему было принято такое решение. Отказавшись от изображения головы поверженного Голиафа, Микеланджело представил Давида не как героя-победителя, а как защитника справедливости. Едва сдерживая переполнявшую его энергию, он, подобно «Св. Георгию» Донателло (см. илл. 201), бесстрашно встречает надвигающуюся опасность, но в то же время он представлен обнаженным, как и бронзовый «Давид» того же скульптора (см. илл. 203). Однако, стиль, в котором



233— Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы. 1508—1512 г.

выполнен «Давид» Микеланджело, свидетельствует о новом идеале, совершенно отличном от того, которого придерживался в своих работах Донателло, предпочитавший изображать гибких и стройных юношей. Микеланджело как раз только что вернулся из Рима, где провел несколько лет и испытал сильное влияние эллинистической скульптуры. Ге-роико-монументальный характер трактовки сильных, мускулистых тел, великолепная моделировка форм и сверхчеловеческая мощь и красота стали неотъемлемой частью стиля Микеланджело, а через него вошли и в искусство Возрождения. И все-таки «Давида» невозможно перепутать с античной статуей. В эллинистических скульптурах (сравн. илл. 77) тело «выдает» душевную муку, а «Давид», в котором спокойствие сочетается с внутренней напряженностью, выражает столь характерное для Микеланджело «действие в покое».

Сикстинская капелла. Вскоре после завершения работы над «Давидом» Микеланджело получает от папы Юлия II заказ на сооружение его надгробия и переезжает в Рим. Однако, через несколько лет Юлий II, самый могущественный и честолюбивый из римских пап эпохи Возрождения, передумал строить гробницу и вместо этого поручил Микеланджело роспись потолка Сикстинской капеллы (илл. 232). Этот новый заказ Микеланджело принял с большой неохотой и, движимый желанием возобновить работу над гробницей, а также испытывая давление со стороны Юлия II, он выполнил всю роспись громадного плафона всего лишь за 4 года (1508—1512). Ему удалось создать шедевр поистине эпохального значения. Этот плафон представляет собой грандиозный ансамбль, включающий сотни фигур, ритмично размещенных в полях, на которые художник расчленил свод капеллы. Роспись потолка поражает внутренним единством гигантской композиции, по сравнению с которой более ранние фрески (см. илл. 224) кажутся совсем крошечными. В центральном поле помещены 9 сцен из библейской книги Бытия, начиная с «Отделения света от тьмы» и кончая «Опьянением Ноя» (на иллюстрации их можно увидеть в самом дальнем конце капеллы). По сторонам от этих сцен изображены обнаженные юноши, пророки и сивиллы (см. илл. 5, 6), а в парусах свода, распалубках и люнетах — эпизоды из Библии и предки Христа. Сложная и насыщенная тема плафона так и не получила полного объяснения, но нам известно, что здесь происходит соединение ранней истории и пришествия Христа, сотворения мира и его конца. Мы не знаем, сам ли Микеланджело выбирал тему для росписи плафона, но он был не тот человек, который стал бы подчиняться диктату. К тому же, сюжеты фресок настолько соответствовали образу его мышления, что собственные желания мастера не могли быть в сильном противоречии с желаниями заказчика. Да и можно ли было найти более величественную тему, нежели Сотворение мира, Грехопадение и наше окончательное примирение с Богом? Сцена «Сотворения Адама» (илл. 233), должно быть, наиболее сильно волновала воображение Ми-

келанджело. В ней показано не физическое создание первого человека, а передача ему божественной искры — души. Еще никому из художников не удавалось изобразить с таким драматизмом момент соприкосновения Человека с Богом. В динамической композиции происходит противопоставление лежащего на земле Адама фигуре проносящегося в небесах Бога. Это приобретает еще больший смысл, когда мы осознаем, что Адам тянется не только к своему Создателю, но и к Еве, которую он видит, еще не рожденную, под прикрытием левой руки Бога. Как показала недавно предпринятая расчистка фресок, Микеланджело несправедливо называли плохим колористом. «Сотворение Адама» написано глубокими, насыщенными тонами, характерными для всей росписи потолка. Поражает гамма палитры Микеланджело. Вопреки ожиданиям, огромные фигуры оказались ничуть не похожими на раскрашенные статуи. Они полны жизни, и каждая играет свою эпическую роль в отведенном ей месте. Микеланджело не просто записывает красками пространство внутри намеченных контуров, но широкими и энергичными мазками создает формы в традициях Джотто и Ма-заччо.



234. Микеланджело. Страшный суд (деталь фрески с автопортретом художника). 1534—1541 г. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим

«Страшный суд». Когда в 1534 году, спустя более 20 лет, Микеланджело возобновил работу над росписью Сикстинской капеллы, западный мир переживал глубокий духовный и политический кризис периода Реформации (см. стр. 281—282). Нас не может не поразить перемена мироощущения Микеланджело, когда мы переводим взгляд с его лучезарных, исполненных жизнеутверждающей силы росписей потолка капеллы на огромную, написанную в темных тонах фреску «Страшный суд». Перед разгневанным Богом теснятся праведники и грешники, моля о милосердии. Внизу, у ног Христа, восседает на облаке апостол Варфоломей, держа в руке человеческую кожу, что напоминает о его мучительном конце (илл. 234). Однако, изображенное на коже мрачное, с язвительным выражением лицо принадлежит не святому, а самому художнику. В этом автопортрете, настолько тщательно замаскированном, что его удалось разгадать только в наше время, Микеланджело запечатлел себя недостойным и грешным человеком.

Капелла Медичи. В промежутке времени между завершением росписи плафона Сикстинской капеллы и началом работы над «Страшным судом» папский престол занимал Лев X (1513—1521) и Климент VII (1523—1534). Оба происходили из рода Медичи и хотели, чтобы Микеланджело работал во Флоренции. Лев X поручил ему возведение капеллы при церкви Сан-Лоренцо — усыпальницы Медичи, и четырех надгробий. Над этим проектом Микеланджело работал 14 лет, закончив сооружение капеллы и двух надгробий. В гробнице Джулиано (илл. 235) еще прослеживаются раннеренессансные черты, связывающие ее, к примеру, с надгробием Леонардо Бруни (см. илл. 207), но все-таки в глаза больше бросаются различия. Здесь отсутствует надпись, а мраморная фигура усопшего заменена аллегориями «Дня» (справа) и «Ночи» (слева). Статуя Джулиано, представленного в классическом облачении воина, не имеет никакого сходства с покойным Медичи. (Говорят, что Микеланджело как-то раз заметил: «Через 1000 лет никто не будет знать, как он выглядел на самом деле».) В чем же смысл этой скульптурной группы из трех фигур? Вопрос этот задавался несчетное число раз, но удовлетворительный ответ так и не был найден. В процессе работы проект Микеланджело претерпел столько существенных изменений, что современный вид надгробий вряд ли можно считать окончательным решением скульптора. В 1534 году Микеланджело уезжает в Рим, и энергичная работа над сооружением гробниц останавливается. Несомненно одно, что фигуры «Дня» и



235. Микеланджело. Гробница Джулиано Медичи. 1524—1534 г. Мрамор. Высота центральной фигуры 180,3 см. Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция

«Ночи» первоначально предполагалось установить на горизонтальной поверхности, а не на изогнутой, покатой крышке саркофага Джулиано. Возможно, они даже предназначались для другой гробницы. Тем не менее, надгробие Джулиано производит впечатление гармоничного единства. Большой треугольник, образованный статуями, уравновешивается переплетением вертикальных и горизонтальных архитектурных линий, которые своей вытяну-тостью и заостренностью подчеркивают округлость и массивность скульптуры. Возлежащие на саркофаге фигуры, контрастирующие друг с другом в настроении, передают «действие в покое» более драматично, нежели все другие работы Микеланджело. С незабываемым величием выражен дуализм души и тела в образах задумчивого, с угрозой глядящего на нас Дня и забывшейся тревожным сном Ночи.

Собор Св. Петра. Сооружение собора Св. Петра шло настолько медленными темпами, что в 1514 году, когда умер Браманте, строительные работы находились еще в начальной стадии. В течение последующих трех десятилетий строительством занимались ученики Браманте, на все лады изменяя его первоначальный проект. Новый и решающий этап ь\истории собора Св. Петра начался только в 1546 году, когда к работе над ним приступил Микеланджело. Свой современный облик (илл. 236) храм получил благодаря, главным образом, его идеям. Микеланджело упростил сложный план Браманте, сохранив при этом принцип центричности. Он также изменил внешний вид здания. Вместо многоярусной конструкции Браманте (см. илл. 230) Микеланджело применил пилястры гигантского ордера, чтобы подчеркнуть монолитность сооружения и выделить мощный купол. Мы уже встречались с гигантским ордером на фасаде церкви Сан-Андреа, построенной Альберти (см. илл. 212), но именно Микеланджело сумел придать ему стройную систему. Поиски гармоничного единства и лаконичности привели Микеланджело и к упрощению отделки интерьера, однако в целом он следовал первоначальному замыслу. Хотя купол строился в основном уже после смерти мастера, в нем нашли отражение все гениальные идеи его создателя. Браманте проектировал купол в виде ступенчатой полусферы, покоящейся на узком барабане, отчего создавалось бы впечатление, что



236. Микеланджело. Собор Св. Петра в Риме (вид с запада). 1546—1564 г. (купол возведен Джакомо делла Порта в 1590 г.)



237. Рафаэль. Афинская школа. 1510—1511 г. Фреска Станцы делла Сеньятура. Ватиканский дворец, Рим

купол прижимает храм к земле. По плану Микеланджело сооружение должно было вызывать совершенно противоположное ощущение, которое достигалось мощной устремленностью купола вверх. Высокий барабан, выступающие контрфорсы, которые выделены двойными колоннами, вытянутый кверху купол с нервюрами, удлиненный фонарь — все призвано подчеркнуть вертикаль собора. Микеланджело взял за образец конструкцию купола Флорентийского собора с двумя оболочками и его готические очертания (см. илл. 162), но купол собора Св. Петра производит совсем другое впечатление. Гладкие грани купола Брунеллески скрывают внутреннее напряжение, в то время как Микеланджело находит почти скульптурную форму для этих противоборствующих сил и согласовывает их с другими элементами здания. (Импульс, заданный внизу парными пилястрами гигантского ордера, подхватывается сдвоенными колоннами барабана, продолжается в нервюрах и достигает кульминации в фонаре.) Логичность этого проекта настолько убедительна, что в период с 1600 по 19U0 год почти все, за редким исключением, архитекторы, занимавшиеся возведением куполов, в той или иной степени это подтверждали.

Рафаэль

Если Микеланджело являл собой пример гения-одиночки, то Рафаэль (1483—1520) относился к совершенно противоположному типу художников: он был открыт миру. Различие между двумя этими гениями было столь же очевидным для их современников, сколь и для нас. Они пользовались одинаковой славой, хотя у каждого были свои приверженцы. В наше время симпатии к ним разделяются менее ровно:

«Женщины по комнате расхаживали,
Беседуя о Микеланджело».

(Т. С. Элиот)

Так же поступают очень многие из нас, включая авторов исторических романов и беллетризо-ванных биографий, в то время как о Рафаэле обычно воспоминают лишь историки искусства. Его жизнь была слишком удачной, а в работе он, казалось, достигал гармонии и изящества со слишком большой легкостью, чтобы его можно было сопоставить с исполненным трагического героизма Микеланджело. Рафаэль, пожалуй, не был таким новатором в искусстве, как Леонардо, Браманте и Микеланджело, достижения которых легли в основу

его творчества. Тем не менее, он является центральной фигурой в живописи Высокого Возрождения. Именно по его работам мы, главным образом, можем составить себе представление о стиле этой эпохи в целом.

Гений Рафаэля обладал необыкновенной способностью к синтезу, что позволило ему, объединив достижения Леонардо и Микеланджело, создать искусство, проникнутое одновременно лиризмом и драматизмом, поражающее богатством использованных живописных средств и скульптурной моделировкой форм. В ранних работах Рафаэля, созданных в Перудже и Флоренции, влияние Микеланджело еще не ощущается; с наибольшей силой оно проявилось только в его римских работах. В то время, когда Микеланджело начинал работать над плафоном Сикстинской капеллы, Рафаэль получил от папы Юлия II приглашение приехать в Рим для росписи парадных комнат (станц) Ватиканского дворца. В первой комнате, Станца делла Сеньятура, по-видимому, размещалась папская библиотека, и в своих фресках, украсивших ее стены и потолок, Рафаэль представил четыре области духовной деятельности человека: богословие, философию, юриспруденцию и поэзию.



238. Рафаэль. Галатея. 1513 г. Фреска. Вилла Фарнезина, Рим

«Афинская школа». Из этих фресок «Афинская школа» (илл. 237) долгое время считалась шедевром Рафаэля и совершенным воплощением классического духа Высокого Возрождения. На ней изображена «афинская философская школа»: Платон и Аристотель стоят в окружении известных греческих философов, каждому из которых придана характерная поза. По-видимому, Рафаэль уже был знаком с росписью потолка Сикстинской капеллы, работы над которой близилась к завершению. Влияние Микеланджело явно ощущается в экспрессии, физической мощи и драматизме изображенных на фреске фигур. Рафаэль не просто заимствовал у Микеланджело жесты и позы, но выполнил их в присущей ему манере, придав им, таким образом, совершенно другой смысл.

Тело и дух, действие и чувство приведены здесь художником в полную гармонию, и в этой величественной композиции каждому персонажу отведена строго определенная роль. По своему духу «Афинская школа» ближе к «Тайной вечере» Леонардо (см. илл. 226), чем к плафону Сикстинской капеллы. Это проявляется в том, каким образом Рафаэль раскрывает в каждом философе «намерение его души», определяет взаимоотношения отдельных личностей и групп и связывает их общим формальным ритмом. Также он заимствовал у Леонардо центрическое, симметричное построение композиции и взаимозависимость фигур и архитектурного фона. Изображенное на фреске Рафаэля классическое сооружение с высоким куполом, цилиндрическим сводом и огромными статуями, несет большую композиционную нагрузку, нежели зал в «Тайной вечере». Вдохновленное идеями Браманте, оно словно предугадывает интерьер будущего собора Св. Петра. В геометрической выверенное™ его пропорций и величественности происходит кульминация той традиции, которая была начата Мазаччо, продолжена Доменико Венециано и Пьеро делла Франческа и передана Рафаэлю его учителем Перуджино.

«Галатея». Ни в одной работе Рафаэля больше не встречается такого великолепного архитектурного фона, как в «Афинской школе». Для создания пространства в своих произведениях он основное внимание уделял не построению перспективы, а изображению фигур в движении. В написанной в 1513 году фреске «Галатея» (илл. 238) художник вновь обращается к античному сюжету, на этот раз из греческой мифологии: его привлек образ прекрасной нимфы Галатеи, в которую безответно влюблен циклоп Полифем. Но здесь, в отличие от сурового идеализма «Афинской школы», прославляется жизнерадостность и чувственность. Композиция фрески вызывает в памяти картину Боттичелли «Рождение Венеры» (см. илл. 219), которую Рафаэлю доводилось видеть во Флоренции. Но именно их сходство только сильнее подчеркивает всю глубину различия. Динамичные фигуры Рафаэля берут начало своему свободному движению по спирали от энергичного контрапоста Галатеи, в то время как в картине Боттичелли движение порождается не самими фигурами, а как бы навязывается им извне, отчего они кажутся застывшими на поверхности холста.

Джорджоне

Различие между искусством Раннего и Высокого Возрождения, столь ярко проявившееся во Флоренции и Риме, было менее явным в работах венецианских художников. Джорджоне, первый венецианский живописец нового XVI столетия, только в последние годы своего короткого жизненного пути сумел выйти из-под влияния искусства Джованни Беллини. Среди его немногих зрелых произведений самим оригинальным и загадочным является «Гроза» (илл. 239)— На первый взгляд может показаться, что эта восхитительная картина — всего лишь подражание Беллини, особенно если вспомнить его «Экстаз Св. Франциска» (см. илл. 223). Однако, различие заключается в настроении, и в «Грозе» это настроение носит едва уловимый, но всепроникающий языческий оттенок. Пейзаж в картине Беллини воспринимается так, словно он увиден глазами Св. Франциска — как часть божественного творения. Персонажи полотна Джорджоне, напротив, никак не объясняют нам изображенную сцену. Они принадлежат природе и являются пассивными наблюдателями надвигающейся грозы. Кто же они? До сих пор ни молодой солдат, ни обнаженная мать с младенцем не пожелали раскрыть себя, и сюжет картины по-прежнему нам не известен. Это нашло отражение и в названии картины, но оно вполне уместно, поскольку только гроза является здесь «действующим лицом». Не зависимо от того, какой смысл вкладывал художник в это произведение, изображенная сцена представляет собой чарующую идиллию, рожденную в мечтах пасторальную красоту, которая должна вскоре исчезнуть. Прежде только поэтам удавалось передавать эту атмосферу ностальгической мечты. Теперь к ней обратился художник. Таким образом, картиной «Гроза» открывается новая и важная традиция в живописи.



239— Джорджоне. Гроза. Ок. 1505 г. Холст, масло. 79,4 х 73 см.
Галерея Академии, Венеция

Тициан

Преждевременная смерть помешала Джорджоне исследовать во всей полноте тот чувственный, лирический мир, который он создал в «Грозе». Этим должен был заняться Тициан (1488/90—1576), который работал в мастерской у Джорджоне и, несомненно, испытал его влияние. Художник разностороннего дарования, Тициан в течение полувека был главой венецианской школы живописи.

«Вакханалия». Тициановское полотно «Вакханалия», написанное около 1518 года (илл. 240), является откровенно языческим по духу и было вдохновлено встреченным у античного автора описанием подобного празднества. Написанный в кон-



240. Тициан. Вакханалия. Ок. 1518 г. Холст, масло. 175 х 193 см. Музей Прадо, Мадрид

трастных холодных и теплых тонах пейзаж обладает поэтичностью, присущей картине Джорджоне «Гроза», однако, представленные здесь персонажи трактуются иначе. Энергичные, сильные и жизнерадостные, они движутся с полной раскованностью, что не может не вызвать в памяти рафаэлевскую «Галатею» (см. илл. 238). К тому времени со многих композиций Рафаэля были сделаны гравюры (см. илл. 368), и по этим репродукциям Тициан смог познакомиться с искусством периода Высокого Возрождения в Риме, а вскоре ему довелось увидеть и сами работы. В некоторых героях «Вакханалии» ощущается влияние античного искусства. Однако в своем отношении к античности Тициан резко,, отличается от Рафаэля. Он представлял себе мир классических мифов как часть живой природы, населенной не одушевленными статуями, а существами во плоти. Персонажи «Вакханалии» идеализированы ровно настолько, чтобы убедить нас, что они принадлежат к давно канувшему в Лету «золотому веку». Они с такой живостью приглашают нас разделить их состояние блаженства, что на этом фоне всеобщего веселья рафаэлевская «Га-латея» кажется холодной и отчужденной.

Портреты. Редкостный дар Тициана сделал его крупнейшим портретистом своего времени. В проникнутом тонким лиризмом и мечтательностью портрете «Юноши с перчаткой» (илл. 241), отличающемся мягкой моделировкой контуров и густо положенными тенями, все еще ощущается влияние манеры Джорджоне. Тень легкой грусти на лице погруженного в размышления молодого человека вызывает у нас ассоциации с поэтичной одухо-

241. Тициан. Юноша с перчаткой. Ок. 1520 г. Холст, масло. 100,3 x 88,9 см. Лувр, Париж



творенностью «Грозы». Однако, по форме исполнения портрет намного превосходит работы Джорджоне. В полотнах Тициана возможности техники масляной живописи получают наиболее полное выражение: густо положенные световые блики и глубокие, темные тона отличаются тончайшей нюансировкой и кажутся прозрачными. Он с большей свободой использует раздельные мазки, которые едва различимы в работах его предшественников. Существенным элементом завершенного произведения становятся индивидуальные ритмы «почерка» художника. В этом смысле Тициан кажется несравненно «современнее», чем Леонардо, Микеланджело или Рафаэль.

Работы позднего периода. Изменение живописной техники нельзя считать неким поверхностным явлением. В этом всегда отражается изменение замысла художника. Подобное соответствие формы и содержания со всей очевидностью проявилось в «Короновании терновым венцом» (илл. 242) — шедевре позднего периода творчества Тициана. Возникающие из полутьмы объемы теперь полностью состоят из света и цвета. Несмотря на густые пастозные мазки, мерцающие поверхности полностью утратили материальность и кажутся полупрозрачными, словно светящимися изнутри. В результате, физическое насилие оказывается чудодейственным образом приостановленным. В нашей памяти запечатлевается не драма, а необыкновенная безмятежность, порожденная глубоким религиозным чувством. В полотне проявилось стремление к изображению призрачного, что получило широкое распространение в работах других венецианских художников конца XVI века. С этой тенденцией мы еще встретимся, когда будем рассматривать творчество Тинторетто и Эль Греко.



242. Тициан. Коронование терновым венцом. Ок. 1570 г. Холст, масло. 279 x 183 см. Старая пинакотека, Мюнхен

МАНЬЕРИЗМ И ДРУГИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Что же происходило после Высокого Возрождения? Лет восемьдесят назад на этот вопрос ответили бы так: на смену Высокому Возрождению пришло Позднее Возрождение — период, продолжавшийся примерно с 1520 года до конца XVI века, то есть до появления барокко. Причем с точки зрения развития искусства этот период оценивался только негативно и воспринимался как промежуток между двумя эпохами расцвета — подобным же образом представители Ренессанса оценивали эпоху Средневековья. Согласно такому взгляду, этот промежуточный период может похвастаться разве что поверхностными имитаторами великих мастеров предыдущего поколения. С современной точки зрения, художники, сформировавшиеся после 1520 года, заслуживают гораздо более высокой оценки, и термин «Позднее Возрождение» считается неточным и почти не употребляется. Однако нам с вами следует условиться, как же все-таки называть те восемь десятилетий, что отделяли Высокое Возрождение от эпохи барокко. Мы уже сталкивались с подобным затруднением, когда говорили о позднеклассическом и эллинистическом искусстве (см. стр. 85—89). Трудность состоит в том, что, навешивая на период тот или иной ярлык, мы должны указать один-единственный стиль, тогда как для периода 1520—1600 годов этого пока никому сделать не удалось. То было время кризиса в искусстве, когда вместо одного преобладающего идеала сосуществовало сразу несколько противоборствующих тенденций. Эта раздираемая внутренними противоречиями эпоха, чем-то напоминающая наше время, обладает для нас какой-то особой притягательностью.

ЖИВОПИСЬ

Маньеризм во Флоренции и Риме

Среди разнообразных художественных течений, возникших на закате Высокого Возрождения, самым заметным — и самым противоречивым — был маньеризм. В своем первоначальном значении этот термин трактовался узко, даже уничижительно, и использовался применительно к творчеству группы флорентийских и римских художников середины XVI века, которым был присущ нарочито «искусственный», манерный стиль, отталкивавшийся от некоторых особенностей образного языка Рафаэля и Микеланджело. В маньеризме открыто утверждался чисто эстетический идеал. Из подчинения формальных и выразительных средств некой абстрактной формуле рождался новый, сверхизощренный стиль, в котором изяществу, богатству фантазии и виртуозной технике отдавалось предпочтение перед глубиной содержания, ясностью и цельностью образа. Понятно, что лишь немногочисленные эстетствующие знатоки могли оценить утонченный декоративизм и экстравагантность *ш^* вого стиля. Но если взглянуть на это явление в более широкой, исторической перспективе, маньеризм отражает важные перемены, которые/ претерпела итальянская культура в целом. Стремление к оригинальности способствовало большему раскрытию творческой личности, помогало художнику внутренне раскрепоститься и смелее черпать из источника своего воображения, так что, в конечном счете, этот поиск новых путей — тенденция здоровая, хотя в истории искусства маньеризм рассматривается не иначе, как явление упадническое. Стоит ли удивляться, что маньеризм, провозгласив принцип субъективной свободы, породил настолько своеобразные дарования, что мы и по сей день считаем их самыми современными — «модернистами» среди всех мастеров XVI века.

То, что казалось холодным, бесстрастным формализмом маньеристов, со временем стало восприниматься как отличительный признак более широкого направления, в которое уже включали всех художников, ставивших свое внутреннее видение, каким бы субъективным или фантастическим оно ни было, превыше двух дотоле незыблемых точек отсчета — природы и античной классики. Вот почему некоторые ученые склонны расширять границы маньеризма, относя к нему и позднего Микеланджело, для которого не было авторитета выше, чем его собственный гений. Одновременно, по иронии судьбы, существует мнение, что маньеризм

243. Россо Фьорентино. Снятие с креста. 1521 г. Панно. 3,1 х 1,92 м. Коммунальная пинакотека,



еризм — это решительный отход от идеалов Высокого Возрождения. Но, не считая короткого начального периода, маньеристы не ставили перед собой цели ниспровергнуть ту художественную традицию, от которой отталкивались. И хотя исповедуемая ими эстетика субъективности, конечно же, шла вразрез с принципами классического искусства, она не содержала в себе и намеренной антиклассической направленности — за исключением немногих крайних проявлений. Не менее парадоксально и отношение маньеризма к религиозным течениям. Несмотря на то, что религиозная живопись продолжала удерживать прочные позиции, маньеризм, по справедливому наблюдению исследователей, наглядно отражает духовный кризис своей эпохи. Это было сугубо светское течение, принципиально чуждое как Реформации с ее суровой моралью, так и Контрреформации, отстаивающей незыблемость католических догматов. Однако с середины века в религиозном сознании намечается сдвиг в сторону ирреального и фантастического, вследствие чего маньеризм, предоставивший художнику полную свободу субъективного самовыражения, получает большее признание.

Россо. Первые признаки нестабильности появились в искусстве Высокого Возрождения незадолго до 1520 года, во Флоренции. Наследие великих новаторов, которых подарил миру этот город, оказалось в руках молодого поколения художников, способных использовать достижения своих предшественников, достигая в этом совершенства, но не развивать их. На скорую руку усвоив основные уроки выдающихся мастеров и имея в своем распоряжении готовые формулы искусства Высокого Возрождения, первое поколение маньеристов охотно воспользовалось ими для утверждения совершенно иной эстетики, оторванной от прежнего содержания. Уже в 1521 году Россо Фьорентино (1495—1540), наиболее эксцентричный из группы молодых единомышленников, дал убедительный пример нового подхода к искусству в своей картине «Снятие с креста» (илл.. 243). Его трактовка традиционной темы поражает своей необычностью — это тонкое, напоминающее паутину, сплетение хрупких форм на фоне темного неба производит неожиданное, жутковатое впечатление. Во всех фигурах чувствуется предельная эмоциональная напряженность и в то же время они странно неподвижны, будто подморожены внезапно сковавшим их ледяным дыханием. Даже складки драпировок кажутся, как на морозе, застывшими и жесткими. Резкие краски и яркое, но ирреальное освещение усиливают зловещее фантасмагорическое впечатление от этой сцены. Вне всякого сомнения, здесь мы видим открытый вызов классической уравновешенности искусства Высокого Возрождения — перед нами беспокойная, своенравная, фантастическая манера, говорящая прежде всего о глубоком внутреннем смятении самого автора.



244. Пармиджанино. Автопортрет. 1524 г. Дерево, масло. Диаметр 24,5 см. Художественно-исторический музей, Вена

Пармиджанино. Начальный этап маньеризма, представленный творчеством Росси Фьорентито, вскоре сменился другим, на котором антиклассическая направленность и преобладание субъективных эмоций уже не столь очевидны, хотя здесь по-прежнему нет и следа гармоничной уравновешенности Высокого Возрождения. В «Автопортрете» (илл. 244) Пармиджанино (1503—1540) мы не обнаружим никаких признаков душевного разлада. Облик художника, проступающий сквозь тончайшую, в стиле Леонардо, дымку-«сфумато», говорит о безмятежном спокойствии и благополучии. Даже искажения носят здесь не произвольный, а объективный характер и вызваны тем, что Пармиджанино стремится абсолютно точно передать собственное отражение, глядясь в выпуклое зеркало. Чем же привлек его прием зеркального отражения? В прежние времена художники, использовавшие зеркало в качестве вспомогательного средства, всегда «фильтровали», корректировали получаемые искажения (см. илл. 188), а в противном случае, наряду с искаженным отражением в зеркале, зрителю давали возможность увидеть те же предметы или сцену в их, так сказать, нормальном, прямом воспроизведении (см. илл. 189, 190). Но Пармиджанино превращает в «зеркало» саму картину. Он даже использует для этого специально изготовленную выпуклую доску. Быть может, художник хотел тем самым утвердить мысль, что не существует какой-то одной, раз и навсегда данной, «правильной» реальности и что искажения — вещь такая же естественная, как и привычный, нормальный облик всего, что нас окружает?

Очень скоро, однако, на смену его холодной научной объективности пришло нечто прямо противоположное. Биограф художника Джорджо Вазари рассказывает, что к концу своей короткой

жизни (он умер в возрасте тридцати семи лет) Пармиджанино был совершенно одержим алхимией и превратился в человека «бородатого, с волосами длинными и всклокоченными, почти дикого». Несомненное свидетельство болезненного воображения — самая известная картина Пармиджанино, «Мадонна с длинной шеей» (илл. 245), которую он создал у себя на родине, в Парме, куда вернулся после нескольких лет пребывания в Риме. Изящные ритмы рафаэлевских полотен оставили глубокий след в душе художника, но что касается фигур, то тут Пармиджанино разработал совершенно новый тип, в котором не сразу угадываются прообразы, рожденные гением Рафаэля. Неестественно удлиненные фигуры, с гладкой, как слоновая кость, кожей и изысканной томностью движений воплощают идеал красоты, столь же далекий от реальности, как, скажем, изображения византийских святых. Задний план также в высшей степени условен: достаточно' взглянуть на гигантскую (и при этом явно бесполезную) колонну позади крохотной фигурки пророка. По-видимому, Пармиджанино сознательно внушает нам мысль о том, что к его картине — в целом и в частностях — нельзя подходить с обыденными мерками житейского опыта. Здесь-то мы как раз и видим тот самый «искусственный» стиль, который породил термин «маньеризм». «Мадонна с длинной шеей» — это мечта о неземном совершенстве, и холодная изысканность этой фантазии поражает наше воображение не меньше, чем накал страстей в «Снятии с креста» Россо Фьорентино.

1 **Бронзино.** Изысканные произведения итальян-скихманьеристов были ориентированы на зрителя с развитым и даже изощренным вкусом, и главными их поклонниками и ценителями стали представители высшей знати — среди них великий герцог Тосканский и король Франции,— благодаря чему маньеризм очень скоро распространился по всей Европе. Маньеристами было создано немало замечательных портретов. Один из них — «Портрет Элеаноры Толедской» (илл. 246), жены Козимо I Медичи, написанный его придворным художником Аньоло Бронзино (1503—1572). На первый план здесь выступает не столько человеческая индивидуальность портретируемой, сколько ее сословная принадлежность, привилегированное положение в обществе. Неподвижно застывшая фигура, нарочито отчужденная от нас своим роскошным, богато расшитым платьем, скорее напоминает нам «Мадонну» Пармиджанино (сравните кисти рук на обеих картинах), чем живую женщину из плоти и крови.

Маньеризм в Венеции

Тинторетто. В Венеции маньеризм появился лишь в середине века, органично слившись с уже развивавшимся здесь фантастическим, ирреальным направлением живописи, отпечаток которого несет на себе позднее творчество Тициана (см. илл. 242). Его виднейший представитель Джакомо Тинторетто (1518—1594) отличался неистощимой энергией и изобретательностью — его искусство вобрало в себя все характерные черты маньеризма, как «антиклассического», так и «изысканного». Правда, сам он говорил, что желал бы сочетать пластичность Микеланджело с живописностью Тициана, но в действительности его отношение к творчеству обоих упомянутых мастеров было не менее своеобразным, чем отношение Пармиджанино к творчеству Рафаэля. Последняя значительная работа Тинторетто, «Тайная Вечеря» (илл. 247) — одновременно и самая наглядная иллюстрация его творческого метода. В этом полотне художник последовательно отходит от классической системы ценностей, которая лежала в основе одноименного шедевра Леонардо (см. илл. 226), созданного столетием раньше. Да, в центре композиции, по-прежнему Иисус Христос, но длинный стол расположен теперь под острым углом к плоскости картины, и потому, в соответствии с законами перспективы, фигура Христа на среднем плане дана в уменьшенном масштабе и, если бы не светящийся нимб, нам, пожалуй, не сразу удалось бы его опознать. Тинторетто положил немало усилий на то, чтобы придать евангельской сцене как можно более повседневный характер и для этого ввел в композицию многочисленный фигуры слуг, различные сосуды, блюда и чаши с питьем и снедью, домашних животных. В верхней части картины мы видим также и посланников небес, которые с двух сторон . устремляются к Христу, раздающему ученикам хлеб и вино — символы Его плоти и крови. Чад от горящей масляной лампы расходится клубами, сквозь которые — о, чудо! — проступают очертания парящих ангелов. И кажется, будто стерлась грань между здешним и горним миром, а вся сцена предстает как величественное видение, где каждой детали, словно инструменту в оркестре, отведена своя партия. Художник движим здесь стремлением воплотить в зримых образах чудо Св. Евхаристии (Причащения) — пресуществления земной пищи в небесную,— таинства, которому в католическом учении отводилось центральное место (напомним, что в ходе Контрреформации католической церкви во многом удалось вернуть себе былое влияние). Тинторетто лишь беглым намеком указывает на психологическую драму, связанную с предательством Иуды, в то время как для Леонардо она имела первостепенное значение. Иуда сидит у ближнего к зрителю края стола, словно в некотором отчуждении от других участников трапезы, но в целом ему отводится столь незначительная роль, что его можно принять за одного из многочисленных слуг.

Эль Греко. Последний — и ныне самый знаменитый среди маньеристов — художник Доменико Теотокопули (1541—1614), прозванный Эль Греко, также некоторое время был представителем вене-



245. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. Ок. 1535 г. Дерево, масло. 2,16 х 1,32 м. Галерея Уффици, Флоренция



246. Анжело Бронзино. Элеанора Толедская и ее сын Джованни Медичи. Ок. 1550 г. Дерево, масло. 114,9 х 95,9 см. Галерея Уффици

цианской школы. Эль Греко — уроженец греческого острова Крит, входившего тогда в состав владений Венецианской республики. Начальное художественное образование он получил, по-видимому, на Крите у местных иконописцев, работавших в традициях византийского искусства. Вскоре после 1560 года Эль Греко отправился в Венецию, где быстро усвоил уроки Тициана, Тинторетто и других мастеров. Спустя еще десять лет, в Риме, он познакомился с искусством Рафаэля и Микеланджело и с творчеством маньеристов центральной Италии. В 1576 или 1577 году он переехал в Испанию и, обосновавшись в Толедо, остался там до конца жизни. Эль Греко играл видную роль в культурной жизни Толедо — в то время крупного центра просвещения и оплота испанского католицизма. Идеология Контрреформации, несомненно, повлияла на содержание его творчества, но не она зарядила его живопись напряженной, граничащей с экзальтацией эмоциональностью. Истоки высокой одухотворенности, присущей зрелым работам Эль Греко, следует искать прежде всего в мистицизме, который особенно пышно расцвел именно в Испании. При этом сама испанская живописная школа той поры была еще слишком провинциальной, чтобы оказать сколько-нибудь заметное влияние на Эль Греко. В Толедо он прибыл уже сложившимся мастером, и, кроме того, он никогда до конца не порывал со своими византийскими корнями — по-



247. Якопо Тинторетто. Тайная Вечеря. 1592—1594 г. Холст, масло. 3,66 х 5,69 м. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция



248. Часовня с «Погребением графа Оргаса» Эль Греко. 1586. Холст, масло. 4,88 х 3,61 м. Церковь Санто-Томе, Толедо

казательно, что все свои картины, вплоть до последнего холста, он подписывал по-гречески.

Самая впечатляющая по размерам и по силе воздействия из всех значительных работ Эль Греко и единственная созданная им не для частного храма — это «Погребение графа Оргаса» (илл. 248). Она и по сей день украшает церковь Санто-Томе в Толедо. Согласно пожеланиям заказчиков, художник должен был решить картину в духе традиционной христианской идеи о необходимости творить добро для спасения души и при этом подчеркнуть роль святых — заступников перед Всевышним. На огромном полотне прославляется добродетельность и набожность усопшего средневекового вельможи, пожертвовавшего при жизни церкви Санто-Томе несметные богатства, за что

после кончины он был щедро вознагражден: святые Стефан и Августин чудесным образом явились на его погребение и собственноручно предали его тело земле. Похороны графа Оргаса состоялись в 1323 году, но Эль Греко показывает это событие как если бы он был его очевидцем, и среди присутствующих мы видим его современников — представителей толедской знати и духовенства. Художник демонстрирует здесь такое мастерство в передаче цвета и фактуры^различных материалов, такое великолепие одежд и доспехов, что ему мог бы позавидовать и сам Тициан. Прямо над центральной группой ангел возносит на небо душу усопшего графа (небольшая, напоминающая облако, фигура — наподобие ангелов в «Тайной Вечере» Тин-торетто). Небесный сонм в верхней части картины по манере изображения решительно отличается от группы «смертных» внизу: каждая деталь здесь — облака, руки и ноги, развевающиеся одежды — участвует в вихреобразном движении, словно языки пламени, взметнувшегося ввысь, к фигуре Христа. Весь арсенал выразительных средств маньеризма использован здесь для создания целостного образа экстатического видения даже с большей убедительностью, чем у Тинторетто.

Картина по сей день занимает изначально предназначенное ей место в церковном интерьере, и для того, чтобы рассмотреть изображение в верхней части холста, приходится сильно запрокидывать голову. Стремительное изменение масштабов фигур рассчитано таким образом, чтобы создать иллюзию бесконечности небесного пространства, в то время как фигуры переднего плана внизу кажутся стоящими на узкой сценической площадке ,— ступни их ног словно скрыты выступами в стене вдоль нижнего края картины. Неотъемлемой частью ансамбля является и большая, выступаюнадиз стены под работой Эль Греко каменная плитй, воспринимаемая как передняя сторона погребального саркофага, в который двое святых опускают тело графа,— эта деталь поясняет происходящее на картине. Итак, нашему взору последовательно открываются как бы три уровня постижения реальности: усыпальница графа, которая, как мы понимаем, находится в стене на уровне наших глаз и закрыта от нас вполне реальной каменной плитой; сцена легендарного погребения графа Оргаса, представленная художником как современное ему событие; и, наконец, чудесное видение в небесах, о котором свидетельствовал ряд очевидцев. В этой работе перед Эл* Греко стояла задача, родственная той, которую до него решал Мазаччо, создавая роспись на тему Святой Троицы (см. илл. 214). Но если мастер эпохи Возрождения создает иллюзию реальности благодаря мастерству рациональной передачи живописного пространства, как бы совпадающего с восприятием зрителя, то Эль Греко воссоздает духовное видение, по существу не связанное с конкретным архитектурным сооружением.

Образы, рожденные воображением Эль Греко, наделены некоей бестелесной одухотворенностью, и в этом их главное отличие от характерных для периода Контрреформации изображений святых с их физической убедительностью, почти осязаемостью. Каждое его творение дышит особым, только ему присущим религиозным чувством, которое ощущается как состояние нервной экзальтации, сопровождающейся рождением ирреальной фантазии. Мистицизм Эль Греко по своей сути весьма близок «Духовным упражнениям» Св. Игнатия Лойолы, испанского монаха, основателя ордена иезуитов (1534), возглавившего после Тридентского собора 1545 года движение Контрреформации. Св. Игнатий стремился, в частности, найти такие средства и способы, с помощью которых религиозные видения являлись бы верующим как истинно реальные, во всех подробностях созерцаемой сцены. Для обретения подобного мистического опыта необходима не только истовая вера, но и глубокая, сосредоточенная, изнурительная внутренняя работа. Это внешне невидимое усилие и наполняет образы Эль Греко тем драматическим напряжением, которое всегда сопутствует возвышенным порывам человеческого духа.

Реализм

Несмотря на то, что маньеризм получил распространение в Венеции и других городах Италии, только во Флоренции и Риме ему удалось занять главенствующее положение. В остальных художественных центрах с ним соперничали и другие направления. В городах, расположенных вдоль северной границы Ломбардской низменности — например, в Бреши и Вероне — было немало художников, продолжавших традиции Джорджоне и Тициана, но с еще большим упором на повседневную жизнь.

Савольдо. Одним из первых и наиболее достойных внимания реалистов Северной Италии был уроженец Бреши Джироламо Савольдо (ок. 1480—1550). Его шедевр — «Св. Матфей с ангелом» (илл. 249) — создавался, по-видимому, в то же время, что и «Мадонна с длинной шеей» другого ломбардца, Пармиджанино (см. илл. 245). Широкая, свободная манера живописи выдает несомненное влияние Тициана, но, конечно же, великому венецианцу никогда бы не пришло в голову изобразить евангелиста Матфея в такой заурядной бытовой обстановке. Непритязательная жанровая сценка на заднем плане свидетельствует о явно простонародном происхождении святого евангелиста, и в связи с этим как чудо вдвойне воспринимается присутствие на картине ангела. Традиция изображать



249. Джироламо Савольдо. Св. Матфей с ангелом. Ок. 1535. Холст, масло. 93,4 х 124,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Марканда, 1912

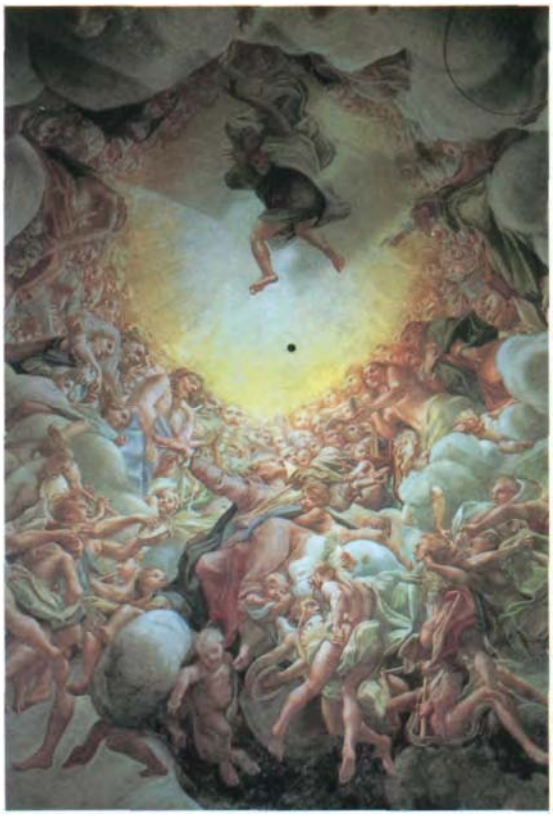
эпизоды Священного Писания на фоне убогих лачуг и с участием людей низшего сословия шла от «позднеготической» живописи, и именно из этого источника, по всей вероятности, ее перенял и Савольдо. Ночное освещение напоминает также такие картины Северного Возрождения, как «Рождество» Геертгена тот Синта Янса (см. илл. 193)- Но если свет на панно Геертгена изливается главным образом от божественного сияния Младенца-Христа, то у Савольдо для создания такого же волшебного и интимного впечатления служит обычная масляная лампа.

Веронезе. Североитальянский романтизм достиг подлинно праздничного великолепия в творчестве Паоло Веронезе (1528—1588). Веронезе, родившийся и учившийся в Вероне, стал, вслед за Тинторетто, самым влиятельным художником Венеции. При том, что оба мастера добились широкого признания, они совершенно не похожи по манере живописи. Это различие становится особенно наглядным при сравнении «Тайной Вечери» Тинторетто (см. илл. 247) с сюжетно схожей с ней картиной Веронезе «Христос в доме Левия» (илл. 250). Веронезе избегает какой-либо сверхъестественности. Его симметричная композиция восходит к картинам Леонардо и Рафаэля, а в праздничной атмосфере сцены ощущается влияние Тициана — в результате при беглом взгляде картина кажется работой эпохи Возрождения, запоздавшей на полвека. Не хватает лишь единственного, но очень существенного признака: присущего Высокому Возрождению возвышенного, идеального взгляда на человечество. Веронезе изображает роскошное застолье, подлинное пиршество для глаза, а совсем не «намерение человеческой души».

Примечательно, что мы не знаем наверняка, какой именно эпизод из жизни Христа первоначально собирался писать художник, так как современное название картина получила только после того, как Веронезе был вызван на заседание трибунала инквизиции с обвинением, что ему «показалось пристойным изображать в Тайной Вечере Господа нашего шутов, пьяниц, вооруженных не-



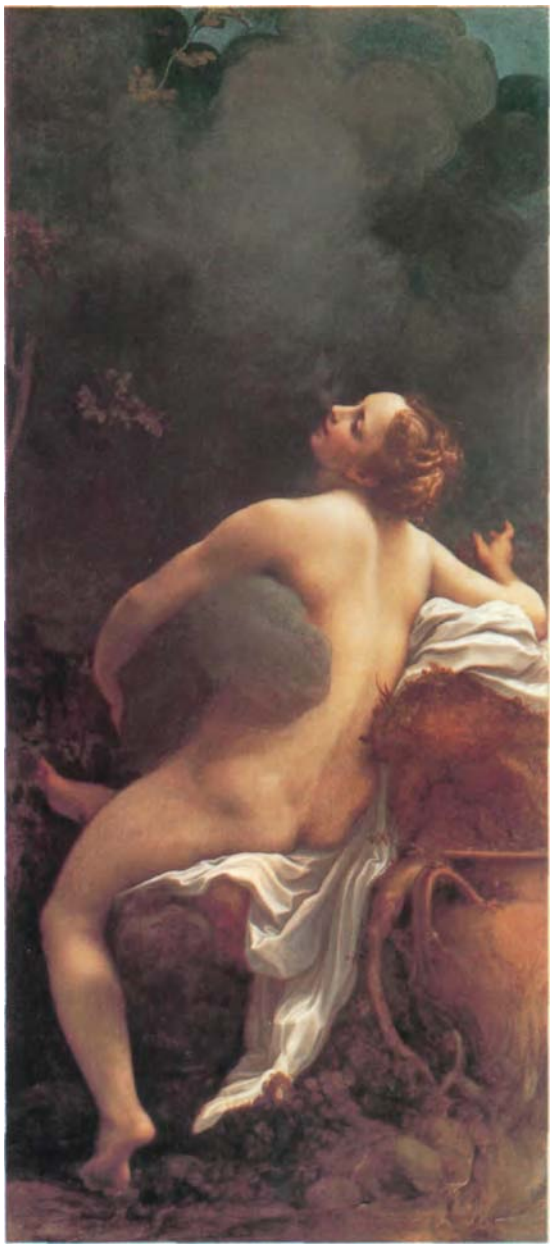
250. Паоло Веронезе. Иисус Христос в доме Левия. 1573 г. Холст, масло. 5,54 х 12,8 м. Галерея Академии, Венеция



251. Корреджо. Вознесение Мадонны (деталь). Ок. 1525 г. Фреска. Купол Пармского собора

мцев, карликов и подобные непристойности», неподобающие для священного сюжета. Трибунал посчитал, что на картине Веронезе изображается Тайная Вечеря, но из свидетельства художника невозможно понять, была ли то «Тайная Вечеря» или же «Пир в доме Симона Фарисея». Для самого Веронезе это явно не имело особого значения. В конце концов он остановился на приемлемом третьем названии, «Пир в доме Левия», позволявшем ему не менять вызвавшие обвинения детали картины. Веронезе утверждал, что эти обвинения были не более справедливы, чем упреки Микеланджело за изображение нагими Христа и небесного сонма в его «Страшном Суде», однако трибунал посчитал такое сопоставление некорректным, исходя из того, что «при изображении Страшного Суда нет никакой необходимости предполагать одежды», а в фигурах там нет ничего такого, «что не внушено Святым Духом».

Конечно, инквизицию волновал только вопрос о непристойности искусства Веронезе, а не об отсутствии у него духовной глубины. Сам он упрямо отказывался признать справедливость обвинения и отстаивал свое право изображать увиденные в действительности детали, какими бы «неприличными» они ни казались. А его безразличие к названию изображенного сюжета проистекало из столь необычного, «странного» отношения к искусству, что оно не находило всеобщего понимания вплоть до XIX столетия. К сфере художественного творчества, как бы утверждает Веронезе, относится весь видимый мир, и здесь для него нет другого авторитета, кроме собственных чувств.



252. Корреджо. Юпитер и Ио. 1532 г. Холст, масло. 163,5 х 70,5 см. Художественно-исторический музей, Вена

весь видимый мир, и здесь для него нет другого авторитета, кроме собственных чувств.

Протобарокко

Третье течение, которое возникло в Северной Италии около 1520 года, получило название «протобарокко» — как из-за того, что не нашлось более подходящего термина, так и потому, что в этом течении уже заложены многие черты стиля барокко. Центральной фигурой этого течения был Корреджо, хотя в конце столетия оно заявило о себе и в архитектуре (см. стр. 271—272).

Корреджо. Основная часть творческого пути феноменально одаренного Корреджо (1489/94—1534) была связана с Пизой, расположенной к западу от Ломбардской низменности. Не удивительно поэтому, что он испытал множество разнообразных влияний, начиная с увлечения в молодости Леонардо и венецианцами. Затем художник подпал под влияние Микеланджело и Рафаэля, однако их идеал классической уравновешенности остался ему чужд. Испытал Корреджо и воздействие северо-итальянского реализма, но для него характерно сочетание реалистической манеры с раскованностью воображения, присущей маньеристам, хотя в его манере нет ни малейшего сходства с творчеством его земляка Пармиджанино. Самая большая **заказная работа Корреджо, фреска** «Вознесение Мадонны» в куполе Пармского собора — это настоящий шедевр искусства перспективного иллюзионизма. Широкое, ярко освещенное пространство наполнено возносящимися в небеса фигурами. Они движутся с такой восхитительной легкостью, что кажутся неподвластными силам земного тяготения. Это не бесплотные духи Эль Греко, а здоровые, энергичные существа из плоти и крови, которые не скрывают своего восторга от полета в состоянии невесомости.

Сравнение «Вознесения Мадонны» с другой работой Корреджо, «Юпитер и Ио» (илл. 251, 252) — картиной из серии, посвященной теме любви классических божеств,— показывает, что художника в равной степени привлекали сцены как духовного, так и физического экстаза. Нимфа, блаженствующая в объятьях принявшего вид облака Юпитера, явно сродни ликующим ангелам на фреске. Лео-нар довская дымка-«сфумато», в сочетании с венецианским чувством цвета и фактуры, создает эффект изысканной чувственности, который выражен здесь даже сильнее, чем у Тициана в его «Вакханалии» (см. илл. 240). У Корреджо не было прямых последователей, не имел он и сколько-нибудь продолжительного влияния на искусство своего столетия, однако к началу XVII века его творчество стало пользоваться заметным успехом.



253. Бенвенуто Челлини. Солонка короля Франциска I. 1539—1543 г. Золото, эмаль. 26 х 33,3 см. Художественно-исторический музей. Вена

На протяжении последующих полутора столетий им восхищались наравне с Рафаэлем и Микеланджело, в то время, как маньеристы, казавшиеся прежде столь великими, были почти забыты.

СКУЛЬПТУРА

Итальянским скульпторам второй половины XVI века не удалось встать вровень с достижениями живописцев. Возможно, гигантская личность Микеланджело заслонила собой новые таланты в этом виде искусства, не дав им развиться, но более веской причиной нам представляется нежелание браться за разрешение новых масштабных пластических задач. «Антиклассический» этап маньеризма, представленный стилистической манерой Россо, не получил отражения'в скульптуре, в то время как другая стадия маньеризма, в которой упор делался на изящество исполнения, воплотилась в бесконечном множестве скульптурных произведений как в Италии, так и за ее пределами.

Челлини. Наиболее известным представителем этого стиля является флорентийский ювелир и скульптор Бенвенуто Челлини (1500—1571), который своей славой во многом обязан написанной им авантюрной автобиографии>Золотая солонка, созданная для короля Франции Франциска I (илл. 253) — единственное дошедшее до нас значительное произведение Челлини из драгоценного металла — наглядно показывает как достоинства, так и недостатки его искусства. Предназначение роскошной вещицы с изображением «беседы» для

лонки изображены фигуры, соответствующие четырем временам года и четырем частям суток.

Таким образом, мастер придал изделию в целом космический смысл, сопоставимый с идеей гробниц Медичи (сравн. илл. 235), но при такой миниатюрности размеров идея Челлини воспринимается всего лишь 1«йГне лишенная любопытства забава. Он хочет поразить нас выдумкой и мастерством, очаровать изяществом исполнения фигур. Аллегорическое значение композиции — всего лишь предлог для демонстрации виртуозности мастера. Когда он сообщает нам, например, что согнутая и прямая ноги у Нептуна и Земли обозначают соответственно горы и равнины, то форма совершенно отрывается от содержания. При всем беспредельном восхищении Челлини искусством Микеланджело, созданные им здесь изящные образы напоминают удлиненные, гладкие и томные фигуры Пармиджанино (см. илл. 245).

Джованни Болонья. Чума 1522 года и разграбление Рима войсками Карла V привели к закату маньеризма и его перемещению за пределы Италии, где происходил следующий этап развития этого художественного стиля. В 1530 году Франциск I пригласил Россо во Францию для украшения дворца в Фонтенбло. За ним вскоре последовали Челлини и другие ведущие мастера маньеризма, и это привело к тому, что маньеризм стал преобладающим стилем XVI столетия во Франции. Влияние итальянских мастеров простиралось далеко за пределы королевского двора. Коснулось оно и Жана де Булоня (1529—1608), одаренного молодого скульптора из Дуэ на севере Франции, который около 1555 года отправился в Италию для продолжения учебы. Обосновавшись в Италии, он стал, под итальянским именем Джованни Болонья, самым влиятельным скульптором Флоренции последней трети XVI века. Его мраморная группа «Похищение сабинянок» (илл. 254), выполненная в размерах, превышающих натуральную величину, получила особую известность и до сих пор занимает почетное место у палаццо Веккио.

На самом деле при создании этой скульптурной группы у мастера не было никакого конкретного замысла — он хотел лишь заставить замолчать тех критиков, которые усомнились в его способности изваять монументальную скульптуру из мрамора. Болонья избрал композицию, которая представлялась ему наиболее трудной — три объединенные общим действием фигуры с контрастными характерами. После споров о том, что же означает эта группа, ученые современники скульптора пришли в конце концов к выводу, что наиболее подходящее для нее название — «Похищение сабинянок». Таким образом, перед нами еще один художник, проявляющий равнодушие к сюжету, хотя и по иным, чем Веронезе, мотивам.



254. Джованни Болонья. Похищение сабинянок. Закончена в 1583 г. Мрамор. Высота 4,11 м. Лоджия деи Ланци, Флоренция

Болонья, как и Челлини, стремился продемонстрировать свою виртуозность. Он поставил себе задачу создать из мрамора такую крупномасштабную композицию, которая производила бы художественное впечатление не только с одной, но и со всех сторон. До него попытки решения такой задачи предпринимались только в бронзе, да и то в гораздо меньшем масштабе (см. илл. 208, 209). С этой формальной задачей Болонья справился, но ценой насилия над естественностью поз изображенной им группы. Фигуры, которые расположены снизу вверх по спирали, словно они заключены в высокий, узкий цилиндр, с легкостью выполняют свое хорошо отрепетированное

хореографическое упражнение, однако здесь, как и почти во всей эллинистической скульптуре, начисто отсутствует эмоциональный смысл. Мы восхищаемся соразмерностью и продуманностью скульптурной группы, но совсем не чувствуем в ней подлинного пафоса.

АРХИТЕКТУРА

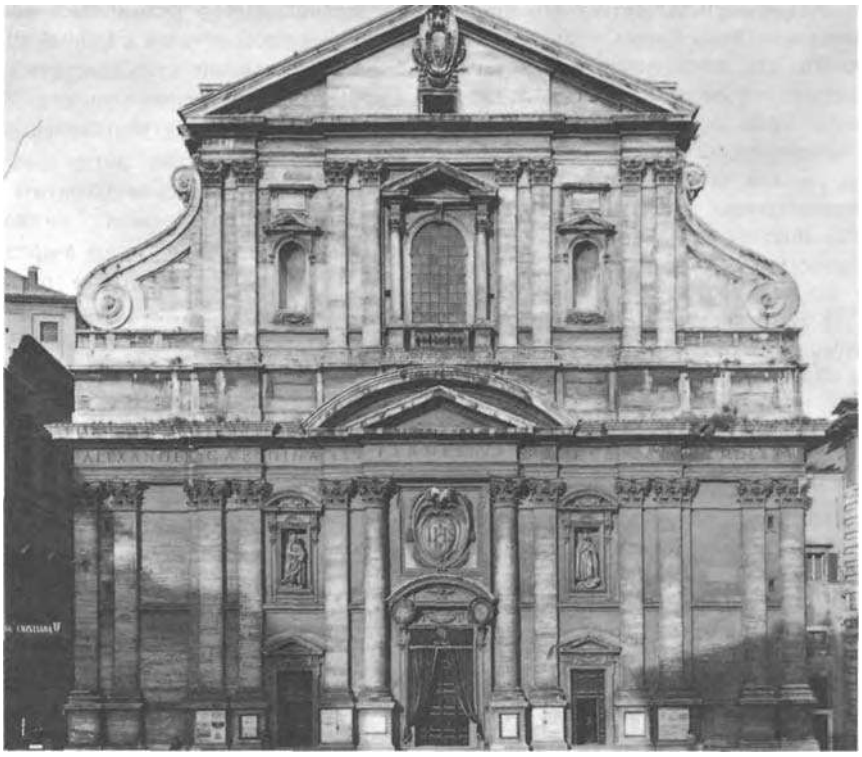
Маньеризм

Термин «маньеризм» был использован впервые для характеристики живописи этого периода. Нам не составило особого труда применить его и к скульптуре. Но получится ли то же самое с архитектурой? И если да, что из каких критериев мы должны исходить? Оказалось, что дать точный ответ на эти вопросы чрезвычайно трудно. В наше время лишь незначительная часть зданий обычно признается маньеристской — потому, что в их основе лежат те же принципы отказа от эстетических норм эпохи Возрождения. Однако такой подход не позволяет выработать жизнеспособное определение маньеризма как архитектурного стиля данного периода. У архитекторов-маньеристов нет последовательно проведенного взаимодействия элементов. То они делают в декоре упор на инкрустацию с целью создания живописных эффектов, то прибегают к искажению форм и новаторской, даже алогичной перекомпоновке пространства. Исходя из этого определения, однако, основная часть архитектуры XVI века едва ли вообще Может быть отнесена к маньеризму. И действительно, творчество Андреа Палладио (1518—1580), второго после Микеланджело по значимости архитектора столетия, находится в русле традиции ренессансного гуманиста и теоретика Леоне Баттиста Альберта (см. стр. 226-228).

Палладио. Хотя Палладио работал в основном в родной Винченце, спроектированные им здания и его теоретические труды вскоре принесли архитектору международное признание. Палладио настаивал на том, что произведения архитектуры должны создаваться по законам разума и в соответствии с определенными, универсальными правилами, совершенными примерами которых являются здания, построенные зодчими античности. Таким образом, он разделял основную идею Альберта и его твердую веру в космическую значимость численных соотношений (см. стр. 226). Однако при практическом воплощении теории между ними обнаруживалось различие. Если у Альберти эта взаимосвязь была относительной и гибкой, то Палладио почти буквально воплощал на практике то, что исповедовал в теории. Именно поэтому его архитектурный трактат «Четыре книги об архитектуре» имеет большее практическое значение, чем труд Альберти (этим в значительной мере и объясняется огромный успех трактата), а его здания в большей степени соответствуют его теориям.



255. Андреа Палладио. Вилла «Ротонда», Винченца. Ок. 1567—1570 г.



256. Джакомо делла Порта. Фасад церкви Иль Джезу в Риме. Ок. 1575—1584 г.

Утверждалось даже, что Палладио руководствовался прототипами из античности при создании чуть ли не всех своих проектов. Характерно, что для обозначения творческого метода и теоретического подхода Палладио обычно использует понятие «классический» — чтобы подчеркнуть его сознательное намерение добиваться классического качества, хотя по своей стилистике сами созданные в конечном счете произведения не обязательно являются классическими.

Наглядным примером классицизма Палладио может служить один из его архитектурных шедевров — вилла Ротонда (илл. 255). Эта аристократическая сельская резиденция возле Винченцы представляет собой кубический объем, увенчанный куполом, с одинаковыми портиками в виде фронтонов языческих храмов со всех четырех сторон. Альберти назвал такую абсолютно симметричную, центрическую конструкцию (см. стр. 227—228) идеальной, и очевидно, что Палладио, исходя из тех же предпосылок, сумел найти идеальный вариант проекта сельского дома. Чем мог он оправдать использование такого торжественного мотива, как древнеязыческий фронтон, для чисто мирского жилого здания? Как и Альберти, Палладио искал подкрепления своих взглядов в избирательной трактовке исторических свидетельств. Исходя из античный литературных источников, он пришел к убеждению, что в римских частных домах имелись портики, аналогичные использованным им в этом случае (последующие раскопки показали, что Палладио был неправ). Но выбор архитектором для виллы Ротонда храмового фронтона свидетельствует не только о возврате к духу античности. Возможно, Палладио убедился в обоснованности такого выбора как с эстетической, так и с утилитарной точки зрения. Портики виллы Ротонда, прекрасно гармонирующие со стеной позади них, являются неотъемлемой частью всего проекта, придавая конструкции ощущение спокойного достоинства и праздничного изящества.

Прото-барокко

Виньоле и Делла Порта. Когда дело дошло до проектирования церковной архитектуры, то здесь успехи Палладио оказались менее впечатляющими. Из-за приверженности к античным ордерам ему не удавалось найти удачное решение базилики с классическим фасадом, хотя он был несомненно знаком с компромиссным вариантом церкви Альберти в Сант-Андреа (см. илл. 212). Первым храмом, где такое единство было достигнуто, стала церковь Иль Джезу (Иисуса) в Риме, созданная Джакомо Виньолой (1507—1573) и Джакомо делла Портой (ок. 1540—1602) — архитекторами, помогавшими Микеланджело при проектировании собора Св.

Петра и продолжавшими пользоваться его архитектурной стилистикой. Храм Иисуса — это здание, значение которого для последующей церковной архитектуры трудно переоценить. Поскольку церковь Иль Джезу была первым храмом ордена иезуитов, то можно представить себе, с каким вниманием они следили за ее созданием,— чтобы она вполне соответствовала задачам воинствующего нового ордена. Поэтому ее можно рассматривать как архитектурное воплощение духа Контрреформации. Работа над планом конструкции Иль Джезу началась в 1550 году — спустя всего пять лет после Тридентского собора (см. стр. 265). Сам Микеланджело обещал представить для нее проект, но он так и не исполнил своего обещания. Осуществленный проект, выполненный Виньолой, был принят в 1568 году.

Смелая идея решения фасада принадлежит Делла Порте (илл. 256). Парные пилястры и расчлененный архитрав нижнего яруса явно заимствованы из огромного ордера собора Св. Петра (см. илл. 236), что было не удивительно, так как именно Делла Порта выполнял по поручению Микеланджело проект купола собора. На верхнем ярусе церкви повторен тот же принцип, но в несколько меньшем масштабе, с четырьмя вместо шести пар опор. Перепад в ширине скрадывается благодаря паре украшенных завитками контрфорсов. Этот новый прием, заимствованный у Микеланджело, позволяет осуществить изящный переход к большому портику, венчающему фасад, который сохраняет классические пропорции ренессансной архитектуры (его высота равна ширине).

Принципиально новым здесь является способ соединения всех деталей в единый ансамбль. Делла Порта, избежавший классицистических колебаний благодаря своей приверженности Микеланджело, задал один и тот же вертикальный ритм обеим этажам фасада. Этому ритму подчиняются все горизонтальные элементы (обратите внимание на расчлененный антаблемент), но горизонтальные членения определяют в свою очередь размер вертикальных элементов (отсюда отсутствие колоссального ордера). Не менее важен акцент на главном портале: его двойное обрамление — два портика, покоящиеся на сдвоенных пилястрах и колоннах,— выступает перед остальным фасадом, придавая своеобразный вид всему зданию. Впервые со времен готической архитектуры было достигнуто такое выразительное, концентрированное решение входа в храм, привлекавшее внимание находившегося возле здания в той же степени, в какой поток света под куполом — молящегося внутри храма.

Как же охарактеризовать стилевые особенности церкви Иль Джезу? Очевидно, что в них мало общего с Палладио. Ярлык «маньеризма» здесь также вряд ли приемлем. Как мы увидим, проект Иль Джезу станет образцом для барочной архитектуры. Поэтому мы относим его к примерам «протобароккo», подчеркивая этим как его особое положение по отношению к прошлому, так и его промежуточное место и важное значение для будущего.

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Большинство художников XV столетия, живших к северу от Альп, осталось равнодушным к итальянским формам и идеям. Со времен Мастера из Флемаля и Ван Эйков они обращали свои взоры в поисках примера для подражания скорее во Фландрию, чем в Тоскану. Эта относительная изоляция закончилась внезапно к концу 1500 года, когда словно прорвало Дамбу. Итальянское искусство хлынуло в северные края все нарастающим потоком, и на смену «поздней готике» постепенно пришло Северное Возрождение. Однако, понятие «Северное Возрождение» более расплывчато, чем «поздняя готика», под которой подразумевается одна, легко опознаваемая стилистическая традиция. Характер художественных направлений к северу от Альп был даже разнообразнее, чем в Италии XVI века. Невозможно обозначить единым термином и итальянское влияние, так как оно было совершенно различным по своей сути: тут было и Раннее, и Высокое Возрождение, и маньеризм, притом во всем разнообразии региональных вариантов Ломбардии, Венеции, Флоренции и Рима. Сам характер влияния также мог очень сильно отличаться — оно могло быть поверхностным или глубоким, прямым или косвенным, частным или общим.

«Позднеготическая» традиция все еще оставалась довольно жизнеспособной, хотя ведущей роли она уже не играла. Ее столкновение с итальянским искусством привело к своего рода Столетней войне стилей, которая закончилась только с появлением в начале XVII века барокко как интернационального художественного направления. Более того, огромное влияние на ход этой борьбы оказала Реформация, имевшая гораздо более сильное воздействие на искусство к северу от Альп, чем в Италии. Нам придется по необходимости остановиться здесь лишь на наиболее героических этапах этой борьбы за счет менее важных столкновений.

ГЕРМАНИЯ

Начнем с Германии, родины Реформации, ставшей в первой четверти века ареной главных сражений «войны стилей». В период между 1475 и 1500 годами там появились такие крупные мастера, как Михаэль Пахер и Мартин Шонгауэр (см. илл. 197, 199), но вряд^ли^можно сказать, что их творчество предвещало последовавший затем удивительный всплеск творческой энергии. Представление о диапазоне достижений этого периода, сопоставимого по краткости и блеску с Высоким Возрождением в Италии, дает сравнение резко контрастных фигур таких великих художников, как Матис Грюневальд и Альбрехт Дюрер. Она умерли в 1528 году - видимо, примерно в одном возрасте, хотя нам известна только дата рождения Дюрера (1471). Дюрер быстро достиг международного признания, в то время как Грюневальд, родившийся около 1470—1480 года, был настолько забыт, что даже его подлинное имя, Матис Готхардт-Нейтхардт, стало известно лишь в конце XIX столетия.

Грюневальд. Слава пришла к Грюневальду, как и к Эль Греко, фактически только в XX веке. Его главное произведение — Изенгеймский алтарь — представляет собой нечто уникальное в северном искусстве своего времени: оно поражает нас своей величественностью, чем-то напоминая плафон Сикстинской капеллы. Долгое время алтарь приписывался Дюреру, но он был создан именно Грюневальдом между 1509/10 и 1515 годами для монастырской церкви рыцарского ордена Св. Антония в Эльзасе, а сейчас находится в музее близлежащего города Кольмара.

Этот выдающийся алтарный ансамбль состоит из раки, украшенной резной скульптурой, и двух комплексов подвижных створок, которые образуют три «вида» или варианта композиции, два из которых воспроизводятся в нашем издании. На первом из них, видимом при закрытом положении

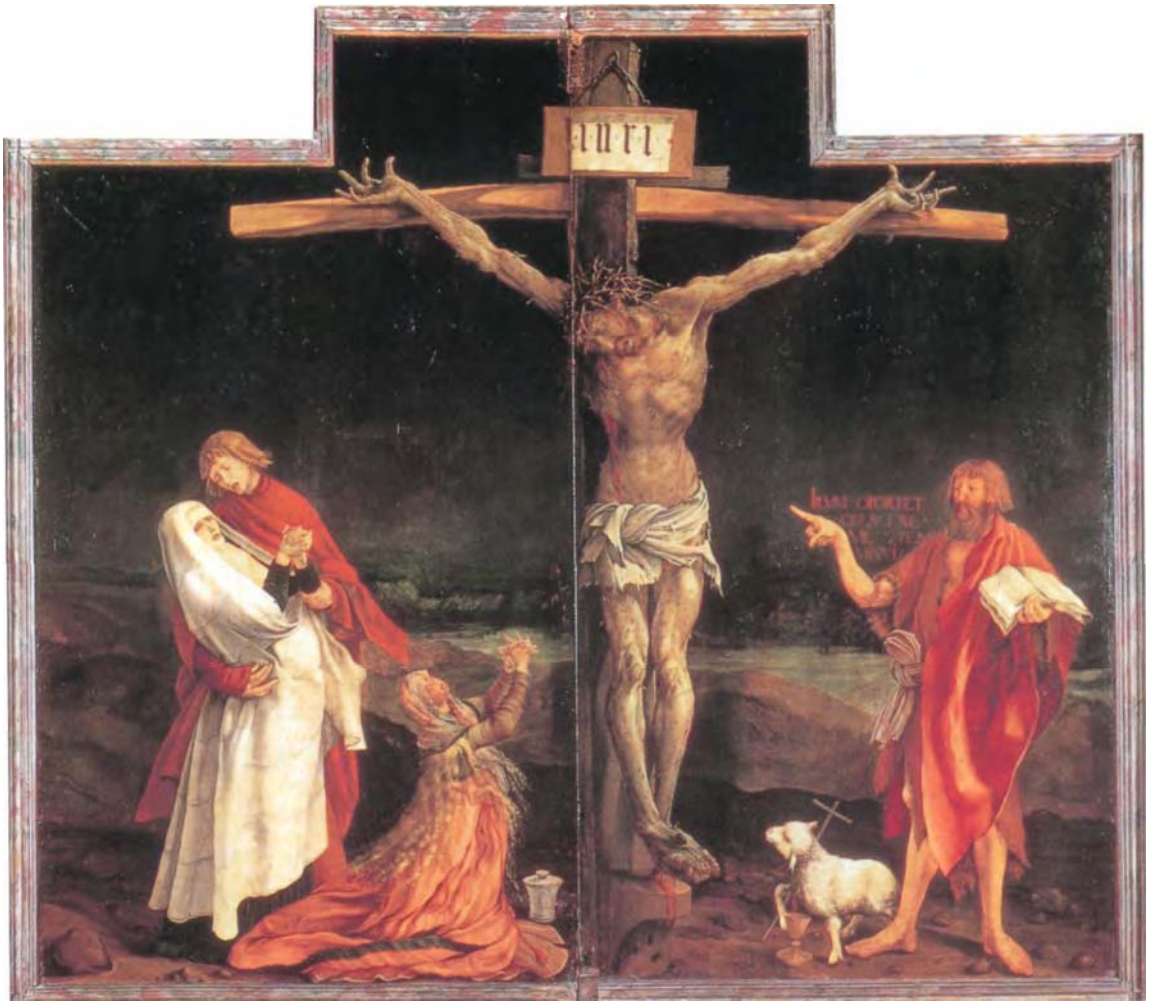
створок, изображено «Распятие» (илл. 257) — может быть, самое впечатляющее из всех когда-либо осуществленных вариантов этой темы. В одном отношении этот алтарный образ очень близок к средневековому искусству — мучительной агонией Христа и безутешной скорбью Девы Марии, Иоанна Крестителя и Марии Магдалины он весьма напоминает старинный немецкий «благоговейный портрет» (см. илл. 168). Но в изображении распростертого на кресте истерзанного тела, со скрюченными от боли членами, бесчисленными ранами и кровавыми подтеками, уже превзойден человеческий масштаб сцены — своим героическим пафосом алтарный образ побуждает зрителя подняться над его земным содержанием, указывая на двойную, Богочеловеческую природу Христа. Тот же смысл придан и фигурам, стоящим справа и слева. Три исторических свидетеля слева оплакивают смерть Христа-человека, в то время как Иоанн Креститель, стоящий справа, со спокойной уверенностью указует на Христа как на Спасителя. Двойной смысл изображения подчеркивается даже с помощью фона. Голгофа здесь — не холм вблизи Иерусалима, а гора, высящаяся среди меньших вершин. Приподнятость Распятия над своим традиционным окружением придает сцене вид изолированного события, что подчеркивается изображением одинокого силуэта на фоне пустого, безлюдного пейзажа и темносинего неба. На земле, в соответствии с евангельским текстом, воцарилась тьма, но на передний план с силой внезапного откровения вторгается яркий свет, озаряя все вокруг. Именно это единство преходящего и вечного, реального и символического и придает «Распятию» Грюневальда потрясающее величие.

Когда открываются наружные створки Изенгеймского алтаря, его настроение совершенно меняется (илл. 258). Все три сцены на этом втором «виде» — «Благовещение», «Прославление Богоматери» и «Воскресение Христа» — в той же мере полны ликования, как «Распятие» — строгости. По сравнению с «позднеготической» живописью особенно поражает пронизывающее эти панно чувство движения. Все здесь извивается, поворачивается, как бы живет собственной жизнью. Ангел «Благовещения» влетает в комнату подобно порыву ветра, отодвигая Богоматерь чуть-чуть назад; балдахин над поющими ангелами словно изгибается в такт небесной музыке, а воскресший Христос возносится из могилы с силой взрыва. Этот потрясающий динамизм полностью преображает хрупкие, острые контуры и угловатые формы драпировок «позднеготического» искусства. Формы Грюневальда гибки, мягки, материальны. Аналогичные изменения происходят с цветом и светом. Владея всем богатым арсеналом приемов великих фламандских мастеров, художник пользуется им с беспримерной смелостью и гибкостью. Его палитра богата оттенками, переливчата, и сравниться с нею могут разве что краски венецианцев. Использование Грюневальдом цветного света вообще уникально в искусстве его эпохи. Гениальность позволила художнику достичь удивительных, непревзойденных результатов посредством светописи — в ярких, невесомых фигурках ангелов, прославляющих Богоматерь, в видении Бога-Отца и Небесного Воинства над фигурой Мадонны и, что особенно поражает, в радужном сиянии светозарной фигуры воскресшего Христа.

Многое ли заимствовал Грюневальд из итальянского искусства? Первое желание — ответить, что ничего, но он все-таки, наверное, многому научился у мастеров Возрождения. Его знание перспективы (обратите внимание на низкую линию горизонта) и физическую мощь некоторых из фигур невозможно объяснить только «позднеготической» традицией, к тому же в картинах Грюневальда присутствуют архитектурные детали южного происхождения. Но, может быть, наиболее значимым влияние на него Возрождения было в области психологии.

Нам мало что известно о творческом пути Грюневальда, однако он явно не принадлежал к числу тех «оседлых», привязанных годному месту художников-ремесленников, которые послушно следовали уставу своей гильдии. Он был и архитектором, и инженером, и кем-то при дворе, и антрепренером; работал по заказам различных меценатов, нигде подолгу не задерживаясь. Грюневальд сочувствовал Мартину Лютеру (который морщился при взгляде на религиозные образы, считая их «идолопоклонством»), несмотря на то, что сам художник зависел от католических заказчиков. Короче говоря, похоже, что Грюневальду был не чужд свободолюбивый, индивидуалистический дух художников итальянского Ренессанса. Смелость его художественного видения также говорит о том, что он полагался прежде всего на собственные силы. Возрождение, таким образом, оказало на него освобождающее влияние, хотя и не изменило полностью суть его творческого воображения. Оно только помогло ему подчеркнуть выразительные стороны «поздней готики» в художественной манере, обладающей уникальной мощью и неповторимой индивидуальностью.

Дюрер. Для Дюрера (1471—1528) Возрождение имело более глубокое значение. Увлекшись итал-



257. Матиас Грюневальд. Распятие. Часть Изенгеймского алтаря (вид при закрытых створках). Ок. 1510-1515 г. Дерево, масло. 2,69 х 3,07 м. Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция



258. Матис Грюневальд. Благовещение, Концерт ангелов для Мадонны и Младенца-Христа. Часть Изенгеймского алтаря (вид при открытых створках). Ок. 1510—1515 к. Дерево, масло, каждая створка 2,69 х 1,42 м, центральное панно 2,69 х 3,42 м



259— Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1500 г. Дерево, масло. 66,7 х 48 см. Пинакотека, Мюнхен

янским искусством еще в молодости, во время путешествия, он в 1494 или 1495 году провел некоторое время в Венеции, и вернулся в родной Нюрнберг уже обретя новую концепцию вселенной и места художника в ней. Искусство Грюневальда с его необузданной фантазией было для него подобно «дикому, не подрезанному дереву» (этими словами он выражал свое отношение к художникам, которые работали на глазок, без теоретического фундамента) и нуждалось в дисциплинирующей объективности, в рациональных принципах эпохи Возрождения. Разделяя точку зрения итальянцев, что изобразительное искусство принадлежит к гуманитарным наукам, Дюрер перенял так же и идеал художника, как гуманного человека и ученого-гуманиста. Усердно пополняя свои интеллектуальные и творческие познания, он смог освоить за свою жизнь огромное множество тем и технических средств. А будучи величайшим мастером гравюры того времени, Дюрер оказал широкое влияние на искусство XVI века через свои листы, которые получили распространение во всей Европе.

Дюрер — первый из художников, не равнодушный к собственному внешнему облику, и он был в этом ближе к духу Возрождения, чем кто-либо из итальянских мастеров. Уже первая известная работа Дюрера (рисунок, выполненный в тринадцать лет) — автопортрет, да и потом он часто обращался к этому жанру на протяжении всего своего творческого пути. Наиболее выразителен и удивительно глубок — автопортрет, написанный им в 1500 году (илл. 259). В живописном отношении он принадлежит к фламандской традиции (ср. картину Яна ван Эйка «Человек в красном тюрбане», илл. 188), но торжественная, фронтальная поза и идеализация черт, обнаруживающих сходство с Христом, говорят о незаурядной личности, совершенно не похожей на обычных

портретируемых. В картине отразилось не столько тщеславие Дюрера, сколько та серьезность, с какой он воспринимал свою миссию художника-реформатора. (Здесь на ум приходит знаменитое изречение Лютера: «На том стою — и не могу иначе».)

Нравоучительный характер искусства Дюрера, может быть, нагляднее всего продемонстрировать на примере гравюры «Рыцарь, смерть и дьявол» — одного из лучших произведений мастера в этой технике (илл. 260). Облаченный в доспехи рыцарь, восседающий на великолепном коне с чувством собственного достоинства и уверенностью конной статуи, воплощает собой как эстетический, так и моральный идеал. Это воин Христов, твердо стоящий на пути веры, ведущем к Небесному Иерусалиму. Его не в силах остановить ни угрожающий ему смертью отвратительный всадник, ни гротескного вида дьявол у него за спиной. Собака — еще один символ добродетели,— преданно следует за хозяином, несмотря на ящериц и черепа на ее пути. Художественная форма итальянского Возрождения, в сочетании с наследием «позднеготичес-кой» символики (как очевидной, так и скрытой), наполняется здесь новым, типично северным смыслом.

Тема гравюры «Рыцарь, смерть и дьявол» взята, по-видимому, из трактата «Оружие воина Христова» величайшего северного гуманиста Эразма Роттердамского. Сам Дюрер в целом также придерживался принципов христианского гуманизма. Именно поэтому он и стал одним из самых ранних и энергичных сторонников Мартина Лютера, хотя, как и Грюневальд, продолжал работать на католических заказчиков. Тем не менее, новая вера художника ощущается в его отличающихся большой строгостью стилистики и содержания религиозных произведениях, созданных после 1520 года. Высшим достижением этого направления является парное панно «Четыре апостола» (илл. 2б1) — произведение, которое олицетворяет собой то, что по праву называют «заветом» Дюрера.

Художник подарил эти панно в 1526 году городу Нюрнбергу, который за год до этого присоединился к лютеранскому лагерю. Дюрер изобразил апостолов, играющих в протестантской доктрине важнейшую роль: Иоанн и Павел обращены друг к другу на переднем плане, а Петр и Марк находятся позади них. Цитаты из их писаний, приведенные на заднем плане в переводе Лютера, призывают городских правителей не принимать человеческих заблуждений за Божественное слово и положиться на волю Господню; они направлены одновременно и против католиков, и против слишком ревностных протестантских радикалов. Но в



260. Альбрехт Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол. 1513 г. Гравюра на меди. 25,1 х 19,1 см. Музей изобразительных искусств, Бостон

ином, более универсальном смысле, четыре фигуры олицетворяют четыре темперамента — и, по аналогии, служат намеком на другие космические «квартеты»: времена года, стихии, времена суток и возраст человека — окружающие, подобно главным стрелкам компаса, Бога, который является невидимым центром триптиха. В соответствии с важностью их роли апостолы наделены строгим и величественным видом, какого мы не встречали со времен Мазаччо и Пьеро делла Франчески.

Кранах Старший. Надежда Дюрера на возникновение монументального искусства, воплощающего протестантскую веру, осталась неосуществленной. Другие немецкие художники также пытались воплотить лютеровское учение в зримых образах, но и им не удалось создать устойчивой традиции. Усилия такого рода были заведомо обречены на неудачу, так как духовные вожди Реформации нередко относились к художникам с неприкрытой враждебностью. Сам Мартин Лютер, видимо, был к религиозному искусству равнодушен — несмотря на то, что его связывала тесная дружба с Лукасом Кранахом Старшим (1472—1553), придворным художником курфюрста Саксонии



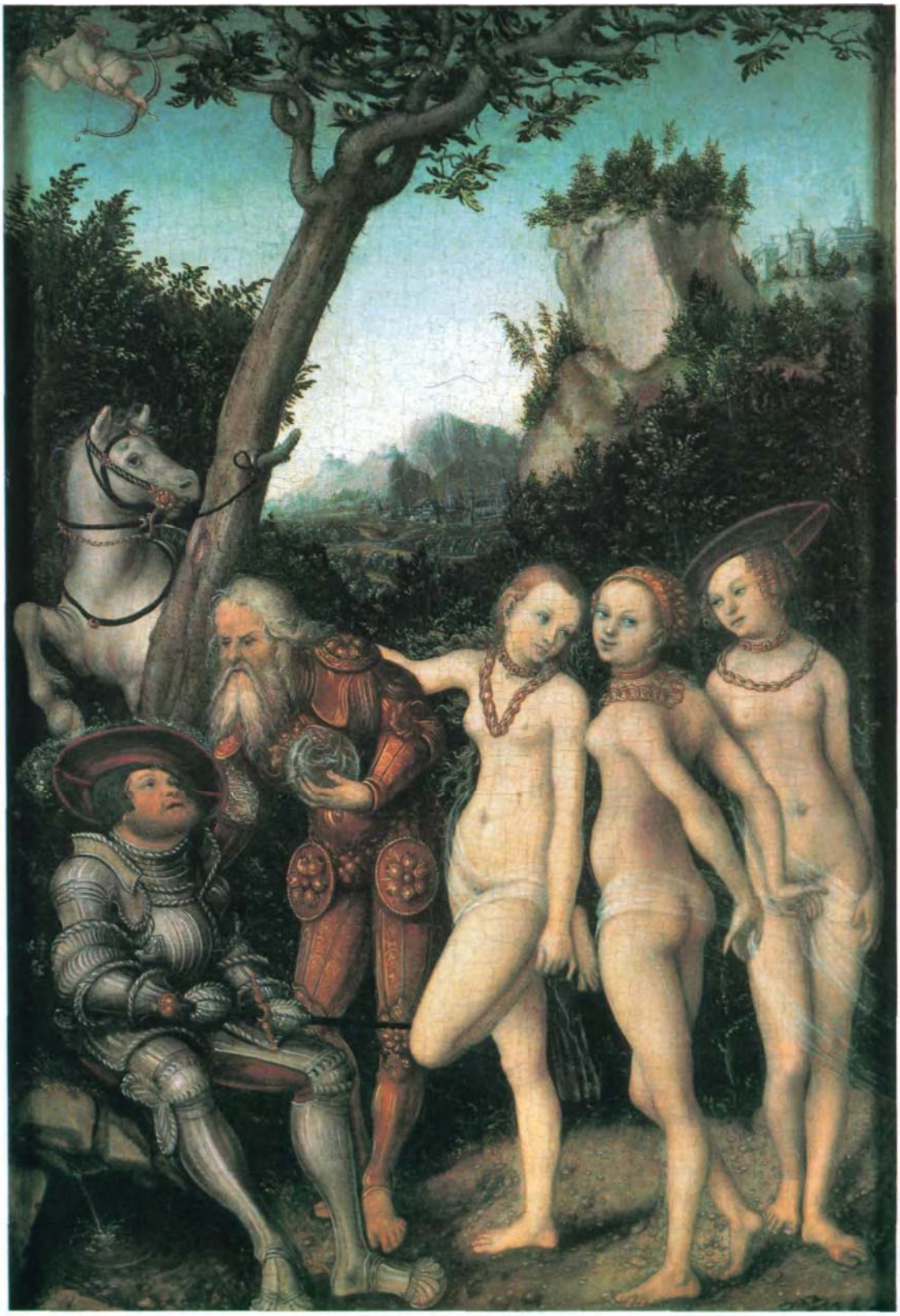
261. Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1523—1526 г. Дерево, масло, каждое панно 215,9 х 76,2 см. Пинакотека, Мюнхен

Фридриха Мудрого в Виттенберге, где вождь Реформации прикрепил на дверях церкви замка в 1517 году свои девяносто пять тезисов. Подобно Грюневальду и Дюреру, Кранах продолжал пользоваться поддержкой католических меценатов, но некоторые из его алтарных образов имеют протестантское содержание; по иронии судьбы, ^в— них отсутствует та глубина чувств, какая отличала его работы до перехода в протестантство. В памяти наших современников он остался прежде всего своими портретами и восхитительно непоследовательными мифологическими сценами, в которых получила воплощение особая северная трактовка идей гуманизма. Так, трудно представить себе что-нибудь менее классическое, чем манерная нагота трех кокетливых дамочек, изображенных на его картине «Суд Париса» (илл. 262). Парис изображен в виде немецкого рыцаря, облаченного в модные доспехи и неотличимого от представителей придворной саксонской знати, бывших покровителями художника. Игривая эротика, небольшие размеры и тщательная проработка миниатюрных деталей картины, выполненной с учетом утонченных вкусов провинциальных аристократов,— все это говорит о ней как о произведении, написанном с явным расчетом на коллекционеров.

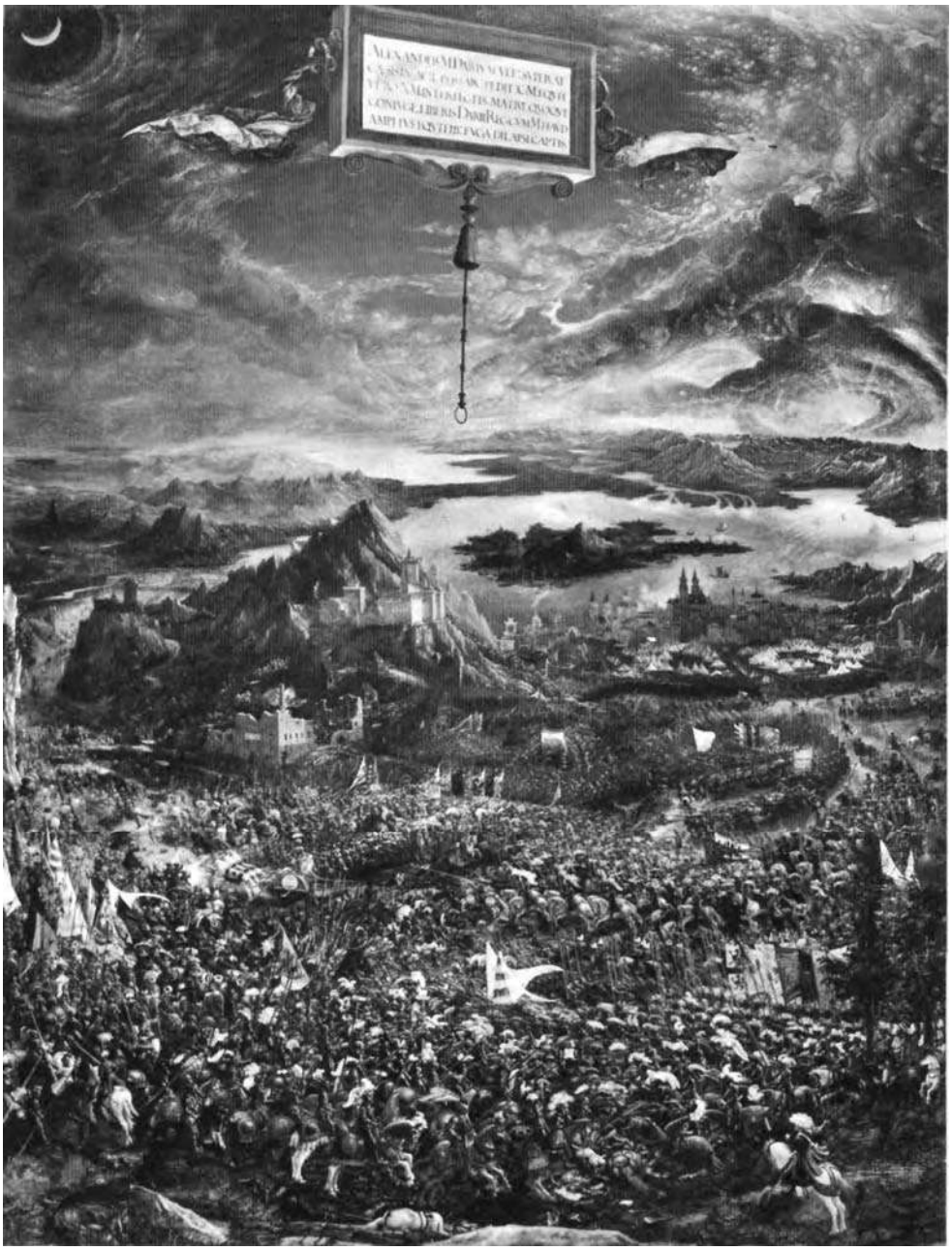
Альтдорфер. Столь же далека от классического идеала, но гораздо более выразительна «Битва при Иссе» (илл. 263) Альбрехта Альтдорфера (ок. 1480—1538) — баварского художника, который был младшим сверстником Кранаха. Без текста надписи на картуше, свисающем с неба, а также других надписей, нам вряд ли удалось бы определить, что художник изобразил победу Александра Македонского над Дарием. Альтдорфер стремился к воссозданию реального числа и внешнего вида участников сражения, следуя античным источникам, но для этого ему пришлось прибегнуть к изображению сцены с высоты птичьего полета, при котором оба главных действующих лица теряются в похожей на муравейник массе их войск (совершенно иначе трактуется этот сюжет в эллинистическом произведении — см. илл. 59)— Более того, доспехи воинов и виднеющийся вдали укрепленный город явно относятся к XVI веку.

Изображенное сражение вполне можно было бы принять за какую-то современную художнику батальную сцену, если бы не одна особенность: выразительное небо, с солнцем, победоносно прорывающимся сквозь облака и «побеждающим» луну. Небесная драма над бескрайним альпийским пейзажем, которая явно перекликается с людской битвой внизу, придает всей сцене подлинно космическое звучание. Она поразительно схожа с видением небесной славы над Богоматерью и Младенцем-Христом на Изенгеймском алтарном образе (см. илл. 258). Альтдорфера действительно можно воспринимать как некое более позднее, хотя и менее значительное, подобие Грюневальда. Несмотря на то, что Альтдорфер был и архитектором, хорошо знавшим законы перспективы и художественный язык итальянского Возрождения, в его полотнах присутствует та же необузданность воображения, какая отличала' его предшественника. Но Альтдорфер не во всем схож с Грюневальдом: человеческая фигура по отношению к ее пространственному окружению, как природному, так и архитектурному, выглядит у него случайной. Крошечные фигурки, аналогичные изображениям воинов в «Битве при Иссе», встречаются и в других работах художника; а кроме того, по меньшей мере один раз он написал ландшафт вообще без фигур — первый известный нам пример «чистого» пейзажа.

Гольбейн. При всей одаренности Кранаха с Альтдорфером, оба они уклонились от настоящего



262. Лукас Кранах Старший. Суд Париса. Дерево, масло. 34,3 х 22,2 см. Государственный Кунстхалле, Карлсруэ



263. Альбрехт Альдорфер. Битва при Иссе. 1529 г. Дерево, масло. 157,5 х 119,4 см. Пинакотека, Мюнхен

соперничества с эпохой Возрождения, в то время как Дюрер смело бросил ей вызов (если вообще не преуспел в этом соперничестве) — имеется в виду изображение человеческого образа. Стилистика этих двух художников, лишенная монументальности и тяготеющая к детализации, стала образцом для подражания менее значительных мастеров. Стремительный упадок немецкого искусства после кончины Дюрера был, вероятно, следствием отсутствия высших устремлений как у художников, так и у меценатов. Творческий путь Ханса Гольбейна Младшего (1497—1543) — единственного художника, к которому не относится сказанное выше, лишь подтверждает общее правило. Гольбейн родился и вырос в Аугсбурге, центре международной торговли в южной Германии, особенно подвержен-



264. Ганс Гольбейн Младший.
Эразм Роттердамский. Ок. 1523 г. Дерево, масло.
41,9 х 31,8 см. Лувр, Париж



265. Ганс Гольбейн Младший. Генрих VIII.
1540 г. Дерево, масло. 82,6 х 73,7 см.
Национальная галерея античного/древнего (?)
искусства, Рим

ной ренессансным влияниям, а в 18 лет перебрался в Швейцарию. К 1520 году он уже имел прочную репутацию в Базеле как автор выразительных гравюр на дереве, великолепный декоратор и проницательный портретист. В «Портрете Эразма Роттердамского» (илл. 264), написанном Гольбейном вскоре после того, как знаменитый гуманист поселился в Базеле, художнику удалось создать запоминающийся образ этого писателя-гуманиста, интимный и в то же время монументальный -он показан как человек большого духовного авторитета, которым ранее наделялись изображения учителей Церкви.

Гольбейну было, должно быть, неуютно в Базеле, так как в 1523—1524 годах он совершил путешествие во Францию, явно намереваясь предложить свои услуги Франциску I, а два года спустя, когда Базель мучительно переживал реформаторский кризис, он уехал в Англию, надеясь на получение заказов при дворе Генриха VIII. (Эразм, рекомендуя Гольбейна Томасу Мору, писал: «Здесь [в Базеле] искусства не в почете»). По возвращении в~ Базель в 1528 году Гольбейн увидел толпы фанатиков, уничтожавших религиозные образы как проявление «идолопоклонства». Четыре года спустя он навсегда поселился в Лондоне, став придворным художником Генриха VIII. Его портрет короля (илл. 265) своей строгой фронтальностью перекликается с «Автопортретом» (см. илл. 259) Дюрера, но здесь целью художника является раскрытие чуть ли не божественного характера абсолютизма. Физический облик монарха убедительно свидетельствует о его безжалостном, не знающем колебаний властолюбии. В стилистике Гольбейна наметились черты интернационального вкуса — в портрете есть нечто общее с «Элеонорой Толедской» (илл. 246): неподвижность позы, ощущение неподступ-ности, точность изображения одежды и драгоценностей. Хотя в работе Гольбейна, в отличие от картины Бронзино, и не отразился маньеристский идеал изящества, оба произведения принадлежат к одному и тому же жанру придворного портрета.

НИДЕРЛАНДЫ

В XVI веке самую бурную и болезненную эпоху среди всех стран, расположенных к северу от Альп, пережили Нидерланды. К началу Реформации страна была частью обширной империи Габсбургов, которой правил Карл V, бывший одновременно королем Испании. Протестантизм быстро набрал в Нидерландах силу, и попытки монархии подавить



266. Питер Брейгель Старший. Слепые. Ок. 1568. Дерево, масло. 87,6 x 154 см

его привели к открытому восстанию против иноземного господства. После кровавой борьбы северные провинции (современная Голландия) стали независимым государством, в то время как южные (приблизительно в границах современной Бельгии) остались под испанским владычеством. Религиозные и политические столкновения могли бы иметь для искусства катастрофические последствия, но этого, как ни странно, не случилось. Можно с уверенностью сказать, что по своему блеску нидерландская живопись XVI века уступает искусству предыдущего столетия, не породила она и основоположников Северного Возрождения уровня Дюрера или Гольбейна. Итальянские элементы проникали в эти края медленнее, чем в Германию, но более стабильно и систематично, так что вместо отдельных, изолированных вершин художественных достижений здесь мы обнаруживаем целый сплошной массив. В период между 1550 и 1600 годами — самое тревожное для страны время — в Нидерландах появились крупнейшие живописцы северной Европы, а эти художники в свою очередь проложили путь для великих голландских мастеров следующего столетия.

Для голландской живописи XVI века характерны две основные тенденции, иногда изолированные друг от друга, иногда взаимосвязанные. Первая была связана с усвоением итальянского искусства от Рафаэля до Тинторетто (хотя эти заимствования часто принимали формы сухого, нарочитого дидактизма). Другая имела отношение к разработке сюжетов, которым впоследствии было суждено прийти на смену традиционной религиозной тематике. Вся бытовая тематика, которой так изобилует голландская и фламандская живопись эпохи барокко,— пейзаж, натюрморт, жанровые сцены (сцены повседневной жизни) — впервые сложилась между 1500 и 1600 годами. Процесс шел постепенно, и его ход определялся в меньшей мере достижениями отдельных художников, чем потребностью удовлетворения вкусов общества, так как количество церковных заказов в Нидерландах неуклонно уменьшалось — протестантское иконоборческое рвение получило там особое распространение.

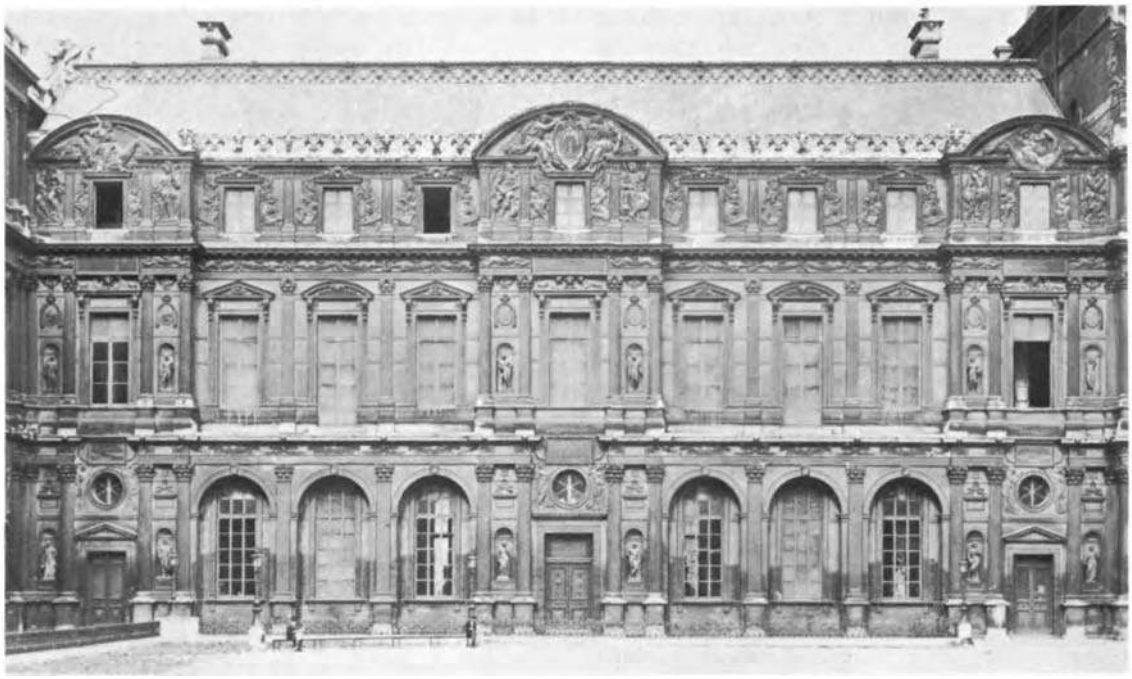
Брейгель Старший. Для Питера Брейгеля Старшего (1525/30—1569) — единственного гения среди нидерландских художников — характерно обращение к пейзажу, крестьянской жизни и моралистическому аллегоризму. Хотя творческая деятельность Брейгеля была связана с Антверпеном и Брюсселем, он, возможно, родился в Хертогенбосе. Бесспорно, сильное влияние оказало на Брейгеля творчество Иеронима Босха, и он нередко так же загадочен для нас, как и его предшественник. Каковы же были его религиозные убеждения, политические симпатии? Наши сведения о художнике весьма скудны, но, видимо, его увлечение народными обычаями и повседневной жизнью простого

народа явилось следствием сложного философского подхода. Брейгель был высокообразованным человеком, дружил с гуманистами и пользовался покровительством при дворе Габсбургов. При этом, однако, он явно никогда не работал по заказам церкви, а, имея дело с религиозными сюжетами, трактовал их странным, двусмысленным образом. В картине «Слепые» (илл. 266) — одной из последних работ Брейгеля — чувствуется философское неприятие религиозного и политического фанатизма. Источник сюжета — Евангелие от Матфея (15, 12—19). Христос сказал, имея в виду фарисеев: «Если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму». Эта притча о человеческой глупости неоднократно встречается в писаниях гуманистов, и мы знаем по меньшей мере еще об одном более раннем обращении к этому сюжету, но трагическая глубина и убедительность образа, созданного Брейгелем, придает этой теме особую силу воздействия. Возможно, Брейгель находил в библейском содержании притчи нечто созвучное своему времени. Когда фарисеи спросили, почему ученики Христа, нарушая религиозные традиции, не умывают рук своих, когда едят, Он ответил им: «Не то, что входит в уста, оскверняет человека; но то, что выходит из уст, оскверняет человека». После того, как фарисеи обиделись на эти слова, Он назвал их слепыми, ведущими слепых, объяснив, что «все, входящее в уста, проходит через чрево и извергается вон». «А исходящее из уст — из сердца исходит; сие оскверняет человека. Ибо из сердца исходят злые помыслы, убийства... хуления». Возможно, Брейгель соотносил этот сюжет с теми спорами, которые кипели тогда вокруг деталей религиозного обряда.

Его отношение к итальянскому искусству также неясно. Во время южного путешествия 1552— 1553 годов он посетил Рим, Неаполь и Мессинский пролив, однако, похоже, его не слишком потрясли знаменитые памятники, которыми так восхищались другие северяне. Вместо этого он вернулся с кипой прекрасных пейзажных рисунков, особенно альпийских видов. Возможно, большое впечатление на него произвела венецианская пейзажная живопись — прежде всего мастерством сочетания фигур с окружающей местностью и развертывания композиции в пространстве от переднего плана к заднему (см. илл. 239, 240). К этим воспоминаниям



267. Питер Брейгель Старший. Возвращение охотников. 1565 г. Дерево, масло. 118,1 х 161,9 см. Художественно-исторический музей, Вена



восходят безбрежные дали в пейзажах зрелого Брейгеля. «Возвращение охотников» (илл. 267) — одна из серии картин, посвященных отдельным месяцам. Начало подобным сериям, напомним, положили иллюстрированные средневековые календари, и в сцене, изображенной Брейгелем, все еще чувствуется влияние миниатюр «Богатейшего часослова» герцога Беррийского (см. илл. 184). Здесь, однако, природа — уже не только обстановка для деятельности человека, но и главное содержание картины. Мужчины и женщины, погруженные в свои обычные сезонные заботы,— нечто случайное в величественном ежегодном круговороте умирания и возрождения, овеянном живым дыханием ритма космоса.

ФРАНЦИЯ

Для усвоения итальянских форм архитектором и скульпторам северных стран потребовалось больше времени, чем живописцам. Франции, теснее других стран связанной с Италией (вспомним, что в 1499 году Франция завоевала Милан), первой удалось добиться создания целостного ренессансного стиля. В 1546 году король Франциск I, который и раньше выражал свое восхищение итальянским искусством, пригласив во Францию сначала Леонардо в 1517 году, а затем маньеристов (см. стр. 269), решил построить на месте старого готического королевского замка, носившего название Лувр (см. илл. 184), новое и гораздо более обширное строение. Осуществление этого проекта, едва начатое к моменту кончины Франциска I, было завершено лишь столетие спустя; но самая ранняя его часть, построенная Пьером Леско (ок. 1515—1578),— это самый блестящий из дошедших до нас образцов архитектуры Северного Возрождения.

Леско. Детали фасада, созданного Леско (илл. 268), поражают своей классической чистотой, но при этом трудно принять его по ошибке за творение итальянского зодчего. Его отличительная черта — не поверхностное восприятие итальянских форм, а подлинный синтез традиционного французского chateau (замка) и ренессансного дворца. Конечно, накладные классические ордеры, оконные обрамления с портиками и аркады первого этажа заимствованы у итальянцев. Но непрерывность линии фасада нарушается тремя выступающими вперед павильонами-ризалитами, которые увенчаны башенками, характерными для французских замков; традиционно французский характер придан и крыше с крутыми скатами. Тем самым обеспечивается преобладание вертикальных ритмических акцентов над горизонтальными, и этот эффект еще больше усилен высокими, узкими окнами.

Пилон. Величайшим скульптором конца XVI столетия был Жермен Пилон (ок. 1535—1590). В начале своего творческого пути он многому



269— Франческо Приматиччо и Жермен Пилон.
Гробница Генриха II и Екатерины Медичи.
1563—1570 г. Аббатская церковь Сен-Дени в Париже



270. Жермен Пилон. Лежащие фигуры (gisants) короля и королевы — деталь гробницы Генриха II и Екатерины Медичи. Мрамор

научился у Франческо Приматиччо, соперника Челлини при дворе Франциска I (см. стр. 268), но вскоре выработал собственный стиль, в котором маньеризм Фонтенбло органично слился с элементами, заимствованными из античной скульптуры, у Микеланджело и из готической художественной традиции. Талант Пилона проявился главным образом в монументальных надгробиях, самым ранним и значительным из которых является надгробие Генриха II и Катерины Медичи (илл. 269). Архитектурное обрамление памятника — продолговатая, отдельно стоящая часовня на украшенном рельефами из бронзы и мрамора возвышении - принадлежит Приматиччо. На углах возле памятника установлены четыре большие бронзовые статуи Добродетелей, выполненные в стиле Фонтенбло; на гробнице — коленопреклоненные фигуры молящихся короля и королевы; внутри часовни монаршая чета изображена в виде мраморных gisanti, или обнаженных, распростертых фигур усопших (илл. 270).

Такой контрастный способ изображения фигур был характерен для готических надгробий XIV века: gisanti символизировал тленную природу плоти, и тело обычно изображалось уже на стадии разложения, иногда с ползающими через отверстия паразитами. Как можно было придать такому мрачному образу ренессансную форму, не утрачивая его эмоционального значения? Пилон нашел блестящее решение: идеализирую gisanti, он меняет их смысл на противоположный. Королева, лежащая в позе классической Венеры, и король в позе мертвого Христа не только не вызывают чувства ужаса или скорби, а, наоборот, исполнены пафоса красоты, одолевающей даже смерть. Вместо шокирующего впечатления, которое производили в былые времена подобные фигуры, здесь, благодаря выразительности памятника, достигается иная, хотя и ничуть не меньшая, острота переживания.

Вспоминая проведенное нами выше различие между классическим и средневековым отношением к смерти (см. стр. 223), мы можем выразить это чувство следующим образом. Готический gisanti — образ, в котором подчеркнуто физическое разложение плоти, представляет будущее состояние тела в соответствии со всем «перспективным» характером средневековой гробницы. Gisanti Пилона — «ретроспективны», хотя в них и не отрицается реальность смерти. Именно в таком единстве противоположностей (которого ни разу не удалось повторить, даже самому Пилону) и кроется причина величия этих фигур.

БАРОККО В ИТАЛИИ И ИСПАНИИ

Что такое «барокко»? Как и «маньеризм», сам термин первоначально был создан с целью дискредитации определяемого им стиля — он означал «неправильный, искаженный, гротескный». Историки искусства все же делятся по поводу этого определения на две категории. Должно ли понятие «барокко» использоваться только для обозначения преобладающего стиля XVII столетия или же в него надо включать и другие художественные тенденции эпохи — такие, например, как классицизм, взаимоотношения с которым у него складывались весьма сложно? Не следует ли раздвинуть временные рамки, относя к периоду барокко и первую половину XVIII века вместе со стилем, получившим название «рококо»? Еще важнее такой вопрос: составляет ли барокко отдельную эпоху в искусстве, отличную как от Возрождения, так и от современного периода, или же это последний этап эпохи Возрождения? В последнем вопросе мы отдаем предпочтение первому варианту, прежде всего по причинам его удобства, в то же время признавая, что и вторая точка зрения имеет право на существование. Скорее всего, наша позиция по этим вопросам не так уж важна — несравненно важнее понимание тех сил, которые задействованы в барочном искусстве.

Фактически барокко не поддается простой классификации — оно скорее представляет собой сочетание самых крайних противоречий. Поэтому мы неизбежно сталкиваемся с рядом парадоксов, характерных для противоречивой природы барокко. Утверждалось, что барочный стиль отражает дух Контрреформации, но к началу XVII века активная стадия Контрреформации была уже позади. Католицизм восстановил значительную часть своих прежних владений, а протестантизм перешел к оборонительным действиям, и ни у одной из сторон не было достаточных сил, чтобы нарушить это новое равновесие. Словно для того, чтобы подчеркнуть триумф прежней веры, в 1622 году были канонизированы герои Контрреформации — Игнатий Лойола, Франциск Ксавье (оба иезуиты), Тереза Авильская, Филиппо Нери, Исидоро Агрикола (Карло Борромео был причислен к лику святых уже в 1610 году). Начавшаяся тогда волна канонизаций продолжалась до середины XVII века. По контрасту с набожностью и благородством поступков этих духовных воителей новые князья церкви были известны главным образом увлечением светской роскошью.

Другой причиной, по которой нам следует остерегаться чрезмерного подчеркивания связи барокко с Контрреформацией, является то, что, в отличие от маньеризма, новый стиль не был исключительно итальянским явлением (хотя историки искусства обычно соглашаются, что он возник в Италии в конце XVI века), как не сводился он и только к религиозному искусству. Барочные элементы быстро распространялись по протестантскому Северу, находя там себе иное применение.

Не менее спорным является и утверждение, будто барокко — это «стиль абсолютизма», отражение централизованного государства, управляемого самодержцем с неограниченной властью. Хотя абсолютизм и достиг вершины в правление Людовика XIV в конце XVII столетия, барочный стиль складывался начиная с 1520 года, при Франциске I во Франции и герцогах Медичи в Тоскании. Более того, барочное искусство процветало в буржуазной Голландии не в меньшей степени, чем в абсолютистских монархиях, к тому же стилем, получившим официальное покровительство при Людовике XIV, был характерно приглушенный, классицистический вариант барокко.

С аналогичными трудностями сталкиваемся мы и тогда, когда пытаемся соотнести искусство барокко с наукой и философией этой эпохи. Во времена Раннего и Высокого Возрождения, когда художник мог быть одновременно и гуманистом, и ученым, такая связь существовала. В XVII веке, научно-философская мысль стала слишком сложной, отвлеченной и систематической, чтобы на нее мог откликнуться художник. Гравитация и исчисление были способны взволновать, вдохновить ху-



271. Караваджо. Призвание Св. Матфея. Ок. 1599—1602 и. Холст, масло. 3,38 х 3,48 м. Капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме

дожника ничуть не больше, чем изречение Декарта «Cogito, ergo sum» (Я думаю, следовательно, я существую»).

При всем при том между искусством барокко и наукой существует вполне определенная, хотя и тонкая связь, которая очень важна для понимания эпохи в целом. Средневековые воззрения, преобладавшие в течение всего периода Возрождения, были постепенно низвергнуты благодаря научным открытиям эпохи барокко. На смену сложной метафизике неоплатоников, которые наделяли все сущее религиозным смыслом, пришла новая космология, начало которой положили Николай Коперник и Галилео Галилей, а вершинами стали идеи Рене Декарта и Исаака Ньютона. Помимо того, что в центр Вселенной они поместили не Землю (и человечество), а Солнце, основные взаимоотношения определялись ими в математических и геометрических понятиях как часть простой, упорядоченной системы механики. Борьба с ренессансными наукой и философией, истоки которых, как можно проследить, восходили к античности, влекли за собой и отказ от природного^ магизма — предтечи современной науки, включавшего в себя астрологию и алхимию. Различие состояло в том, что природная магия пыталась заполучить практическую власть над миром посредством предсказаний и различных манипуляций, путем овладения «тайнами» природы вместо изучения ее законов. Конечно, магическое мировосп-

риятие, которое обычно сочеталось с традиционными религиями и морализмом, продолжало существовать в популярной литературе и фольклоре еще долго после этого периода. И тем не менее мы можем сказать, что благодаря успехам оптической физики и физиологии барокко буквально смотрело^ла^дшр «новыми» глазами, так как научные открытия этой эпохи навсегда изменили восприятие видимой действительности.

В конце концов, барочное искусство — это не просто результат религиозного, политического или интеллектуального развития. Давайте прежде всего подумаем о барочной стилистике как об одной из многих основных черт, отличающих этот период от того, что происходило прежде: вновь набравшей силу католической веры, абсолютистского государства и изменившейся роли науки. Эти факторы образовали подвижные, изменчивые сочетания, которые и придают искусству барокко его притягательное разнообразие. Такое разнообразие идеально подходило для выражения нового, более широкого мировосприятия человечества. В конечном счете, эту эпоху характеризует прежде всего переоценка роли человека и его взаимоотношений со Вселенной. Центральное место здесь начинает занимать новая психология, которая получает в барочном искусстве, где характерные для эпохи напряжения нередко выплескиваются в виде открытого столкновения, вполне наглядное выражение. Философы отводят теперь важную роль человеческой страсти, охватывающей гораздо более широкий круг эмоций и социальных сфер и уровней, чем когда-либо прежде. Научная революция, высшей точкой которой стала единая механика Ньютона, перекликалась с этими импульсами, так как она предполагала более активную роль личности в познании и затем, в свою очередь,— во влиянии на окружающий мир. Примечательно, что при всей раздвоенности непримиримых пристрастий, барокко оставалось эпохой глубоко религиозной. Контрастное взаимодействие чувства, разума и духовности можно рассматривать как своего рода диалог, который, по существу, так и не был завершен.

ЖИВОПИСЬ В ИТАЛИИ

Рим, породивший в начале XVI века Высокое Возрождение, стал через столетие и родиной барокко, собрав для выполнения эпохальных новых задач художников из самых разных мест. Папство оказывало искусству мощное покровительство, стремясь превратить Рим в самый красивый город христианского мира — «для вящего прославления Бога и Церкви». Эта кампания началась еще в 1585 году, но тогда под рукой были только не слишком именитые поздние маньеристы. Вскоре, однако, удалось привлечь в столицу целеустремленных молодых мастеров, особенно из северной Италии, и им-то и принадлежит заслуга создания нового стиля.

Караваджо. Наиболее заметным среди этих североитальянских художников был гениальный живописец Микеланджело Меризи (1571—1610), которого прозвали Караваджо по названию места его рождения близ Милана. «Призвание Св. Матфея» (илл. 271), одно из серии монументальных полотен, написанных им для капеллы церкви Сан-Луиджи деи Франчези в 1599—1602 годах, далеко отстоит как от маньеризма, так и от Высокого Возрождения. Единственным предшественником этой необычной картины можно считать реализм североитальянских художников типа Савольдо (см. илл. 249). Однако, реализм Савольдо таков, что для передачи его отличия от более раннего типа реализма необходимо ввести новый термин — «натурализм».

Никогда прежде нам не встречалось подобной трактовки религиозного сюжета — совершенно как сцены из современной простонародной жизни. Матфей, сборщик податей, сидит с несколькими вооруженными людьми (очевидно, его помощниками) в помещении, весьма напоминающем римскую таверну, а справа к ним приближаются две фигуры. Пришедшие — бедные люди: их босые ноги и скромная одежда резко контрастируют с яркими одеяниями Матфея и сидящих с ним людей. Почему же при созерцании этой сцены мы ощущаем присутствие в ее атмосфере религиозного чувства, а не принимаем ее за изображение повседневного события? Ответить можно так: североитальянский реализм органично сплавлен в творчестве Караваджо с элементами, заимствованными им во время учебы у искусства эпохи Возрождения в Риме, что и придает этой сцене удивительное чувство внутреннего достоинства. Его стиль, иначе говоря, классичен, но не классицистичен. Композиция, например, строится поперек поверхности холста; формы резко, почти как на рельефе, подчеркнуты игрой светотени (см. илл. 96). Более того, для Караваджо натурализм был не самоцелью, а средством выражения глубоко религиозного содержания. Почему в одной из фигур мы узнаем Христа? Во всяком случае, не по нимбу Спасителя — единственной сверхъестественной детали на картине, изображенной в виде какой-то не слишком приметной зо-



272. Артемизия Джентилески. Юдифь и ее служанка с головой Олоферна. Ок. 1625 г. Холст, масло. 184,2 х 141, 6 см. Институт искусств, Детройт. Дар Лесли Х. Грин

лотой повязки, так что ее вполне можно и не заметить. Наш взор прикован не к нимбу, а к Его повелительному жесту, заимствованному из фрески Микеланджело «Сотворение Адама» (см. илл. 233) Этот жест «соединяет» две группы и он же повторен Матфеем, вопросительно указующим на себя. Важнейшую роль играет луч солнечного света над Христом, который высвечивает Его лицо и руки в полутемном интерьере, тем самым донося Его зов к Матфею. Без этого луча, такого естественного и в то же время так наполненного символическим смыслом, картина утратила бы свою неповторимо-волнующую атмосферу, свою убедительность в передаче нам чувства Божественного присутствия. Караваджо в эмоциональной, непосредственной форме выражает здесь мысль, которую разделяли и великие святые Контрреформации: тайны веры раскрываются не интеллектуальным размышлением, а чисто Чшту^нтивно, посредством внутреннего опыта, доступного для всех людей. Барокко отличается от последующей стадии Контрреформации именно приданием мистическому видению естественных черт — оно предстает перед нами целостным, без каких-либо признаков духовной борьбы, как на картинах Эль Греко.

В живописи Караваджо присутствует то, что можно назвать «любительским христианством»,— христианством, которого не коснулись теологические догмы и которое нравилось протестантам не меньше, чем католикам. Эта ее особенность позволяет допустить, что итальянский мастер оказал сильное, хотя и опосредованное, влияние на Рембрандта, величайшего религиозного художника протестантского Севера. На родине Караваджо повезло меньше. Итальянские художники и любители искусств отдавали должное его творчеству, но простые люди, на которых оно было прежде всего рассчитано, да и некоторые консервативные критики, считали, что ему недостает пристойности и благочестия. Им пришлось не по нраву то, что на картинах Караваджо они увидели себе подобных — они отдавали предпочтение религиозной образности более идеализированного и велеречивого толка. По этой же причине караваджизм к 1630 году почти прекратил существование, слившись с другими барочными тенденциями.

Джентилески. До сих пор мы не коснулись творчества ни одной художницы, но это вовсе не значит, будто их в те времена не существовало. Плиний, например, называет в своей «Натуральной истории» (кн. XXXV) ряд имен и описывает творчество художниц Греции и Рима; имеются такие сведения и о занятиях женщин в средние века и в эпоху Возрождения книжной миниатюрой. Правда, нам следует при этом помнить, что подавляющее большинство художников до «позднеготичес-кого» периода работал анонимно, так что удалось выявить лишь несколько работ, выполненных представительницами слабого пола. Заметные творческие личности появились среди женщин около середины XVI века. Однако до середины XIX столетия их творчество в основном ограничивалось портретом, жанром и натюрмортом. Многие из них тем не менее добивались успеха, нередко выступая на равных с мужчинами после овладения их стилистикой, а то и превосходя их. Те препятствия, которые мешали им пройти курс обучения изображению человеческой фигуры и анатомии, были основной причиной и того, что они не могли заняться сюжетной живописью. Исключение из этого общего правила составило несколько итальянок, выросших в семьях художников, где им дали возможность развить свои способности, хотя и они не получили равной с мужчинами подготовки. Важную роль женщины начали играть в живописи уже в XVII столетии, с приходом в искусство Ар-темизии Джентилески (1593—ок. 1653).

Дочь художника Орацио Джентилески, Артемизия родилась в Риме и стала одним из ведущих мастеров живописи и заметной личностью своего времени. Героинями, характерными для ее творчества, были Вирсавия — неудачный объект навязчивой страсти царя Давида, а также Юдифь - спасительница своего народа, обезглавившая ассирийского полководца Олоферна. Оба эти сюжета были популярны в период барокко, когда особым успехом пользовались сцены эротики и насилия. Если в своих ранних картинах, изображавших Юдифь, Джентилески еще явно зависела от творческой манеры отца и Караваджо, то воспроизводимая нами работа (илл. 272) — это уже пример ее зрелого, независимого творчества. Картину отличает особый, присущий только этой художнице внутренний драматизм, который ни в коей степени не меркнет из-за сдержанности художницы при увековечении мужественного поступка Юдифи. Перед нами предстает не сама сцена обезглавливания героя, а мгновение тотчас после этого события. Ужаснувшаяся Юдифь с театральным жестом отвернулась в сторону, пока служанка укладывает голову Олоферна в мешок. Объект их внимания остается невидимым зрителю, что усиливает интригующий характер сцены. Атмосфера создаваемая приглушенным светом свечей, в свою очередь способствует созданию настроения особой таинственности, позволяющей художнице с непревзойденной убедительностью передать всю сложную гамму чувств, переживаемых Юдифью.

Аннибале Карраччи. Консервативные вкусы простых итальянцев удовлетворялись менее радикальными и менее одаренными художниками, чем Караваджо. Их кумиром стал другой живописец, приехавший в Рим — Аннибале Карраччи (1560—1609). Аннибале был родом из Болоньи, где он вместе с двумя другими членами семьи Карраччи выработал после 1580-х годов антиманьеристскую манеру, опирающуюся на достижения североитальянского реализма и венецианского искусства. Карраччи можно скорее назвать реформатором, чем революционером в искусстве. Как и в случае с Караваджо, которым он явно восхищался, именно приобретенный Аннибале в Риме классический опыт преобразил его творчество. Он тоже почувствовал, что искусство должно вернуться к натуре, но его подход был не столь прямолинеен — жизненные наблюдения он уравновешивал обращением к классике, означавшей для него искусство античности, а также наследие Рафаэля, Микеланджело, Тициана и Корреджо. В своих лучших работах Карраччи сумел сплавить все эти разнородные

элементы в единое целое, хотя в достигнутом им единстве всегда оставался элемент нарочитости. В 1597—1604 годах Аннибале создает роспись плафона в галерее палаццо Фарнезе — свое самое крупное и значительное произведение. На нашей иллюстрации (илл. 273) видно богатство и изощренность композиции Карраччи: вокруг сюжетных сцен, напоминающих плафон Сикстинской капеллы, он расположил живописные изображения архитектурных строений, имитации скульптуры и обнаженные скульптурные фигуры юношей с гирляндами в руках. Галерея Фарнезе расписана, однако, не только под влиянием шедевра Микеланджело. По стилистике основных сюжетов — сцен любви классических божеств — роспись перекликается с «Галатеей» Рафаэля (см. илл. 238), а единство целого достигается использованием иллюзионистических эффектов, отражающих знание художником Корреджо и великих венецианцев. Благодаря безупречной выверенное™ ракурсов и освещения снизу (судя по теням), обнаженные фигуры юношей и имитации произведений скульптуры и архитектуры предстают как живые. На этом фоне мифологические события изображены словно имитации картин, написанных маслом. Каждый из этих уровней реальности трактуется с высочайшим мастерством, и плафон в целом отличается таким буйством чувств, которое не позволяет отнести его ни к маньеризму, ни к искусству Высокого Возрождения.

Рени; Гверчино. Перёд художниками, которые вдохновлялись галереей палаццо Фарнезе, стоял, по-видимому, выбор одного из двух возможных направлений. Продолжая работать в стиле, имитирующем Рафаэля,— стиле мифологических панно, они могли дойти до преднамеренного, «официального» классицизма. Примером для подражания мог стать для них и чувственный иллюзионизм, присутствующий в обрамлениях живописных панно. Среди самых ранних продолжений первой тенденции — роспись плафона «Аврора» (илл. 274), выполненная Гвидо Рени (1575—1642). На ней изображен Аполлон в своей колеснице (Солнце), управляемой Авророй (Утренней Зарей). Несмотря на все ее ритмическое изящество, эта похожая на рельеф композиция могла бы показаться лишь бледным отражением искусства Высокого Возрождения, если бы не пронизывающий ее мощный поток света, который придает росписи такую эмоциональную выразительность, какой художнику никогда не удалось бы достичь посредством лишь одних фигур. Еще один плафон под названием «Аврора» (илл. 275), расписанный Гверчино (1591—1666) менее чем десять лет спустя,— прямая противоположность произведению Рени. Здесь архитектурная перспектива в сочетании с живописным иллюзионизмом, восходящим к Корреджо, и интенсивной игрой света и цвета, перенятой у Тициана, преобразуют всю живописную поверхность в единое бесконечное пространство, в котором проплывают фигуры, словно подгоняемые стратосферными ветрами. Роспись Гверчино породила целый поток аналогичных видений.

Да Кортона. Наиболее впечатляющее среди произведений такого рода — выполненная Пьетро да Кортона (1596—1669) роспись плафона в большом зале палаццо Барберини в Риме. Тема росписи — апофеоз правления папы Барберини, Урбана VIII (илл. 276). Как и в галерее палаццо Фарнезе, поверхность потолка разделена живописной рамой, имитирующей архитектуру и скульптуру, на отдельные панно, которые заполнены фигурными сценами, но за нею перед зрителем распахивается то же безбрежное небо, что и в «Авроре» Гверчино. Группы фигур, забравшихся на облака или же летящих сами по себе, проносятся как над рамой, так и под нею, создавая двойную иллюзию — кажется, будто некоторые из них парят прямо в самом зале, в опасной близости от наших голов, в то время как другие уносятся в наполненную светом, бесконечную даль. Источником вдохновения для Кортоны, бесспорно, послужило «Вознесение Мадонны» Корреджо (см. илл. 251), где автор сумел добиться такого же захватывающего дух эффекта. В плафоне палаццо Барберини динамизм, присущий стилю барокко, достигает непревзойденной выразительности.

Фрески Кортоны представляют собой воплощение разрыва между зрелым барокко и барочным классицизмом. Классицисты утверждали, что искусство должно служить моральным целям и удовлетворять требованиям ясности, единства и декоративности. Опираясь на давнюю традицию, восходящую к знаменитому высказывают Горация: «Ш pictura poesis» («Поэзия — это та же живопись»), они настаивали и на том, что живопись должна следовать примеру^рагической поэзии, выражая содержание посредством минимального числа фигур, движения, жесты и выражения лиц которых легко могут быть прочитаны. Кортона, сам не будучи противником классики, дал своей росписью пример, раскрывающий тезис об искусстве как эпической поэзии, со множеством актеров и эпизодов, разрабатывающих центральную тему и создающих великолепный декоративный эффект. Он также первым начал утверждать, что в искусстве присутствует чувственная привлекательность, которая существует как самоцель.



273. Аннибале Карраччи. Плафон, фреска. 1597-1601 г.
Галерея, Палаццо Фарнезе, Рим



274. Гвидо Рени. Плафон, фреска. 1613 г. Казино Роспильози, Рим



275. Гверчино. Аврора. Плафон, фреска. 1623 г. Вилла Лудовизи, Рим

Хотя споры об иллюзионистической плафонной живописи имели в основном теоретический характер, они продемонстрировали глубокое различие подходов к изображению истории и воплощению идей в искусстве. Суть этих споров лежала в самой основе барокко. Иллюзионизм давал художникам возможность преодолевать явные противоречия эпохи путем сплава разных уровней реальности в



276. Пьетро да Кортона. Апофеоз правления Урбана VIII.
Деталь плафонной фрески. 1633-1639 г. Палаццо Барберини, Рим



277. Собор Св. Петра в Риме (аэрофотосъемка). Неф и фасад — архитектор Карло Мадерна, 1607—1615 г.; колоннада — архитектор Джанлоренцо Бернини, по проекту 1657 г.

живописное единство такого потрясающего величия, что все различия между ними отпадали сами собой. Несмотря на оживленность споров, на практике обе стороны редко вступали в конфликт по поводу масляной живописи, где различия между Кортоной и классицизмом последователей Карраччи не всегда были так ясно выражены. Однако движение против того, что считалось излишествами зрелого барокко, возглавил вовсе не живописец-автор фресок, и даже не итальянец, а французский художник, живший в Риме — Никола Пуссен (см. стр. 317-319).

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА В ИТАЛИИ

Собор Св. Петра. В архитектуре подметить первые признаки формирования барочной стилистики с той же степенью точности, как в живописи, невозможно. В обширной церковной программе строительства, осуществлявшейся в Риме в конце XVI века, наиболее талантливым из молодых архитекторов проявил себя Карло Мадерно (1556—1629). В 1603 году ему было поручено завершить, наконец, церковь Св. Петра. Папа решил пристроить к спроектированному Микеланджело зданию (см. илл. 236) неф, преобразуя его в базилику. Изменение плана (которое могло быть подсказано примером церкви Иль Джезу), позволило соединить собор Св. Петра с Ватиканским дворцом (справа от церкви на илл. 277).

Проект фасада, выполненный Мадерно,^ продолжает разработку плана, намеченного Микеланджело для внешнего вида храма. Он состоит из колоссального ордера, несущего аттик, но с подчеркнуто резким выделением порталов. Эффект, нарастающий от углов здания к центру, можно передать с помощью\ музыкального термина «кресчендо». Расстояние/ между опорными столбами уменьшается, пилястры превращаются в колонны, а стена фасада шаг за шагом выступает вперед. Идея этого нарастания ритма была подсказана фасадом храма Иль Джезу, созданным на поколение раньше Джакомо делла Портой (см. илл. 256). Мадерно сделал этот принцип главенствующим в своих проектах фасадов — не только собора Св. Петра, но и меньших по размерам храмов. При

этом зодчий отошел и от традиционного решения церковного фасада в виде нерасчлененной стенной поверхности, оставшегося еще без изменений в фасаде церкви Иль Джезу,— он заменил его «углубленным фасадом», динамично соотносящимся с окружающим пространством. Богатые возможности, содержавшиеся в этом новом решении, истощились лишь полтора столетия спустя.

Бернини. Работа Мадерно *ш,* перестройке собора Св. Петра была завершена Джанлоренцо Бернини (1598—1680) — величайшим скульптором и архитектором столетия. Именно Бернини принадлежит заслуга организации открытого пространства перед фасадом собора в виде великолепного овального «двора», обрамленного колоннадами, которые сам архитектор сравнил с материнскими объятиями Церкви. По силе впечатления с этим грандиозным ансамблем, связавшим здание с огромным «сформованным» открытым пространством площади, может сравниться разве что древнеримское святилище в Палестрине (см. илл. 84).



278. Джанлоренцо Бернини. Давид. 1623 г. Мрамор, в натуральный рост. Галерея Боргезе,

Это не единственный пример переклички барочного искусства с античностью. Прослеживается сходство и между эллинистической и барочной скульптурой. Если мы сравним «Давида» (илл. 278) работы Бернини со скульптурой Микеланджело и зададимся вопросом, какая из них ближе к Пергамскому фризу (см. илл. 231, 77), то нам придется признать первенство Бернини. С эллинистическими произведениями его скульптуру сближает как раз то единство плоти и духа, движения и эмоции, которого так целенаправленно избегал Микеланджело. Однако отсюда вовсе не вытекает, что Бернини более классичен, нежели Микеланджело — этот пример показывает прежде всего, что и барокко, и Высокое Возрождение признавали авторитет античного искусства, но каждый период черпал вдохновение из различных его сторон.

Совершенно очевидно, что «Давид» Бернини — ни в коей мере не подражание Пергамскому алтарю. Барочным его делает подразумеваемое присутствие Голиафа. В отличие от других статуй, изображающих Давида, включая и работу Донателло (см. илл. 203), скульптура Бернини задумана не как самостоятельная фигура, а как часть парной группы — все внимание изображенного сосредоточено на его противнике. Интересно, намеревался ли Бернини создать статую Голиафа для придания группе завершенности? Он этого не сделал, но по его «Давиду» мы можем ясно понять, где он видит своего противника. Соответственно, пространство между Давидом и его невидимым соперником заряжено энергией — оно «принадлежит» статуе.

«Давид» Бернини показывает нам, в чем состоит отличие барочной скульптуры от скульптуры двух предыдущих столетий: ее новые, активные пластические отношения с окружающим пространством. Она отказывает от самодостаточности ради иллюзии живого присутствия или подразумеваемых поведением статуи сил. Поскольку в барочной скульптуре так часто встречается «невидимое дополнение» (подобно Голиафу в «Давиде» Бернини), она является своего t рода «фокусом», так как пытается использовать те художественные эффекты, которые традиционно не относились к ее сфере. Такое наполнение пространства активной энергией является, по существу, определяющим признаком всего барочного искусства. Караваджо добился этого в «Св. Матфее» с помощью резко сфокусированного луча света. Действительно, искусство барокко не признает принципиальных различий между скульптурой и живописью. Они могут даже



279— Джанлоренцо Бернини. Экстаз Св. Терезы. 1645—1652. Мрамор, в натуральный рост. Капелла Корнаро, церковь Санта-Мариа делла Виктория в Риме

сочетаться с архитектурой, образуя некое подобие театральной сцены.

По существу, Бернини, которого отличало страстное увлечение театром, лучше всего проявил себя в тех случаях, когда он прибегал к сочетанию архитектуры, скульптуры и живописи. Таким его шедевром стала Капелла Корнаро в церкви Мариа делла Викториа, где находится знаменитая скульптурная группа, «Экстаз Св. Терезы» (илл. 279)- Тереза Авильская, одна из величайших святых Контрреформации (см. стр. 286), описала, как ангел пронзил ее сердце пламенеющей золотой стрелой: «Боль была так сильна, что я громко закричала; но в то же время я почувствовала такую безмерную сладость, что мне захотелось, чтобы эта боль продолжалась вечно. Боль эта была не физической, а душевной, хотя она в равной степени отзывалась и в теле. Это было сладчайшее неженье души Богом».

Бернини передал этот опыт мистического видения так же чувственно и реально, как Корреджо в своей картине «Юпитер и Ио» (см. илл. 252). При ином сюжете ангела было бы невозможно отличить от амура, и это придает убедительность экстазу, делает его осязаемым. Две фигуры, расположенные на плывущем облаке, освещены (из невидимого окна сверху) таким образом, что они, в своей сверкающей белизне, кажутся нам почти бесплотными. Зритель становится как бы соучастником видения. «Невидимым дополнением» здесь — менее характерным, чем в «Давиде», но также важным — является та сила, которая влечет фигуры к небесам, определяя рисунок складок на драпировках. Намеком на божественную природу этой силы служат золотые лучи, исходящие из источника, который находится высоко над алтарем — на иллюзионистической фреске Гвидебальдо Аббатини, расположенной на своде капеллы, небесная слава раскрывается как бурный поток света, из которого выпадают целые облака ликующих ангелов (илл. 280). Этот небесный «взрыв» и придает силу движению ангельской стрелы, заставляя поверить в экстаз святой Терезы.



280. Капелла Корнадо. Анонимная роспись XVIII в. Государственный музей, Шверин, Германия

Для создания полноты иллюзии Бернини даже встраивает «зрительный зал» для своей «сцены» — по краям капеллы находятся балконы, напоминающие театральные ложи. Мы видим в них мраморные фигуры, изображающие членов семьи Корнаро, которые также становятся как бы свидетелями экстаза (илл. 280). Их пространство — то же, что и наше, и, следовательно, часть повседневной жизни, в то время как экстаз, изображенный в нише с массивным обрамлением, занимает пространство, которое реально, но нам недоступно. Наконец, на плафоне изображено'бесконечное, неизъяснимое пространство Нёеес.

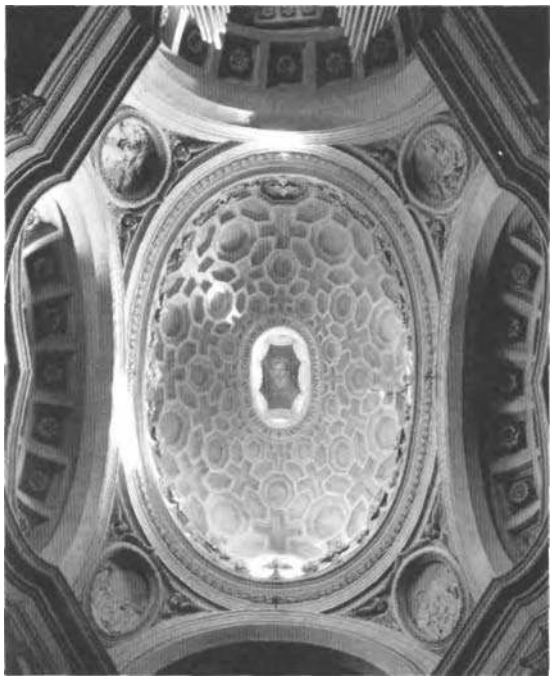
Мы можем вспомнить, что «Погребение графа Оргаса» и окружение произведения также образуют целое, состоящее из трех уровней реальности (см. стр. 265). Тем не менее, между этими двумя капеллами есть существенное различие. Эль Греко в духе маньеризма воссоздает эфирное видение, в котором «реальна» только каменная плита саркофага, в то время как при барочной театральности Бернини различие между реальностью и видением почти полностью стирается. Пожалуй, не составило бы особого труда и отвергнуть «Экстаз Св. Терезы» как поверхностное, мелодраматическое действо, однако Бернини был искренне верующим католиком, полагавшим (как и Микеланджело), что вдохновение снизошло к нему непосредственно от Бога. Подобно «Духовным упражнениям» Св. Игнатия Лойолы, которым он следовал на практике, религиозная скульптура Бернини должна была помочь зрителю достичь полного слияния с чудесными событиями благодаря живому, непосредственному обращению к его чувствам.

Бернини был неразрывно связан с возрожденческим гуманизмом и его теориями. В создании эмоциональной атмосферы его скульптурных произведений главная роль отводится жесту, экспрессии. Хотя подобные выразительные приемы играли не менее важную роль и в эпоху Возрождения (сравните с Леонардо), в них есть некий отход, кажущийся в трактовке Бернини антиклассическим. Однако он в значительной мере придерживался ренессансных понятий о пристойности и очень тщательно продумывал создаваемые им эффекты, варьируя их в зависимости от темы. В отличие от француза Никола Пуссена (которым он восхищался), Бернини делал это ради усиления выразительности впечатления, а не для придания ясности своему замыслу. Их подходы также были диаметрально противоположными. Для Бернини античное искусство было лишь отправной точкой, мерой для сопоставления. При этом, для парадоксального барокко характерно, что в теории Бернини был более ортодоксален, чем в своем искусстве,— иногда он брал сторону классики против своих коллег-художников зрелого барокко, несмотря на тот факт, что в его скульптуре было много общего с живописью Пьетро да Кортоны.



281. Франческо Борромини. Фасад церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме. 1665-1667 г.

Борромини. Как личность Бернини представлял собой тип, который нам встретился впервые среди художников Раннего Возрождения — самоуверенного, экспансивного вполне мирского человека. Его основной с.оперник в архитектуре — Франческо Борромини (1599—1667) — принадлежал к противоположному типу: это был скрытный, неуравновешенный гений, кончивший жизнь самоубийством. Барокко придало конфликту между этими типами творческой личности еще большую остроту. Контрастность темпераментов двух мастеров, ярко выразившаяся в их творениях, очевидна и без свидетельств современников. Оба они знаменуют собой вершину развития барочной архи-



282. Купольный свод церкви Сан-Карло алле Кваттро Фонтане

тектуры в Риме, но проект Бернини для колоннады собора Св. Петра подчеркнуто прост и целен, тогда как постройки Борромини экстравагантны и сложны. Сам Бернини соглашался с теми, кто отвергал Борромини за чудовищное отрицание бережно взлелеянного в возрожденческой теории и практике классического принципа, что архитектура должна отражать пропорции человеческого тела.

Новым и вызывающим тревожное чувство в первой крупной работе Борромини, церкви Сан-Карло алле Кваттро Фонтане (илл. 281), является не «словарь» архитектора, а его «синтаксис». Бесконечная игра выпуклых и вогнутых поверхностей придает всему строению ощущение эластичности, «растягивания форм» посредством невероятных давлений, каких не видывали прежние здания. Купол внутри (илл. 282), как и весь план церкви, с которым он перекликается, выглядит так, будто он выполнен из резины — и тотчас вернется в естественное положение, как только будут ослаблены напряжения. Фасад создавался тридцать лет спустя, и здесь давления и контрдавления достигли предельных величин. Борромини прибегает к таким сочетаниям архитектуры и скульптуры, какие не могли не шокировать Бернини, ибо примеров подобных сочетаний не наблюдалось со времен готического искусства. Церковь Сан-Карло алле Кваттро Фонтане принесла Борромини не только местную, но и международную славу. «Ничего подобного,— писал глава религиозного ордена, для которого была выстроена церковь,— не увидишь нигде в мире. Это подтверждают иностранцы, которые... пытаются заполучить копии плана. У нас их просили немцы, фламандцы, французы, итальянцы, испанцы и даже индийцы...»

Гварини. Богатству новых идей, предложенных Борромини, было суждено найти себе применение не в Риме, а в Турине, столице Савойи, которая стала центром итальянской барочной архитектуры конца XVII века. В 1666 году в этот город был приглашен самый блестящий из последователей Борромини — монах Гварино Гварини (1624—1683), чей архитектурный гений был основательно подкреплен философскими и математическими знаниями. Его проект фасада палаццо Кариньяно (илл. 283) повторяет в большем масштабе волнообразные ритмы церкви Сан-Карло алле Кваттро Фонтане, но с применением сугубо индивидуальных художественных средств. Как это ни кажется невероятным, в наружной отделке всего здания, вплоть до мельчайших декоративных деталей, использован только кирпич.



283— Гварино Гварини. Фасад Палаццо Кариньяно в Турине

ЖИВОПИСЬ В ИСПАНИИ

В XVI веке, когда Испания находилась в расцвете политического и экономического могущества, там появились выдающиеся святые и писатели, однако не было первоклассных художников. Даже присутствие Эль Греко не оказалось достаточным стимулом для развития национальных талантов. Там наблюдалось скорее влияние Караваджо. Мы не можем с уверенностью сказать, каким именно путем попал в Испанию его стиль, так как влияние этого итальянского мастера ощущалось там уже к 1620-м годам — то есть даже еще до того, как он, убив человека на дуэли', [x]йежал из Рима в находившийся тогда под испанским владычеством Неаполь (см. стр. 120).

Сурбаран. До 1640 года центром, поставлявшим испанскому искусству ведущих мастеров барокко, была Севилья. Франсиско де Сурбаран (1598—1664) выделяется среди них своей уравновешенной интенсивностью. Наиболее значительные произведения этого художника были созданы для монашеских орденов и, соответственно, наполнены аскетической набожностью, характерной исключительно для Испании. На картине «Св. Серапион» (илл. 284) изображен один из первых членов монашеского Ордена Милосердия, который был жестоко убит пиратами в 1240 году, а канонизирован только спустя сто лет после написания этой картины. Холст был помещен по своему назначению как религиозный образ в погребальной часовне ордена, которая первоначально посвящалась самопожертвованию.

Картина напоминает нам работу Караваджо «Давид с головой Голиаф» (см. илл. 9)— На обеих изображены одиночные фигуры в полный рост, с поворотом в три четверти; но святой Сурбарана — это одновременно и герой, и мученик; и современный зритель созерцает образ убиенного монаха именно с таким смешанным чувством сострадания и удивления. Резкий контраст белой рясы и темного фона усиливает художественную выразительность неподвижной фигуры. Живописная и духовная чистота здесь неразделимы. Подчеркнутый покой сцены вызывает благоговейное настроение, которое ослабляет воздействие ее реалистически выписанных деталей, так что мы обращаем больше внимания на непоколебимую веру Св. Серапиона, чем на его физические страдания. Именно отсутствие риторического пафоса придает этому вневременному образу особую притягательность.

Веласкес. Диего Веласкес (1599—1660) в период своего раннего пребывания в Севилье также писал в манере Караваджо, но его больше привлекали жанр и натюрморт, чем религиозная тематика. В



284. Франсиско де Сурбаран. Св. Серапион. 1628 г. Холст, масло. 120,7 х 104,1 см. Уодсворт Атенеум, Хартфорд (Коннектикут). Собр. Эллы Гэллап Сэмнер и Мэри Кетлин Сэмне

конце 1620-х годов, став придворным художником, Веласкес поселился в Мадриде, где в основном писал портреты членов королевской семьи. Во время одного из посещений испанского двора фламандский художник Питер Пауль Рубенс помог ему постичь красоту Тициана, большое собрание работ которого имелось в королевской коллекции, и благодаря искусству итальянского мастера Веласкесу удалось добиться небывалой плавности и насыщенности живописи.

В картине «Менины» (илл. 285) во всем блеске проявился зрелый стиль художника. Это одновременно и групповой портрет, и жанровая сцена. Картину можно было бы назвать и «Художник в своей мастерской», так как Веласкес изобразил себя самого за работой над огромным полотном. В центре — только что позировавшая ему маленькая принцесса Маргарита, среди подружек по играм и служанок. Лица ее родителей, короля и королевы, видны в зеркале на задней стене. То ли они только что вошли в комнату и перед ними предстала точно та же сцена, что и перед нами, то ли в зеркале видно отражение части холста (предположительно, портрета королевской семьи в полный рост), над которым работает художник. Эта двойственность говорит об увлечении Веласкеса световыми эффектами. Художник как бы предлагает нам самим отыскать на картине нюансы прямого и отраженного света. Предполагается, что мы сумеем соотнести зеркальный образ с карти-



285. Диего Веласкес. Менины. Семья Филиппа IV. 1656 г. Холст, масло. 3,18 х 2,74 м. Музей Прадо, Мадрид

нами на той же стене и с «картиной» человека в дверном проеме.

Хотя боковое освещение и сильные контрасты светотени говорят о все еще не преодоленном влиянии Караваджо, однако техника Веласкеса уже несравненно разнообразнее и тоньше, с изысканными лессировками, которые подчеркивают пастозность мазков, передающих пятна света. Краски сверкают с подлинно венецианской сочностью, но работа кисти отличается даже большей свободой и эскизностью, чем у Тициана. Оптические свойства света волнуют Веласкеса больше, нежели его метафизические тайны, и он познал их глубже, чем кто-либо из живописцев его времени. Художник стремился передать само движение света и все бесконечное разнообразие его воздействий на форму и цвет. Для Веласкеса, как и для голландца Вермера (см. стр. 25—26), свет создает видимый мир.

БАРОККО ВО ФЛАНДРИИ И ГОЛЛАНДИИ

В 1581 году шесть северных провинций Нидерландов, под руководством Вильяма Молчаливого из Нассау, объявили о своей независимости от Испании, победно завершив восстание против католицизма, начатое полвека назад, вопреки всем усилиям Филиппа II свести местную власть до минимума. Южные Нидерланды, носившие название Фландрии (сейчас эти провинции поделены между Францией и Бельгией), вскоре опять были взяты королевскими войсками; но «Объединенные провинции» (сегодняшняя Голландия) обрели в результате продолжительной борьбы свою автономию, которая была закреплена подписанием перемирия в 1609 году. Хотя борьба возобновилась в 1621 году, независимость голландцев была ратифицирована Мюнстерским соглашением 1648 года, положившим конец Тридцатилетней войне.

Разделение Нидерландов имело очень разные последствия для экономики, социального устройства, культуры и религии северных и южных территорий. После сопровождавшегося грабежами нападения испанских войск на Антверпен в 1576 году население города сократилось вдвое. Со временем Антверпену удалось восстановить свое значение торговой и художественной столицы Фландрии, а также основного порта, до тех пор, пока, согласно Мюнстерскому соглашению, река Схельдт, ведущая к его гавани, не была закрыта для судоходства, что нанесло существенный ущерб торговле в течение последующих двух столетий. (Только тогда Брюссель, где размещался испанский регент, начал играть главную роль в культурной жизни страны.) Так как во Фландрии сохранялось господство испанской монархии, которая твердо придерживалась католичества и считала себя защитницей подлинной веры, то и местные художники полагались в первую очередь на заказы церкви и государства, хотя меценатство аристократии и богатых купцов также играло не последнюю роль

Голландия гордилась своей с трудом завоеванной свободой. Хотя культурные связи с Фландрией оставались прочными, ряд факторов способствовал быстрому развитию собственных голландских художественных традиций. В отличие от Фландрии, где вся творческая деятельность сосредоточилась вокруг Антверпена, в Голландии было несколько процветающих местных школ. Кроме Амстердама, торговой столицы страны, здесь мы обнаруживаем важные группы художников в Харлеме, Утрехте, Лейдене, Дельфте и других городах. В результате Голландия дала искусству поразительное разнообразие мастеров и стилей.

Новая нация состояла из купцов, фермеров и моряков, а ее религией был протестантизм. Поэтому голландские художники были лишены грандиозных, хорошо оплачиваемых заказов от государства и церкви, как это было в католическом мире. Хотя городские власти и гражданские учреждения оказывали искусству определенное покровительство, их потребности были ограничены, и поэтому основные доходы художников поступали теперь от частных коллекционеров. Такое положение вещей в какой-то мере существовало и прежде (см. стр. 282), но в полной мере его последствия проявились лишь после 1600 года. Уменьшения количества произведений искусства не произошло — наоборот, у обычных людей развился такой интерес к живописи, что почти вся страна была охвачена своего рода манией коллекционерства. Живопись стала товаром, и торговля картинами шла по законам спроса и предложения. Многие художники создавали свои произведения «для рынка», а не для конкретных меценатов. Мания коллекционерства в Голландии XVII века вызвала уникальную вспышку художественного творчества, расцвет талантов, сравниться с которым может только Флоренция эпохи Раннего Возрождения. Немало голландцев занялось живописью в надежде на успех, которого,однако, обычно достичь не удавалось — даже крупнейшие мастера порой испытывали нужду. (Нередко художнику приходилось содержать гостиницу или же заводить небольшое собственное дело.) Как бы там ни было, художники выживали — с меньшим благополучием, но в большей свободе.

ФЛАНДРИЯ

Рубенс. Что касается Фландрии, то все тамошнее искусство затмила могучая личность великого живописца Питера Пауля Рубенса (1577—1640). Можно сказать, что он завершил то, что за сто лет до него начал Дюрер: преодоление художественного разделения Севера и Юга. Отец Рубенса был известным антверпенским протестантом, бежавшим в Германию от преследований испанской инквизиции во время войны за независимость. Семья вернулась в Антверпен уже после его кончины, когда Питеру Паулю было десять лет. Мальчик рос преданным католиком. Пройдя курс обучения у местных художников, Рубенс в 1598 году стал мастером, но собственную художественную манеру он выработал только через два года, уехав в Италию.

За восемь лет, проведенных на Юге, он основательно изучил античную скульптуру, шедевры Высокого Возрождения, а также творчество Караваджо и Аннибале Карраччи, осваивая итальянскую традицию более глубоко, чем кто-либо из северных художников до него. Рубенс ни в чем не уступал лучшим современным итальянским художникам и вполне мог бы добиться успеха и в Италии. Вернувшись из-за болезни матери в 1608 году во Фландрию, он стал придворным художником испанского регента, что позволило ему создать в Антверпене мастерскую, освобожденную от уплаты налогов и уставных требований гильдии художников. Рубенс усвоил лучшие черты обоих миров. Как и Яна Ван Эйка до него (см. стр. 204), при дворе его ценили не только как художника, но и как конфиденциального советчика и посланника. Дипломатические поручения открыли художнику двери в королевские дома крупнейших держав, где он мог брать заказы и продавать готовые произведения. С небольшой группой помощников Рубенс выполнял также обширный объем работ для города Антверпена, для Церкви, а также для частных заказчиков.

В жизни Рубенс воплощал барочный идеал виртуоза, сосредоточенного на внешней стороне вещей, для которого весь мир был сценой. С одной стороны, это был глубоко верующий христианин, а с другой — вполне мирской человек, преуспевающий во всем благодаря достоинствам своего характера и незаурядным способностям. Противоречия эпохи Рубенс разрешал посредством гуманизма—с помощью того союза веры и знания, на который нападали представители и Реформации, и Контрреформации. В живописи Рубенс тоже примирял, казалось бы, непримиримые противоположности. Его огромный интеллект и могучая жизненная энергия позволили ему создать на основе разнообразных заимствований целостный, неповторимый стиль, в котором удивительным образом слиты природное и сверхъестественное, действительность и фантазия, ученость и духовность. Его эпические полотна, таким образом, определяют масштаб и стиль живописи зрелого барокко. Они полны брызжущей, неистощимой энергии и изобретательности, и являются, как и его героические обнаженные фигуры, олицетворением чувства жизнелюбия. Изображение столь насыщенного бытия с таким размахом требовало расширения арены действия, предоставить которую могло только барокко с его театральностью — в лучшем смысле этого слова. Чувство драматизма было присуще Рубенсу в той же мере, как и Бернини.

«Воздвижение креста» (илл. 286) — первый крупный алтарный образ, созданный Рубенсом после его возвращения в Антверпен,— свидетельствует, как многим он был обязан итальянскому искусству. Мускулистые фигуры, детально проработанные, чтобы продемонстрировать их физическую силу и страстность чувств, напоминают образы Сикстинской Капеллы Микеланджело и галереи палаццо Фарнезе Аннибале Карраччи, а в манере освещения картины есть что-то от Караваджо (см. илл. 233, 273, 271). Тем не менее своим успехом панно во многом обязано поразительному умению Рубенса соединять итальянские влияния с нидерландскими идеями, придавая им в процессе создания современное звучание. По масштабу и концепции картина героичнее любой другой северной работы, но все же невозможно представить ее появление без «Снятия с креста» Рогира ван дер Вейдена (см. илл. 191). Рубенс — столь же внимательный к жизненным подробностям фламандский реалист, что видно по таким деталям, как изображение листвы, доспехов и собаки на переднем плане. Эти разнообразные элементы, сведенные воедино с высочайшим мастерством, образуют композицию огромной драматической мощи. Неустойчивая, угрожающе покачивающаяся пирамида из тел в типично барочной манере разрывает пределы рамы, создавая у зрителя ощущение соучастия в этом действе.

В 1620-е годы динамический стиль Рубенса достиг своей вершины в огромных декоративных работах по заказам церквей и дворцов. Наиболее знаменит цикл картин, выполненных Рубенсом для Люксембургского дворца в Париже и посвященный прославлению жизненного пути Марии Медичи, вдовы Генриха IV и матери Людовика **XIII.** Мы



286. Питер Пауль Рубенс. Воздвижение креста. 1609—1610 г. Центральная часть триптиха. Холст, масло. 4,57 х 3,4 м. Антверпенский собор



287. Петер Пауль Рубенс. Прибытие королевы Франции Марии Медичи в Марсель. 1622—1623 г. Дерево, масло. 63,5 х 50,2 см. Пинакотека,

воспроизводим здесь подготовительный эскиз маслом для одного эпизода — высадки юной королевы в Марселе (илл. 287). Не слишком выигрышный эпизод Рубенс превращает в феерический спектакль, полный непревзойденного величия. В то время, как Мария Медичи спускается по трапу, над ней парит Слава, триумфально трубя в две трубы, а Нептун и его команда с рыбьими хвостами поднимаются из морской пучины на поверхность — завершив свою охрану королевы в пути, они предаются веселью по случаю ее благополучного прибытия. Все здесь связано единым ритмом кругового движения: небо и земля, исторические лица и аллегорические персонажи, даже рисунок и живопись, так как Рубенс использовал подобные живописные эскизы при подготовке своих композиций. В отличие от художников предыдущих эпох, он предпочитал разрабатывать свои картины в отношении света и цвета с самого начала (большинство его рисунков — это фигурные этюды или портретные эскизы). Такое целостное видение, у истоков которого, хотя еще и без явных достижений, стояли великие венецианцы, было наиболее ценным в наследии Рубенса для живописцев последующих поколений.

Около 1630 года на смену бурному драматизму предыдущих работ Рубенса приходит поздний стиль, отличающийся лирической нежностью, восходящей к Тициану, которого Рубенс открыл заново во время посещения Мадрида. «Сад любви» (илл. 288) является одним из результатов этой «встречи» — таким же блестящим прославлением жизненных удовольствий, как «Вакханалия» Тициана (см. илл. 240). Но эти веселящиеся люди уже принадлежат не золотому веку прошлого, а современности, хотя их игриво штурмуют полчища амуров. Эта картина, видимо, имела для художника особый смысл, так как он только что женился на прекрасной шестнадцатилетней девушке (его первая жена умерла в 1626 году). Северные живописцы обращались к теме «Сада любви» еще со времен придворного стиля интернациональной готики. Ранние варианты этого сюжета, однако, были чисто жанровыми сценами, на которых просто изображались в саду группы модно одетых молодых влюбленных. Соединив эту традицию с классическим мифологиз-мом Тициана, Рубенс создал очаровательный поэтический мир, в котором миф и реальность составляют неразрывное целое.

Ван Дейк. Помимо Рубенса, международного признания добился еще один фламандский живописец эпохи барокко. Настоящий вундеркинд, Антонис ван Дейк (1599—1641) был уникальным яв-



288. Петер Пауль Рубенс. Сад любви. Ок. 1638 г. Холст, масло. 1,98 х 2,83 м. Музей Прадо, Мадрид

пением среди художников. Еще не достигнув двенадцатилетнего возраста, он стал любимым учеником Рубенса. Хотя Ван Дейк не отличался жизнелюбием и изобретательностью учителя, он был идеально одарен для портретной живописи. Высшим достижением его творчества являются портреты, написанные им в Англии, где он состоял живописцем при дворе Карла I в 1632—1642 годах. На «Портрете Карла I на охоте» (илл. 289) мы видим короля стоящим возле его коня и двух конюших на фоне пейзажа. Монарх изображен в неофициальной обстановке, и холст можно было бы назвать «спешенным конным портретом» — он не так строг, как парадные портреты, но едва ли менее величествен. Текучее барочное движение композиции странным образом контрастирует с вполне сознательно принятой королем элегантной позой, которая при этом все же напоминает о стилизованном изяществе маньеристских портретов. Ван Дейк осовременил придворный маньерис-тский портрет, использовав живописные достижения Рубенса и Тициана. Он создал новую традицию аристократического портрета, которая существова-



289. Антонис Ван Дейк. Портрет Карла I на охоте. Холст, масло. 2,8 х 2,12 м. Лувр, Париж



290. Якоб Иордане. Воспитание Юпитера. Ок. 1630-1635 г. 149,9 x 203,2 см. Лувр, Париж

ла в Англии до конца **XVIII** века, оказав заметное влияние и на континентальных художников.

Иордане. Якоб Иордане (1593-1678) стал после Рубенса и Ван Дейка ведущим художником Фландрии. Он был помощником Рубенса до Ван Дейка, но продолжал черпать вдохновение из искусства Рубенса еще долго после того, как покинул его мастерскую. Наиболее характерные его работы посвящены мифологическим сюжетам. На протяжении всей жизни Иордане имитировал Рубенса, изображая празднества нимф и сатиров. Как и из его сцен еды и питья, в которых он иллюстрировал народные притчи поучительного содержания, художник предстает из них внимательным наблюдателем жизни людей, воплощающим собой исконно фламандское жизнелюбие. Эти обитатели лесов, однако, населяют идиллический мир, которого не коснулись человеческие заботы. Хотя в живописном отношении «Воспитание Юпитера» (илл. 290) отмечено сильным влиянием великого фламандца, монументальные фигуры обладают здесь спокойным достоинством, лишенным риторики Рубенса, и это придает им самостоятельный характер.

ГОЛЛАНДИЯ

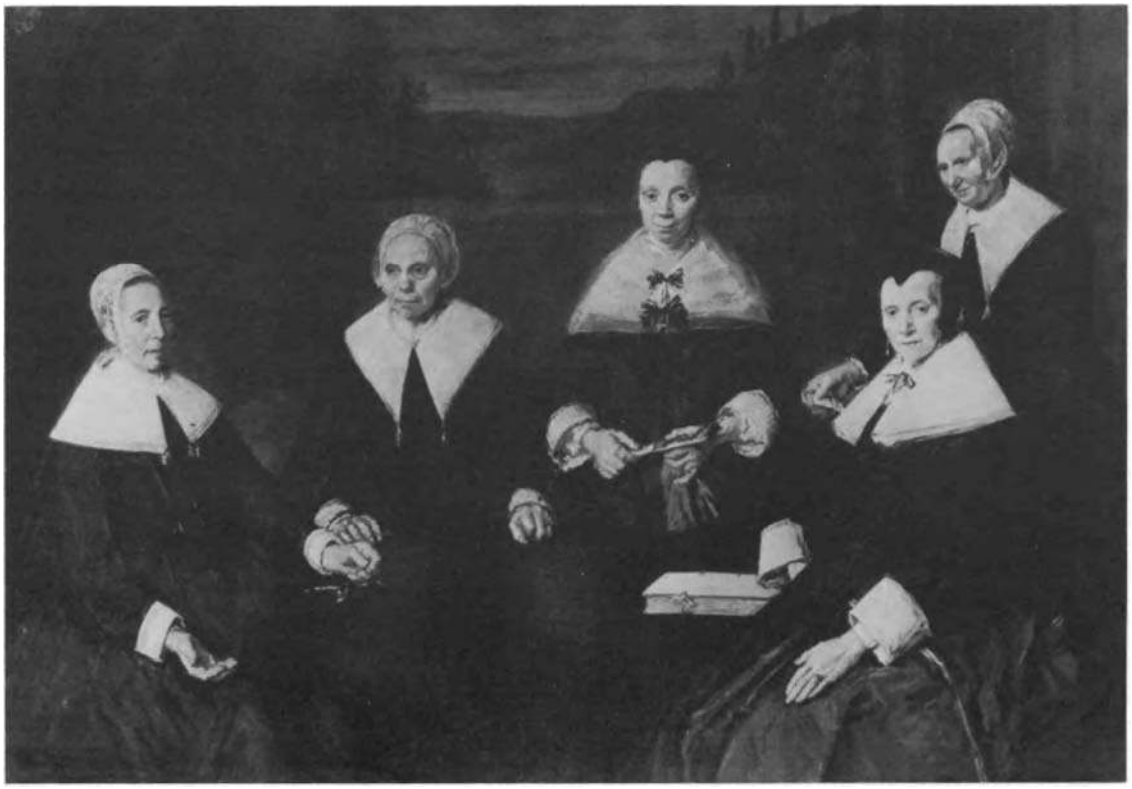
Хальс. Барочный стиль пришел в Голландию из Антверпена с творчеством Рубенса, а также из Рима, через непосредственное общение с Караваджо и его последователями, среди которых были и голландцы. Одним из первых к этому опыту обратился Франс Хальс (1580/85—1666), великий хар-лемский портретист. Хальс был родом из Антверпена, и немногие дошедшие до нас ранние произведения художника показывают, что он испытал влияние Рубенса. Однако в его зрелом стиле, примером которого является картина «Веселый собутыльник» (илл. 291), жизненная мощь и широта Рубенса сочетается с вниманием к «драматизму



291. Франс Хальс. Веселый собутыльник. Ок. 1628-1630 г. 81 х 66,7 см. Рейксмюсеум, Амстердам

мгновения», которое, видимо, восходит к Караваджо. Все здесь: дрожащие глаза и полуоткрытый рот, поднятая рука и покачнувшаяся рюмка — абсолютно спонтанно. Важнее всего для художника — быстрое воссоздание форм. Хальс работал резкими мазками, каждый из которых настолько четок и различим как отдельное целое, что мы можем чуть ли не сосчитать общее количество «касаний» холста кистью. При такой открытой технике импровизационного письма завершенная картина обладает непосредственностью эскиза Рубенса (сравн. илл. 287). Однако впечатление состязания художника со временем, конечно, ошибочно. Хальс проводил над своими полотнами в натуральную величину не минуты, а часы, но он создает иллюзию, будто написал этот портрет в мгновение ока.

В последних картинах мастера эти живописные фейерверки уступают место строгому стилю огромной эмоциональной глубины. Его групповой портрет «Регентши богадельни в Харлеме» (илл. 292) — заведения, где он сам завершил жизненный путь,— обнаруживает такое проникновение в суть человеческого характера, с которым может сравниться



292. Франс Хальс. Регентши богадельни в Харлеме. 1664 г. Холст, масло. 170,2 х 248,9 см. Музей Франса Хальса, Харлем

только стиль позднего Рембрандта (ср. илл. 296). Ежедневный опыт соприкосновения со страданием и смертью наложил отпечаток на лица этих женщин: они сами стали словно образами смерти — доброй, неумолимой и вневременной.

Лейстер. Виртуозность Хальса была такова, что и имитировать ее было не так-то просто — не удивительно, что у него было мало последователей. Единственно значимой среди них стала Юдифь Лейстер (1609—1660). Ее очаровательный «Мальчик, играющий на флейте» (илл. 293) — настоящий шедевр. Поглощенный игрой музыкант — это запоминающийся образ, соответствую-



293. Юдифь Лейстер. Мальчик, играющий на флейте. Холст, масло. 72,1 х 61,9 см. Национальный музей, Стокгольм



294. Рембрандт. Ослепление Самсона. Холст, масло. 2,36 х 3,02 м. Штеделевский институт, Франкфурт



295. Рембрандт. Ночной дозор (Рота капитана Франса Боннинга Кока). 1642 г. Холст, масло. 3,71 х 4,45 м. Рейксмюсеум, Амстердам

щий духу этого изысканного занятия. Для передачи духовной атмосферы сцены Лейстер использовала поэтическое свойство, присущее ровному, интенсивному свету, и в этом она является предтечей Вермера, который появится через поколение (см. илл. 301).

Рембрандт. Как и на Хальса, на Рембрандта (1606—1669) — величайшего гения голландского искусства — стимулирующее воздействие в начале его творческого пути оказали косвенные контакты с Караваджо. Для ранних картин Рембрандта характерны небольшие размеры, резкое освещение и напряженный реализм. Многие из них посвящены ветхозаветной тематике, которой он отдавал предпочтение на протяжении всей своей жизни. По сравнению со стилистикой итальянского мастера, они более реалистичны и в них присутствует новое эмоциональное отношение. Рембрандт трактовал ветхозаветные сюжеты в том же светском христианском духе, какой отличал подход Караваджо к Новому Завету: он рассматривал их как прямые свидетельства общения Бога с Его человеческими творениями. Насколько сильно было влияние этих библейских эпизодов на художника, видно по картине «Ослепление Самсона» (илл. 294). На холсте, написанном Рембрандтом в характерном для него, раскрывшемся в 1630-х годах во всю мощь, стиле зрелого барокко, изображен ветхозаветный мир со всем его восточным великолепием и насилием. Поток яркого света, льющегося в темную палатку, имеет неприкрыто театральный характер и усиливает драматизм сцены до такого напряжения, которое делает ее сопоставимой с «Воздвижением креста» (см. илл. 286) Рубенса — художника, с творчеством которого Рембрандт соперничал.

Рембрандт был тогда страстным коллекционером ближневосточных бытовых предметов, которые



296. Рембрандт. Автопортрет. 1658 г. Холст, масло. 133,7 x 103,8 см. Собр. Фрик, Нью-Йорк (копирайт)

он использовал в своих картинах для придания им убедительности. К этому времени он был уже самым известным и модным портретистом Амстердама, владевшим значительным состоянием. Однако это состояние улетучилось в 1640-е годы. Поворотным пунктом, возможно, стал его знаменитый групповой портрет, известный под названием «Ночной дозор» (илл. 295). На огромном холсте (первоначально он был еще больших размеров) изображена группа военных, заказавших этот портрет вскладчину. Но Рембрандт не пошел им навстречу и написал не то, чего от него ждали. Стремясь избежать стандартной, тривиальной композиции, он произвел на картине виртуозную демонстрацию принципов барочного движения и освещения — в процессе работы некоторые из фигур ушли в тень, а какие-то из портретируемых и совсем стали не видны, так как оказались заслоненными другими. Удача отступила от Рембрандта после 1642 года не так уж внезапно и абсолютно, как уверяют нас его романтическое поклонники. Некоторые известные амстердамцы оставались его верными друзьями и оказывали художнику поддержку; получал он в 1650—1660-х годах и крупные общественные заказы. Финансовые затруднения художника в значительной мере были следствием плохого ведения хозяйства. И тем не менее, 1640-е годы были для Рембрандта периодом кризиса, внутренней неуверенности и внешних неприятностей. Мировоззрение художника претерпело глубокое изменение. Начиная примерно с 1650 года, от риторики зрелого барокко он приходит к лирической изысканности и живописной широте. Некоторые экзотические приманки раннего периода еще оставались в его стилистике, но из них больше не создавался чуждый ему мир.

Это изменение можно проследить по многочисленным автопортретам Рембрандта, которые он писал на протяжении всего своего длинного творческого пути. Во взгляде художника на самого себя отражаются все этапы его внутреннего развития: экспериментальный во время его раннего, лейденского периода, театрально-скрытный в 1630-е годы и откровенный к концу жизни. На приводимом нами примере позднего творчества (илл. 296) ощущается некоторое влияние роскошных портретов Тициана (сравн. илл. 241), однако Рембрандт подвергает себя анализу с такой же типично северной прямотой, какая отличает картину «Человек в красном тюрбане» Яна ван Эйка (см. илл. 188). Этот подход, связанный с самооценкой, помогает объяснить ту атмосферу непосредственности и непритязательного достоинства, которая преобладает в религиозных сценах, играющих столь значительную роль в последний период творчества Рембрандта.

Всю глубину чувств Рембрандта раскрывают его офорты — такие, например, как «Проповедующий Христос» (илл. 297). На место чувственной красоты «Ослепления Самсона» теперь приходит скромный мир босых ног и ветхих одежд. Сцена полна величайшего сострадания художника к внимающим Христу бедным и обездоленным. Рембрандта отличало особое сочувствие к евреям, которые часто служили ему моделями. Они были для него наследниками библейского прошлого и терпеливыми жертвами преследований. На этой гравюре почти наверняка изображен какой-то уголок амстердамского гетто и, конечно, использованы жизненные наблюдения по рисункам, которые он обычно делал на протяжении всего своего творческого пути. Здесь, как и на картине Караваджо «Призвание Св. Матфея» (см. илл. 271), именно волшебная сила света придает всей сцене глубоко духовный смысл.

Офорт и сухая игла. Рембрандт как график уступает только Дюреру, хотя единственного примера для демонстрации этого, конечно недоста-



297. Рембрандт. Проповедующий Христос. Ок. 1652 г. Офорт. 15,6 x 20,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Завещание г-жи Х. О. Хэвимейер, 1929 г.

точно, и мы можем лишь отметить этот факт. Как и другие творчески настроенные художники того времени, он предпочитал гравюре на дереве и металле, которые применялись главным образом для воспроизведения готовых работ, технику офорта, часто сочетая ее с сухой иглой. При создании офорта медная пластина покрывается смолой с целью образования стойкого к кислоте «фона», по которому иглой процарапывается композиция, обнажая металлическую поверхность. Затем форма опускается в кислоту, которая вытравляет линии в медной доске. Процарапывать композицию иглой по покрытому смолой фону, естественно, легче, чем создавать ее с помощью резца (см. стр. 215); поэтому вытравленная линия получается бархатистее, живее, чем при гравировании,— в ней сохраняется свойственная эскизу непосредственность. Техника сухой иглы заключается в процарапывании композиции иглой прямо на медной доске, при этом по краям неглубокой бороздки остаются «барбы»-зазубрины (частицы металла, процарапанного иглой). Так как эти барбы, задерживающие краску, быстро обламываются, то с печатной формы, обработанной в технике сухой иглы, получается гораздо меньше оттисков, чем с травленой.

Пейзаж и натюрморт в живописи

Религиозная живопись Рембрандта требует особой глубины восприятия, отсутствовавшей в его время у большинства коллекционеров. Приобретая произведения искусства, голландцы, как правило, отдавали предпочтение тематике, связанной с их жизненными впечатлениями: пейзажи, архитектурные виды, натюрморты, повседневные сцены. Эти различные жанры, как мы помним, зародились во второй половине XVI столетия (см. стр. 283)— Когда они окончательно сложились, началась небывалая прежде специализация. Такая тенденция была характерна не только для Голландии — в той или иной степени она прослеживается по всей Европе. Но по своей производительности и разнообразию подвидов внутри каждого основного жанра голландские живописцы явно превзошли всех остальных.

Ван Рейсдаль. Самой богатой из вновь созданных узких «специальностей» стал пейзаж, включавший в себя как точное изображение зна-



298. Якоб ван Рейсдаль. Еврейское кладбище. 1655-1660 г. Холст, масло. 1,37 х 1,89 м. Институт искусства, Детройт. Дар Юлиуса Х. Хаасса в память о его брате д-ре Эрнсте В. Хаассе

комых видов, так и творческое видение природы. «Еврейское кладбище» (илл. 298) Якоба ван Рейсдаля (1628/29—1682), крупнейшего голландского пейзажиста, имеет откровенно воображаемый характер. В композиции преобладают стихийные силы. Грозовые тучи, нависшие над дикой, безлюдной горной долиной, средневековые руины, поток, проложивший себе путь между древних могил,— все здесь вызывает чувство глубокой меланхолии. Ничто не вечно на земле, как бы говорит нам художник: время, ветер и вода обращают в прах все — от хрупких творений человеческих рук до деревьев и скал. Присущее Рейсдалю видение природы в ее отношении к цивилизации вызывает тот благоговейный трепет, отталкиваясь от которого романтики обосновали век спустя свою концепцию Возвышенного.

Хеда. Натюрморт, как предполагается, должен прежде всего доставлять радость нашим чувствам, но даже в этом жанре может присутствовать нотка меланхолии. После того, как Голландия приняла кальвинизм, эти радующие глаз виды стали использоваться как средство для моральной проповеди. Скрытый символизм «позднеготической» живописи продолжает в новой форме жить в натюр-

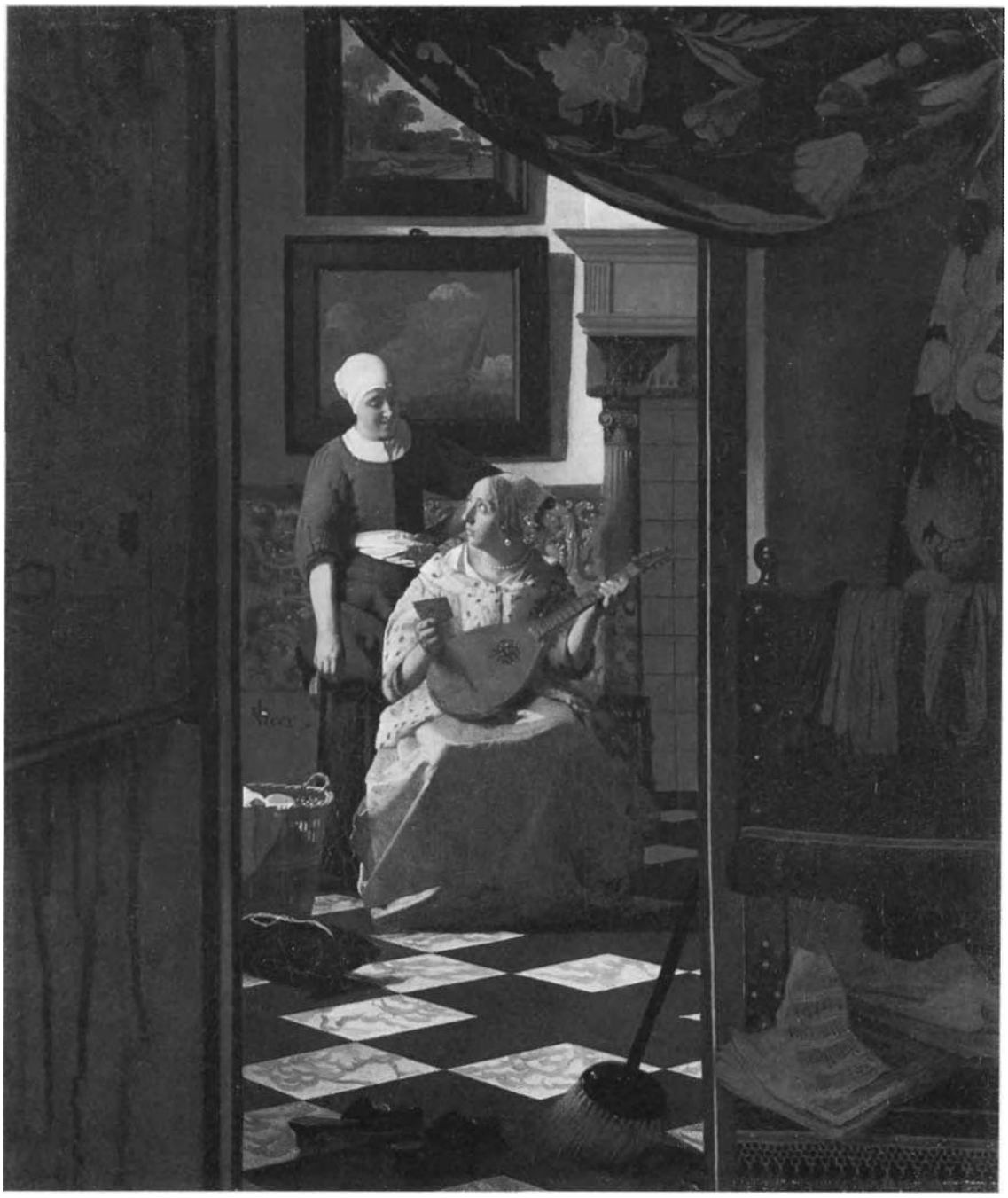
299. Биллем Клас Хеда. Натюрморт. 1634 г. Дерево, масло. 42,9 х 58,1 см. Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам





300. Ян Стен. Праздник Св. Николая. Ок. 1660—1665 г. Холст, масло. 81,9 х 70,5 см. Рейксмюсеум, Амстердам

мортах. В большинстве голландских барочных натюрмортов используется — открыто или неявно — тема Vanitas (тщетности, суетности всего земного): в них поощряется добродетель умеренности, бережливости и трудолюбия путем убеждения зрителя в необходимости осознания краткости жизни, неизбежности смерти и преходящести всех земных наслаждений. Образный строй заимствуется частично из книг символов, а также из других популярных изданий и эстампов, в которых господствующее этическое учение выражено как в текстах, так и в иллюстрациях. Строгая кальвинистская чувствительность выражалась в наставлениях вроде: «Дурак и его денежки скоро



301. Ян Вермер. Любовное письмо. Ок. 1669—1670 г. Холст, масло. 43,8 х 38,7 см. Рейксмюсеум, Амстердам

расстаются», которое проиллюстрировано цветами, раковинами и другими экзотическими предметами роскоши. Присутствие в натюрмортах типа «Vanitas» драгоценностей, научных книг и предметов, аппелирующих к чувствам, создает двойственное отношение к теме. Более того, эти символы обычно имеют множество значений. В наиболее разработанном виде эти моральные аллегории становятся зрительными загадками, основанными на том самом знании, которое в них высмеивается.

Композиции, посвященные банкету (или завтраку), с изображениями остатков пиршества, имели подтекст, связанный с «Vanitas» почти с самого начала. Смысл может быть выражен в таких установившихся символах, как эмблема смерти — череп или погашенные свечи, или же передается менее прямолинейными средствами. «Натюрморт» Виллема Класа Хеды (илл. 299) принадлежит к этому распространенному типу. На еду и напитки здесь сделан меньший упор, чем на предметы роскоши — хрустальные бокалы и серебряные блюда, контрастирующие формы, цвет и фактуры которых старательно обыгрываются художником. Виртуозность не была для Хеды самоцелью: он напоминает нам, что все — суета сует. «Рассказ» Хеды, связь этих сгруппированных предметов с человеком выражены через разбитую рюмку, полуочищенный лимон, перевернутое серебряное блюдо. Неустойчивая композиция, со следами спешного ухода, сама по себя является намеком на преходящесть: кто бы ни сидел за этим столом, был вынужден покинуть трапезу. Занавес, который время как бы опустило на сцену, придает изображенным предметам странную выразительность.

Жанровая живопись

Стен. Обширный класс картин, называемых жанровой живописью, не менее разнообразен, чем пейзаж или натюрморт. Ее диапазон простирается от драк в таверне до изысканных домашних интерьеров. «Праздник Св. Николая» (илл. 300) Яна Стена (1625/26—1679) находится где-то посередине. Святой Николай только что нанес свой предрождественский визит в изображенный на картине дом, оставив там игрушки, конфеты и пирожные для детей. Все очень довольны, кроме плохого мальчика слева, которому досталась лишь березовая палка. Стен рассказывает эту историю с явным удовольствием, украшая ее множеством восхитительных деталей. Он был острым наблюдателем, наделенным самым сильным чувством добродушного юмора среди всех голландских живописцев повседневной жизни. Чтобы увеличить свои доходы, он держал гостиницу, и это, может быть, объясняет глубину его проникновения в психологию человеческого поведения. Присущее Стену чувство времени и мастерство характеристик нередко заставляет вспомнить Франса Хальса (сравн. илл. 291), в то время как его тяготение к «рассказу» идет от традиции Питера Брейгеля Старшего (ср. илл. 266).

Вермер. В жанровых сценах Яна Вермера (1632—1675), наоборот, не ощущается никакой фабулы. Отдельные фигуры, обычно женщины, заняты у него простыми, повседневными делами; когда же их двое, как на картине «Любовное письмо» (илл. 301), то они ничего не делают, а лишь обмениваются взглядами. Они находятся в безвременном «натюрмортном» мире, который словно погрузился в состояние покоя под действием неведомых волшебных чар. Холодный, прозрачный свет, просачивающийся на нашей картине слева, является здесь единственным активным элементом, творящим чудеса над всем, что попадается ему на пути. Когда мы всматриваемся в «Любовное письмо», словно какая-то завеса ниспадает с глаз. Повседневный мир начинает вдруг сверкать подобно алмазам, представ перед нами как никогда прекрасным. Ни один художник со времени Яна ван Эйка не отличался такой остротой видения.

В отличие от своих предшественников, Вермер воспринимает действительность как мозаику цветных поверхностей; или, может быть, точнее, перенося реальность на холст, он превращает ее в мозаику. Мы рассматриваем «Любовное письмо» как перспективное «окно» и как плоскость, «поле», составленное из маленьких участков. Преобладают прямоугольные формы, точно соразмерные поверхности картины; в ней нет «дыр», нет неоформленного пустого пространства. Эти взаимосвязанные формы и придают произведению Вермера удивительно современное звучание. Точно «поставленный» вход служит для установления нашего отношения к сцене. Мы больше, чем просто привилегированные свидетели — мы становимся письмоношей, только что доставившим послание молодой женщине. Одетая в роскошный наряд, она играла на лютне, как бы в ожидании нашего прихода. Этот инструмент, имеющий эротический смысл, традиционно обозначает гармонию между влюбленными, играющими на струнах друг друга. Не мы ли, в таком случае, являемся ее возлюбленным? Выражение любопытства на лице служанки говорит именно о таком шутливом интересе. Более того, в голландском искусстве и литературе возлюбленного часто сравнивают с кораблем в море, и штиль на картине, висящей в комнате, является намеком на то, что плавание проходит спокойно. Однако, как обычно у Вермера, зритель не получает здесь окончательного ответа (см. стр. 25), так как художник сосредоточился на моменте перед тем, как письмо было открыто.

БАРОККО ВО ФРАНЦИИ: ЭПОХА ВЕРСАЛЯ

В период правления Людовика XIV Франция стала самой могущественной державой в Европе как в военном, так и в культурном отношении. К концу XVII века Париж соперничал с Римом за звание мировой столицы изящных и прикладных искусств, хотя Вечный Город удерживал это звание много веков. Как же произошло это изменение? У нас возникает соблазн рассматривать французское искусство эпохи Людовика XIV как выражение абсолютизма из-за Версальского дворца и других крупных проектов, прославивших короля Франции. Это вполне справедливо для периода расцвета — времени правления Людовика XIV, 1660—1685 годов,— однако к этому времени французское искусство XVII века уже обрело свой характерный художественный стиль.

Французы не любят называть эту художественную манеру барочной. Для них — это стиль Людовика XIV. Они часто называют искусство и литературу этого периода «классическими». В таком контексте это слово может иметь три разных значения. Прежде всего это синоним «высочайшего достижения», подразумевающий, что стиль Людовика XIV соответствует Высокому Возрождению в Италии или эпохе Перикла в Древней Греции. Этот термин употребляется также для обозначения подражаний форме и содержанию классической античности. Наконец, понятие «классический» предполагает такие присущие художникам античности и Возрождения качества, как равновесие и сдержанность. Второе и третье из этих значений описывают явления, которые будет правильнее отнести к «классицизму». Так как стиль эпохи Людовика XIV вышел из итальянского искусства барокко, то мы можем назвать его «барочным классицизмом».

Истоки этого классицизма были в основном художественными, а не политическими. Французская архитектура XVI века и в меньшей степени скульптура были теснее связаны с итальянским Возрождением, чем в какой-либо другой северной стране, хотя в живописи стиль маньеризма поздней школы Фонтенбло продолжал доминировать до начала XVII века (см. стр. 268—270). Развитию классицизма способствовал также французский гуманизм с его интеллектуальным наследием разума и стоической благодетелью. Эти факторы сдерживали распространение барокко во Франции и видоизменяли его трактовку. Цикл Медичи Рубенса (см. илл. 287), например, не имел влияния на французское искусство до самого конца века. В 1620-х годах, когда Рубенс над ним работал, молодые художники во Франции еще только осваивали раннее барокко.



302. Жорж де Латур. Св. Иосиф-плотник. Ок. 1645 г. Холст, масло. 129,9 x 101 см. Лувр, Париж



303. Никола Пуссен. Похищение сабинянок. Ок. 1636—1637 г. Холст, масло. 154,6 x 209,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Хэрриса Брисбейна Дика, 1946 г.

ЖИВОПИСЬ

Де Латур. На многих из этих французских живописцев повлиял Караваджо, хотя не совсем ясно, каким образом они усваивали его стиль. Это были в основном незначительные художники, работавшие в провинции, но некоторым из них удалось обрести вполне самостоятельную манеру. Самый изящный среди них — Жорж де Латур (1593-1652), оценить которого по заслугам смогли только двести лет спустя. Его картина «Св. Иосиф-плотник» (илл. 302) могла бы быть ошибочно принята за жанровое произведение, если бы не ее одухотворенность, составляющей здесь такую же сильную черту, как в картине Караваджо «Призвание Св. Матфея» (см. илл. 271). Юный Христос держит свечу — любимый прием де Латура,— которая освещает сцену с интимностью и нежностью, напоминающей произведения Геертген тот Син Янса (см. илл. 193), де Латур разделяет с Геертгеном и его тяготение к упрощенным геометрическим формам.

Пуссен. Почему де Латур был так быстро забыт? Причина проста: после 1640-х годов во Франции господствовал классицизм. Искусство де Латура с его ясностью, уравновешенностью и сдержанностью можно было бы обозначить термином «классическое» — особенно при соотнесении с другими живописцами-караваджистами, но «классицистом» он, конечно, не был. Больше всех для торжества классицизма в искусстве сделал Никола Пуссен (1593/94—1665). Хотя Пуссен был величайшим французским художником столетия и первым в истории французским живописцем, завоевавшим международное признание, он, тем не менее, почти всю свою жизнь провел в Риме. Там, вдохновляясь Рафаэлем, он выработал стиль, который стал позже идеальным образцом для французских художников второй половины века.

Картина «Похищение сабинянок» (илл. 303) может служить примером строгой дисциплины ин-



304. Никола Пуссен. Рождение Вакха. Ок. 1657 г. Холст, масло. 123 x 179 см. Художественный музей Фогга, Художественные музеи Гарвардского университета, Кембридж (Массачусетс). Дар г-жи Сэмуэль Сакс в память об ее муже, г-не Сэмуэле Саксе

теллектуального стиля Пуссена. Тщательно прописанные фигуры словно «заморожены в действии» подобно статуям, да многие из них, по существу, и заимствованы из эллинистической скульптуры. Пуссен разместил их перед археологически точными, как он считал, реконструкциями римской архитектуры. В композиции присутствует налет театральности, и не без причины — она была создана путем перемещения глиняных фигурок по миниатюрному подобию сцены, до тех пор, пока их расположение не показалось художнику верным. Чувства демонстрируются на картине в избытке, но им явно недостает спонтанности, и они не вызывают у нас никаких переживаний. Очевидно, что используемые здесь художественные принципы восходят к Рафаэлю. Или же, точнее, это Рафаэль, пропущенный через Аннибале Каррaччи и его школу (сравн. илл. 273, 274). Венецианские черты, которые проявились уже в начале творческого пути художника, были им сознательно подавлены. Пуссен может поразить нас как человек, которому был полностью подвластен его собственный разум,— такое впечатление подтверждается многочисленными письменами, в которых он излагает свои взгляды друзьям и меценатам. Высочайшей целью живописи, полагал он, является изображение возвышенных и серьезных человеческих поступков. Их следует изображать логично и упорядоченно; то есть не так, как все происходило на самом деле, а так, как случилось бы, если бы природа была совершенной. С этой целью художник должен стремиться к общему и типическому. Апеллируя больше к уму, нежели к чувствам, ему следует меньше заниматься такими незначительными вещами, как цвет, а главное внимание уделять форме и композиции. На хорошей картине зритель всегда сможет «прочитать» точные чувства каждой фигуры и соотнести их с сюжетом. Эти идеи не были новы. Нам вспоминается античное выражение «ut pictura poesis» («живопись — это та же поэзия») и утверждение Леонардо, что высшей целью живописи является изображение «намерений человеческой души» (см. стр. 244, 291). До Пуссена, однако, никто не проводил такой тесной аналогии между живописью и литературой, и не воплощал эту теорию с такой буквальностью на практике. Именно методом художника объясняется ощущаемое нами присутствие холодной, назойливой рито-

рики в «Похищении сабинянок», из-за которой картина кажется нам столь чуждой, хотя мы не можем не восхититься ее строгой упорядоченностью.

В соответствии с этими теоретическими взглядами писал Пуссен и «идеальные пейзажи», причем добиваясь весьма впечатляющих результатов, так как эти пейзажи были отмечены сдержанной красотой и осмысленным покоем. В таком строго рационалистическом духе Пуссен работал примерно до середины XVII века, когда он начал писать серию пейзажей, которая знаменовала его возврат к мифологической тематике, оставленной им в среднем возрасте. Тициановская манера его раннего творчества сочетается в них с поздним, рафаэлевским классицизмом, давая в итоге новый вид мифологического пейзажа, близкого по духу к Клоду Лоррену (см. ниже), но богатой личными ассоциациями, которые придают образам несколько смысловых уровней. Действительно, поздние размышления художника справедливо были названы трансцендентными медитациями, так как в них содержится архетипическая образность универсального значения. В картине «Рождение Вакха» (илл. 304), относящейся к числу наиболее глубоких творений художника, использована великая тема стоиков (Пуссен обращался к ней дважды в молодом возрасте), утверждавших, что смерти следует ждать даже в счастливейшем из миров. На картине изображен момент, когда младенец, появившийся на свет от союза Юпитера с лунной богиней Семелой и рожденный из ее бедра, доставляется для безопасности Меркурием к речной богине Дирке, в то время как сатир Пан в радостном вдохновении играет на флейте. (Сам Юпитер был воспитан лесными божествами; см. илл. 290). Исполнение картины не отличается блеском — художнику в пожилом возрасте было уже трудно писать, чем и объясняется неуверенность мазка. Тем не менее Пуссен обернул это в свою пользу, и «Рождение Вакха» представляет собой чистейшее воплощение художественного замысла в живописной форме. Картина полна ясного лиризма, выражающего радость жизни, с одной стороны,— и темных предчувствий смерти, с другой: справа нимфа Эхо рыдает над телом Нарцисса, прекрасного юноши, который пренебрег ее любовью и утонул, целуя собственное отражение в воде.

Клод Лоррен. Если Пуссен развивал героические качества «идеального пейзажа», то великий французский пейзажист Клод Лоррен (1600—1682) подчеркивал его идиллические мотивы. Почти вся творческая жизнь этого художника также прошла в Риме. Подобно многим северянам, Клод изучил сельскую местность близ столицы (Кампанью) лучше любого итальянца и по-настоящему полюбил ее. Бесконечные натурные зарисовки свидетельствуют о его необычайной наблюдательности. Известно также, что он первым среди художников начал писать эскизы с натуры маслом. Эти эскизы, однако, были лишь предварительными набросками для картин, в которых он добивался не топографической точности, а передачи поэтического настроения сельского пейзажа, полного перекличек с античностью. Часто, как, например, в «Пасторальном пейзаже» (илл. 305), композицию пронизывает подернутая дымкой и в то же время наполненная светом трепетная атмосфера раннего утра или приближающегося вечера. Уходящее в даль пространство разворачивается плавно, а не шаг за шагом, как на идеальных пейзажах Пуссена. При виде таких просторов зрителя охватывает чувство тоски по прошлому, приукрашенному памятью. Поэтому пейзажи Лоррена особенно пришлись по душе англичанам, которые видали Италию лишь мельком, или вообще там не бывали.

Вуэ. В раннем возрасте Симон Вуз (1590—1649) тоже жил в Риме, где возглавлял кружок французских караваджистов. Однако, в отличие от Пуссена и Клода Лоррена, он быстро отказался от всех следов караваджистской манеры и создал на основе достижений Карраччи колоритный стиль, ставший настолько общепризнанным, что Вуэ был назван первым художником короля. Не забыл он по приезде и о великих североитальянских предшественниках барокко. На картине «Туалет Венеры» (илл. 306) изображен сюжет, популярный в Венеции от Тициана до Веронезе. Фигура, написанная Вуэ, смахивает и на Ио Корреджо (см. илл. 252), но в ней нет откровенной эротики. Вместо этого художник наделил ее чертами изящной чувствительности, которые безмерно далеки от дисциплинированного искусства Пуссена. По иронии судьбы, «Туалет Венеры» был написан около 1640 года, почти одновременно с началом печально завершившегося пребывания Пуссена в Париже, куда он приехал по приглашению Людовика XIII. Пуссен имел не больше успеха, чем Бернини тридцать лет спустя (см. стр. 323—324) и через несколько лет покинул Париж с чувством горького разочарования от столь холодного приема при дворе, чьи вкусы и политические устремления несравненно лучше понял Вуэ. Их соперничество продолжалось в каком-то смысле и позже. Декоративная манера Вуэ создала предпосылки для возникновения рококо, но именно классицизм Пуссена занял ведущее положение во Франции. Обе тра-





305. Клод Лоррен. Пасторальный пейзаж. Ок. 1650 г. Медная пластина, масло. 40,3 x 54,9 см. Художественная галерея Иельского университета, Нью-Хэвен (Коннектикут). Фонд Лео К. Ханны Младшего

306. Симон Вуэ. Туалет Венеры. Ок. 1640 г. Холст, масло. 165,7 x 114,3 см. Институт Карнеги, Питтсбург

диции соперничали друг с другом вплоть до конца периода романтизма, по очереди занимая ведущее положение, но ни одна из них так и не смогла добиться надолго ощутимого превосходства.

Королевская Академия

Когда молодой Людовик XIV пришел к власти в 1661 году, Жан-Батист Кольбер, его главный советник, создал административный аппарат для поддержки абсолютной монархии. В этой системе, направленной на подчинение мыслей и действий всей нации строгому контролю сверху, перед изобразительными искусствами стояла цель прославления короля, а официальным «королевским стилем» и в теории, и на практике стал классицизм.

Централизованное руководство искусством осуществляли Кольбер и художник Шарль Лебрен (1619—1690), причем не только посредством власти кошелька. Сюда входила и новая система обучения художников в официально одобренном стиле. В периоды античности и средневековья художники постигали ремесло путем ученичества, определяясь в подмастерья, и эта оправдавшая себя практика все еще оставалась преобладающей и в период Возрождения. После того, как живопись, скульптура и архитектура получили статус свободных искусств, художникам захотелось присовокупить к «механической» подготовке и теоретические знания. С этой целью были основаны «художественные академии» по образцу академий гуманистов (само название «академия» происходит от названия рощи в Афинах, где Платон встречался со своими учениками). Академии художеств появились впервые в Италии. Они были похожи на частные объединения художников, которые периодически встречались, чтобы порисовать модель или обсудить вопросы теории искусства. Позже эти академии превратились в официальные учреждения, взявшие на себя некоторые функции гильдий, но обучение в них тогда еще не занимало значительного места и было далеко не систематическим.

Так обстояли дела и в основанной в 1648 году Королевской Академии живописи и скульптуры в Париже. Но когда ее директором в 1663 году стал Лебрен, он установил там строгое расписание обязательных практических и теоретических занятий, исходя из определенной системы «правил». Так возникли принципы, которые легли в основу устройства всех последующих академий, в том числе и их потомков, современных художественных школ. Значительная доля этого учения была заимствована из воззрений Пуссена, но они были доведены до рационалистической крайности. В Академии был даже разработан метод классификации в числовых соотношениях достоинств художников прошлого и настоящего по таким категориям, как рисунок, экспрессия и пропорция. Наивысших оценок, разумеется, удостаивались античные художники, далее шел Рафаэль со своей школой, затем Пуссен. Венецианцы, которые «чрезмерно увлекались» цветом, были рангом ниже, а фламандцы и голландцы — еще ниже. Аналогичным образом были классифицированы и сюжеты — от «исторических» на самом верху (имелись в виду литературные сюжеты, будь то классические, библейские или мифологические) до натюрморта внизу.

АРХИТЕКТУРА

Лувр. Барочный классицизм как официальный королевский стиль распространился и на архитектуру. О том, что выбор был сделан осознанно, нам известно из истории завершения Лувра — первого огромного проекта, осуществленного под руководством Кольбера. Дворец строился с перерывами более столетия по проекту архитектора Леско (см. илл. 268). Оставалось закрыть квадратный двор с восточной стороны впечатляющим фасадом. Кольбер, недовольный проектами французских архитекторов, пригласил в Париж Бернини в надежде, что самый знаменитый мастер римского барокко сделает для французского короля то же, что он так великолепно осуществил для Церкви. Бернини провел в Париже несколько месяцев в 1665 году и представил три проекта, все, однако, в масштабе, который полностью поглотил бы существовавший проект. После большого количества споров и интриг Людовик XIV отверг все планы и передал право окончательного решения комитету, составленному из трех лиц: Луи Лево (1612—1670), придворного архитектора, работавшего над проектом до этого; придворного художника Шарля Лебрена; а также Клода Перро (1613—1688), который был не профессиональным архитектором, а специалистом по античной архитектуре. В строительстве здания, которое было в конце концов завершено (илл. 307), принимали участие все трое, хотя обычно считается, что основную роль сыграл Перро.

Некоторые особенности проекта заставляют предположить, что он является творением археолога, но знающего, каким именно чертам классической архитектуры следует отдать предпочтение, чтобы связать величие Людовика XIV с величием Цезаря и при этом привести их в соответствие с прежними частями дворца. Центральный павильон выполнен в виде фронтона римского храма, а флигели выглядят как развернутые фланги сторон этого храма. Храмовый мотив предполагал использование одного ордера свободно стоящих колонн, но в Лувре было три этажа. Эта трудность была умело преодолена решением нижнего этажа как подиума храма и углублением верхних двух за экран колоннады. Благодаря сочетанию величия и элегантности этот проект по праву завоевал всеобщее признание. Восточный фасад Лувра ознаменовал победу французского классицизма над итальянским барокко в борьбе за право считаться королевским стилем. По иронии судьбы, этот великий пример оказался единичным, и Перро постепенно вышел из фавора.



307. Клод Прево. Восточный фасад Лувра в Париже. 1667—1670 г.

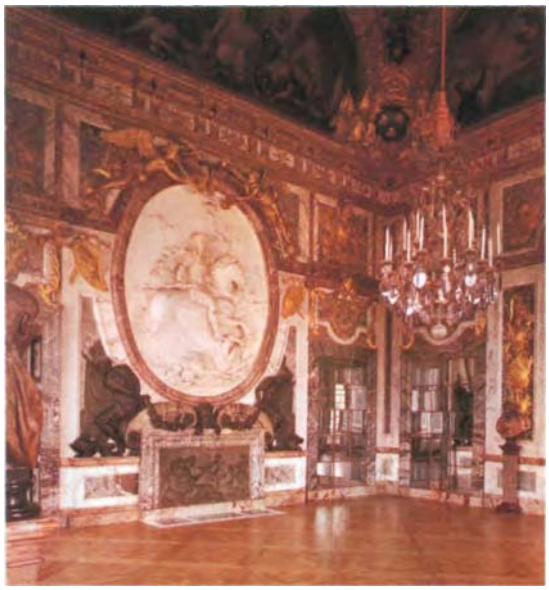
Версальский дворец. Величайшим сооружением эпохи Людовика XIV стал Версальский дворец, расположенный всего в 11 милях от центра Парижа. Его строительство было начато в 1669 году Лево, который в том же году умер, а затем перешло к Жюлю Ардуэну-Мансару (1646—1708), значительно увеличившему масштабы проекта с целью размещения постоянно разраставшегося королевского двора. В результате парковый фасад (илл. 308), который Лево рассматривал как парадный вид дворца, вытянулся на огромное расстояние, но при отсутствии каких-либо вариаций архитектурных членений его решение, представляющее собой менее строгий вариант восточного фасада Лувра, кажется сегодня монотонным и нарушающим масштаб всего ансамбля. Весь центральный корпус занимает единственный зал — знаменитая Галерея Зеркал, а по его сторонам располагаются Зал Войны и парный ему Салон Мира.

Хотя барочный стиль и не получил официального признания, его черты присутствуют и в интерьере дворца. Такое разностилье соответствовало вкусам самого короля. Теория архитектуры и монументальность экстерьеров интересовали Людовика XIV в меньшей степени, чем пышность интерьеров и их удобство для него и его двора. Поэтому человеком, к мнению которого он особенно прислушивался, стал не архитектор, а художник, Лебрен, возглавивший исполнение всех художественных замыслов короля. Как главный распорядитель воли короля в вопросах покровительства художникам, он обладал такой большой властью, что фактически стал диктатором во всех относящихся к искусству практических делах во Франции. Леб-рен несколько лет учился у Пуссена в Риме; но на него, видимо, произвели впечатление и великие декоративные достижения римского барокко, так как это сказалось через двадцать лет и в Лувре, и в Версале. Он стал выдающимся декоратором, использовавшим совместные усилия архитекторов, скульпторов, живописцев и ремесленников для создания ансамблей неслыханного величияЛБарокко идеально подходило для подчинения всех искусств единой цели прославления Людовика XIV. Лебрен свободно использовал заимствования из своих римских впечатлений в убранстве Салона Войны (илл. 309), который во многих отношениях напоминает Капеллу Корнаро (сравн. илл. 280), хотя декорировке поверхностей Лебрен уделял явно больше внимания, чем Бернини. Как и во многих итальянских барочных интерьерах, отдельные элементы менее впечатляющи, чем целое.

Помимо внушительного интерьера, наиболее впечатляющей частью Версаля является парк, раскинувшийся на несколько километров к западу от Паркового фасада дворца (на илл. 308 видна только незначительная его часть). Проект парка, созданный Андре Ле Нотром (1613—1700), отличается таким строгим соответствием плану дворца, что он как бы становится продолжением архитектурного пространства. Как и интерьеры, эти парадные сады со своими террасами, бассей-



308. Луи Лево и Жюль Ардуэн-Монсар. Садовый фасад центрального корпуса Версальского дворца. 1669—1685 г.



309. Ардуэн-Монсар, Лебрен, Куазевокс. Салон Войны в Версальском дворце. Начат в 1678 г.

нами, живыми изгородями и статуями были предназначены для создания соответствующей обстановки при появлении короля на публике. Они образуют ряд «внешних комнат» для роскошных празднеств и пышных представлений, которые так обожал Людовик XIV. Окрестности Версаля с их геометрической регулярностью поражают нас еще большей строгостью духа абсолютизма, чем в самом дворце.

СКУЛЬПТУРА

Скульптура стала почти такой же неотъемлемой частью официального королевского стиля, как архитектура. Во время своего пребывания в Париже Бернини изваял мраморный бюст Людовика XIV и получил заказ на создание конной статуи короля. Но этот проект Бернини разделил



310. Антуан Куазевокс. Шарль Лебрен. 1676 г. Терра-котта. Высота 66 см. Собр. Уоллес, Лондон. Воспроизводится по разрешению Попечительского совета

судьбу выполненных им проектов Лувра. Хотя он изобразил короля в классическом военном облачении, статуя была отвергнута — она явно была слишком динамичной, чтобы подчеркивать достоинства Людовика XIV. Это решение имело далеко идущие последствия, так как конные статуи устанавливались позже как символы королевской власти по всей Франции, и по модели Бернини, если бы она была одобрена, создавались бы все эти памятники.

Куазевокс. Тем не менее влияние Бернини ощущается в творчестве Антуана Куазевокса (1640—1720) — одного из тех скульпторов, которые работали в Версале под началом Лебрена. Победоносный Людовик XIV на большом стуковом рельефе, выполненном Куазевоксом для Зала Войны (см. илл. 309), сохраняет позу конной статуи Бернини, хотя его и отличает уже некоторая сдержанность. Куазевокс стоит первым в длинном ряду знаменитых французских скульпторов. В принадлежащем ему бюсте Лебрена (илл. ЗЮ) также повторяются общие черты бюста Людовика XIV, изваянного Бернини. Лицо Лебрена, однако, отмечено реалистичной, тонкой передачей его характера, что было заслугой уже самого Куазевокса.

Пюже. Куазевокс подошел к барокко настолько близко, насколько позволял Лебрен. Пьер-Поль Пюже (1620—1694) — наиболее талантливый и самый барочный из французских скульпторов XVII столетия — не пользовался успехом при дворе до смерти Кольбера, после которой влияние Лебрена пошло на убыль. «Милон Кротонский» (илл. 311) - лучшая статуя Пюже — может быть сопоставлен с «Давидом» Бернини (см. илл. 278). Композиция Пюже более содержательна, чем у Бернини, но агония героя так сильно выражена, что она оказывает почти физическое воздействие на зрителя. Внутреннее напряжение наполняет почти каждую частицу мрамора тем живым чувством жизни, которое заставляет вспомнить и эллинистическую скульптуру (см. илл. 77).



311. Пьер-Поль Пюже. Милон Кротонский. Мрамор. Высота 2,71 м. Лувр, Париж

РОКОКО

Подобно тому, как барокко часто называют последней стадией Возрождения, рококо нередко считают заключительным этапом барокко — длительным периодом восхитительных, но все же упаднических сумерек, прерванным эпохой Просвещения и неоклассицизмом. Во Франции рококо ассоциируется в эпохой Людовика XV (1715—1765), с которой оно почти совпадает хронологически. Однако его не следует отождествлять с абсолютистским государством или с Церковью в большей степени, чем барокко,— даже при том, что они продолжали быть основными покровителями искусств. Более того, основные характеристики стиля рококо сложились до рождения короля — его первые признаки появились на пятьдесят лет раньше, во время длительного переходного периода, составлявшего позднее барокко. Тем не менее, взгляд на рококо как на заключительную фазу барокко тоже не лишен оснований, ибо, как отмечал философ Вольтер, XVIH век жил в долг по отношению к прошлому. В искусстве длинные тени наложили на рококо Пуссен и Рубенс. Споры между их сторонниками, в свою очередь, зародились гораздо раньше — они восходят к полемике о преимуществах композиции или цвета между поддерживавшими Микеланджело и Тициана (см. стр. 19). В этом смысле рококо, как и барокко, все еще принадлежит к миру Возрождения.

Однако чрезмерное подчеркивание сходства и стилистической зависимости рококо от барокко содержит опасность утраты принципиальной разницы между ними. В чем оно заключается? Выражаясь одним словом, это фантазия. Если барокко — это грандиозный театр, то сцена рококо поменьше, она почти камерна. В то же время рококо отличается большей легковесностью и нежностью, в нем равно присутствуют и игривая причуда и тоскующая ностальгия. Его уловками создается очарованный мир, который дает возможность временного ухода от реальной жизни. Поскольку наша современность порождена эпохой Просвещения, все еще модно относиться к рококо с пренебрежением за его беззастенчивое бегство от действительности и эротику. Однако в пользу рококо говорит то, что оно открыло мир любви и расширило диапазон человеческих чувств, впервые обратившись к семье как к одной из главных тем в искусстве.

ЖИВОПИСЬ

Франция

«Пуссенисты» против «рубенсистов». Едва ли удивительно то, что прямолинейная система Французской Академии (см. стр. 320—321) не дала больших художников. Даже Лебрен, как мы видели, был на практике гораздо ближе к барокко, чем можно было бы ожидать с классицистической точки зрения. Абсурдная строгость официальной доктрины выработала, более того, противодействие, которое выявилось, как только начал падать авторитет Лебрена. К концу века в Академии образовалось две враждующие фракции по вопросу об отношении рисунка к цвету: «пуссенисты» (или консерваторы) против «рубенсистов». Консерваторы защищали точку зрения Пуссена, что рисунок, который нравится рассудку, важнее цвета, который нравится чувствам. «Рубенсисты» защищали цвет за его большую близость к натуре. Они также указывали, что рисунок, опирающийся, по их предположениям, на рассудок, нравится только немногим знатокам, в то время как цвет нравится каждому. Этот спор имел революционный подтекст, так как в нем утверждался верховный авторитет любительства в вопросах художественной оценки и оспаривалось бытовавшее в эпоху Возрождения мнение, что живопись как гуманитарное искусство может быть оценена только просвещенным умом.

Ватто. К моменту кончины Людовика XIV в 1715 году диктаторская власть Академии была уже преодолена и повсеместно распространилось влияние Рубенса и великих венецианцев. «Рубенсисты» окончательно взяли верх два года спустя, когда живописец Жан-Антуан Ватто (1684—1721) был до-



312. Жан-Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717 г. Холст, масло. 1,3 х 1,94 м. Лувр, Париж

пущен в Академию за его «Паломничество на остров Киферу» (илл. 312). Эта картина нарушала все правила академизма, а ее тема не подходила ни под одну из установленных категорий. Для приема Ватто в академию была создана новая категория — «fetes galantes» («галантных праздников»). Этот термин в меньшей степени относится к данной картине, чем к творчеству художника в целом, в котором в основном представлены сцены избранного общества или комедианты в похожей на парк обстановке. Ватто своеобразно соединяет театр и реальную жизнь, так что провести четкую грань между ними невозможно. «Паломничество на остров Киферу» включает в себя еще один элемент: классическую мифологию. Юные пары приехали на Киферу, остров любви, отдать долг богине Венере, образ которой в обрамлении гирлянд виднеется вдали справа. Они вот-вот сядут на корабль, в окружении сонма амуров.

Эта сцена сразу напоминает «Сад любви» Рубенса (см. илл. 288), но Ватто привнес в нее какую-то особую остроту, придал ей поэтическое изящество, напоминающее Джорджоне (см. илл. 239). Помимо того, в его фигурах отсутствует та жизненная сила, которой наделены персонажи Рубенса. Стройные и изящные, они передвигаются с отрепетированной уверенностью актеров, настолько превосходно исполняющих свои роли, что их игра волнует нас даже больше, чем могла бы волновать сама реальность. В них обрел новую жизнь былой идеал «манерного» изящества.

Буше. Творчество Буше является свидетельством общего сдвига во французском искусстве в сторону рококо. Сам этот термин первоначально применялся для характеристики прикладного искусства (см. стр. 332), но он вполне соответствует игривому характеру и французской живописи до 1765 года. Около 1720 года даже историческая живопись приобрела камерность и восхитительную стилистическую и тематическую выразительность. Самым ярким живописцем этого направления был Франсуа Буше (1703—1770), искусство которого знаменует эпоху мадам де Помпадур, фаворитки Людовика XV. Написанная Буше для ее частной резиденции картина «Туалет Венеры» (илл. 313) полна шелка и духов. Если Ватто возводил человеческую

любовь до уровня мифологии, то Буше поднял игривый эротизм до мира божественного. Утрату эмоциональной глубины, отличающей искусство Ватто, Буше компенсирует непревзойденным проникновением в мир фантазии, так обогащающей человеческую жизнь.

И все же по сравнению с богиней Вуэ (см. илл. 306), от которой она произошла, героиня Буше гораздо более кокетлива. В этом небывалом косметическом царстве Венера, предстающая в своей юной красе, как бы теряет признаки возраста — у нее неизменно нежная, розовая кожа и те же прислуживающие ей херувимы. Однако богиня любви, изображенная в этой ловушке вечной юности, кажется, как это ни странно, неспособной на страсть.



313. Франсуа Буше. Туалет Венеры. 1751 г. Холст, масло. 108,3 х 85,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Шарден. Художественную манеру Жана-Батиста-Симеона Шардена (1699—1779) можно отнести к рококо только с оговорками. «Рубенсисты», помимо прочего, подготовили почву и для возрождения интереса к натюрморту и жанровой живописи голландских и фламандских мастеров. Этому способствовало то обстоятельство, что во Франции работало множество художников из Нидерландов, особенно из Фландрии, которые все чаще селились в этой стране после 1550 года, сохраняя в то же время творческие связи с родиной. Шарден — лучший французский художник этого направления. Тем не менее он далеко отстоит от голландских и фламандских мастеров — если не по тематике, то по духу и по стилистике. Его живопись оказывает на зрителя нравственное воздействие, но, в отличие от типично барочных натюрмортов (см. стр. 312—315), оно достигается не с помощью нравоучительной символики, а живописным раскрытием достоинств существующего уклада жизни и его ценностей. Представители нарождавшегося среднего класса, к которому принадлежали и меценаты, оказывавшие художнику материальную поддержку, находили в его жанровых сценах и кухонных натюрмортах утверждение близких им добродетелей упорного труда, экономности, честности и верности семье.

На картине «Возвращение с рынка» (илл. 314) парижская домохозяйка среднего достатка изображена с таким восхищением неприметной красотой повседневного быта и с таким благостным чувством упорядоченности пространства, что напрашивается сравнение с работами Вермера, хотя очень своеобразная манера письма Шардена заметно отличает его от любого из голландских художников. Он не склонен к броским эффектам. Его кисть передает воздействие света на цветные поверхности с ха-



314. Симеон Шарден. Возвращение с рынка. 1739 е. Холст, масло. 47 х 37,5 см. Лувр, Париж



315. Симеон Шарден. Кухонный натюрморт. Ок. 1731 г. Холст, масло. 31,8 х 39,1 см. Музей Ашмола, Оксфорд. По завещанию г-жи В. Ф. Уэлдон

рактерным кремоватым оттенком, при этом аналитический подход сочетается у французского живописца с изысканным лиризмом. Для раскрытия внутренней сути вещей Шарден прибегает к обобщению форм, видоизменяя их внешний вид и фактуру, но не стремясь к тщательному прописыванию деталей. Шарден умел найти скрытую поэзию даже в самых непритязательных предметах и наполнить их вневременным достоинством. Обстановка на его натюрмортах выглядит, как правило, одинаково скромно — в отличие от своих голландских предшественников, он не стремится к «облагораживанию предмета». В его «Кухонном натюрморте» (илл. 315) мы видим только обычные вещи, какие можно встретить на любой кухне: глиняные горшки, кастрюлю, медный кувшин, кусок сырого мяса, копченую селедку, два яйца. Но какими важными они предстают на картине и как основательно, прочно расставлены они по отношению друг к другу. Каждый предмет представляется художнику — и нам вместе с ним! — бесконечно ценным, заставляющим вновь и вновь его разглядывать. Несмотря на очевидное в этой прекрасно сбалансированной композиции внимание Шардена к формальной стороне живописи, он воспроизводит эти вещи на холсте с любованием, близким к почитанию. Помимо их форм, цвета и фактуры, они дороги ему и как символы жизни простого народа.

Виже-Лебрен. Самое ясное представление о французском рококо можно извлечь из предметов, так как преображение человеческого образа составляет суть этой эпохи. Знатные особы наделялись на портретах иллюзией характера, который был как бы естественным атрибутом их положения в обществе, проистекая из их благородного происхождения. Наиболее значительными достижениями портретного искусства рококо стали женские образы, что едва ли было удивительно для общества, в котором господствовал культ любви и женской красоты. И показательно, что среди тех, кто добился в этом направлении наибольших успехов, была художница — Мари-Луиз-Элизабет Виже-Лебрен (1755-1842).

На протяжении всей своей долгой жизни Виже-Лебрен пользовалась огромной славой, которая привела ее чуть ли не в каждый уголок Европы, в том числе и в Россию, куда она бежала от Французской революции. Виже написала «Герцогиню де Полиньяк» (илл. 316) через несколько лет после того, как стала придворной портретисткой королевы Марии Антуанетты, и этот портрет является ярким подтверждением ее незаурядного таланта. Молодая герцогиня очень обаятельна, и это обаяние вечно юной Венеры Буше (см. илл. 313) становится еще более убедительным благодаря превосходно воспроизведенному художницей наряду. В то же время в приподнятом настроении, которое характерно для причудливо-театрального рококо,



316. Мари-Луиз-Элизабет Виже-Лебрен. Герцогиня де Полиньяк. 1783 г. Холст, масло. 98,4 х 71,1 см. Национальный трест усадьбы Вардисон



317. Уильям Хогарт. Он пирует?/В таверне?/ Оргия. Из серии «Карьера мота» Холст, масло. 62,2 х 74,9 см. Музей сэра Джона Соуна, Лондон

присутствует и нота преходящести. Лирический образ герцогини, которую как бы прервали во время пения, сродни вымышленным поэтическим созданиям с картины Ватто «Паломничество на остров Киферу» (см. илл. 312), а изысканность чувств сближает ее с героиней картины Шардена «Возвращение в рынка» (см. илл. 314).

Англия

Живопись французского рококо, начиная с Ватто, имела определяющее, хотя и непризнанное, влияние по ту сторону Ла-Манша и, по существу, способствовала возникновению первой со времен средневековья школы английской живописи, имевшей не только местное значение.

Хогарт. Самый ранний из этих художников, Вильям Хогарт (1697—1764), заявил о себе в 1730-х годах созданием нового вида живописи, который можно охарактеризовать следующим образом: «современная моральная тематика... похожая на театральные постановки». Хогарт хотел, согласно его высказыванию, чтобы о нем судили как о драматурге, даже если его «актеры» могли лишь «показываться молча». Эти картины, а также гравюры, которые он производил на их основе для массовой продажи, имели вид серий, причем для создания последовательного единства детали в каждой сцене повторялись. «Моральные пьесы» Хогарта учат, на своих устрашающих примерах, присущим среднему классу добродетелям. Художник изображает то сельскую девушку, прельстившуюся на соблазны модного Лондона, то порочность коррумпированных выборов, то волокит-аристократов, которых инте-



318. Томас Гейнсборо. Портрет Роберта Эндрюса с женой. Ок. 1748—1750 г. Холст, масло. 69,9 x 119,4 см. Национальная галерея, Лондон. Воспроизводится по разрешению Попечительского совета

ресуют в жизни лишь губительные удовольствия и которые женятся на богатых женщинах низкого происхождения ради их состояний, чтобы вскорости их промотать. Он стал — может быть, первым в истории искусства — ярко выраженным социальным критиком.

На картине «В таверне» (илл. 317) из серии «Карьера мота» изображен юный волокита, злоупотребляющий вином и женским полом. Изображенная сцена полна всевозможных визуальных намеков — полный их перечень занял бы целые страницы, не говоря уже о постоянных отсылках к соседним эпизодам. Хотя сюжет картины весьма литературен, она очень привлекательна. Хогарт сочетает искрящуюся фантазию, чем-то напоминающую нам Ватто, с увлечением описательностью во вкусе Стена (сравн. илл. 312, 300). Он так увлекателен, что мы с удовольствием воспринимаем его проповедь, не особенно ужасаясь ее содержанием.

Гейнсборо. Портретная живопись осталась единственным источником доходов для английских художников. В этом жанре они также создали в XVIII веке особый стиль, отличный от доминировавшей в нем континентальной традиции. Его ве-



319— Томас Гейнсборо. Портрет актрисы Сары Сиддонс. 1750 г. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон



320. Сэр Джошуа Рейнольде. Сара Сиддонс в образе трагической музы. 1784 г. Холст, масло. 236,2 x 146,1 см. Библиотека и художественная галерея Генри Е. Хантингтона, Сан-Марино (Калифорния)

личайший мастер, Томас Гейнсборо (1727—1788) начал с пейзажной живописи, но стал в конце концов любимым портретистом британского высшего общества. В его ранних портретах — таких, как «Роберт Эндрюс и его жена» (илл. 318) — ощущается то лирическое обаяние, которое не всегда присутствует в его более поздних картинах. Если вспомнить Ван Дейка с неестественностью его «Карла I на охоте» (см. илл. 289), то этот сельский помещик и его жена ведут себя вполне раскованно и без претензий, в соответствии с обстановкой. Хотя пейзаж и заимствован у Рейсдаля и его школы, его озаряет такая солнечная, приветливая атмосфера, какой никогда не достигали (или не стремились достичь) голландские мастера. Кажущаяся на первый взгляд случайной грациозность фигур косвенно напоминает о стиле Ватто. Более поздние портреты Гейнсборо, вроде изысканнейшего изображения знаменитой актрисы г-жи Сиддонс (илл. 319), имеют другие достоинства: их отличает холодная элегантность, в которой чувствуется стремление переложить аристократические позы Ван Дейка на художественный язык XVIII столетия, а также текучая, прозрачная живописная манера, напоминающая стиль Рубенса.

Рейнольде. Гейнсборо сознательно взялся за «Портрет госпожи Сиддонс», бросив вызов своему

именитому сопернику по художественной жизни Лондона — сэру Джошуа Рейнольдсу (1723—1792), незадолго до этого писавшему ту же модель в образе Трагической Музы (илл. 320). Рейнольде, президент Королевской Академии художеств со времени ее основания в 1768 году, был сторонником академического подхода к искусству. Он стал академистом во время своего двухлетнего пребывания в Риме. В своих знаменитых «Разговорах» Рейнольде сформулировал те постулаты, которые представлялись ему обязательными для исполнения. Его взгляды близки к воззрениям Лебрена, но с поправкой на британский здравый смысл. Как и Лебрену, жить в соответствии с собственными теориями Рейнольдсу оказалось трудно. Хотя он отдавал предпочтение исторической живописи в возвышенном стиле, огромное большинство его работ — это портреты, «усиленные», где это возможно, аллегорическими подпорками или умолчаниями, вроде тех, которые присутствуют на портрете г-жи Сиддонс. В стилистике Рейнольдса обнаруживается значительно большее влияние венецианцев, фламандского барокко и даже Рембрандта (обратите внимание на освещение на портрете Сары Сиддонс), чем допускалось по его теории, хотя он часто рекомендовал следовать примеру остальных мастеров. Рейнольде был достаточно великодушен, чтобы воздать должное Гей-нсборо, которого он пережил на несколько лет и чьему инстинктивному таланту, должно быть, завидовал. Он воспел его как человека, видевшего мир глазами художника, а не поэта.

АРХИТЕКТУРА

Франция

После смерти Людовика XIV централизованная административная машина, запущенная Кольбером, стала работать с перебоями, пока не остановилась совсем. Дворянство, которое до того времени было привязано к Версальскому двору, теперь ощутило некоторое ослабление королевского надзора. Многие представители знати решили не возвращаться в свои родовые замки в провинции, а поселиться в Париже, где они выстроили себе красивые дома, получившие название «hotels» (отели). Так как финансируемое государством строительство постепенно сходило на нет, сфера «проектирования частного жилья» приобрела новый размах. Эти участки новой городской застройки были обычно перенаселены и не имели четкого плана, так что



321. Жермен Боффран. Салон Принцессы в Отеле де Сюбиз в Париже. Начат в 1732 г.

их архитекторам редко предоставлялась возможность создания впечатляющих по внешнему виду зданий. Поэтому их главной заботой становились расположение и убранство комнат. Для «отелей» требовался менее напыщенный и громоздкий, чем лебреновский, стиль внутреннего убранства. Назрела потребность в более камерном, гибком стиле, дававшем возможность лучше приспосабливаться к индивидуальной фантазии, нетронутой классицистическими догмами.

Боффран. В ответ на эти запросы французскими декораторами был создан стиль рококо («стиль Людовика XV», как его обычно называют во Франции). Название вполне подходит для этого стиля, хотя термин, который произошел от французского слова «rocaille» (перекликаясь с итальянским «барокко»), означавшего игривое декорирование гротов раковинами и камнями неправильной формы, был придуман в целях насмешки. Действительно, стены и потолок Салона Принцессы в «Отеле де Сюбиз», декорированные Жерменом Боффаном (илл. 321), украшены инкрустированным орнаментом и мебелью с богатой резьбой. При таком подходе стирается различие между декором и функциональностью, как это видно по часам и статуэтке на камине на нашей репродукции. Французская скульптура рококо обычно принимает

форму небольших групп в «миниатюрном барочном» стиле. Рассчитанные на разглядывание вблизи, они напоминают игривые подражания экстазам Бернини и Пюже.

Германия и Австрия

К рококо относились и утонченные миниатюрные подражания криволинейным, «эластичным» формам барокко Борромини и Гварини, которые смогли успешно вписаться в архитектуру Австрии и Германии, где итальянский стиль пустил крепкие корни. Архитектура рококо в Центральной Европе отличалась по сравнению с Францией большей масштабностью и изощренностью. Более того, живопись и скульптура здесь лучше увязывались с окружающей средой. Дворцы и церкви украшались расписными плафонами и декоративной скульптурой, не подходящими для домашних интерьеров, как бы они ни были роскошны. Однако в них нашел отражение тот же вкус, что и в «Отеле де Сюбиз».

Не удивительно, что стилю, возникшему в Италии, было суждено получить наивысшее развитие к северу от Альп, где такой синтез готики и Возрождения должен был встретить особенно теплый прием (см. стр. 298—299)— В Австрии и южной Германии, обескровленных Тридцатилетней войной (1618—1648), количество вновь выстроенных зданий до начала XVII столетия оставалось незначительным. Барокко считалось чужеземным стилем, к которому обращались в основном лишь заезжие итальянцы. Местные декораторы вышли на первые роли только к 1690-м годам. Затем последовал период бурной творческой активности, который продолжался более полстолетия и позволил создать строения, относящиеся к числу наиболее ярких творений в истории архитектуры. Эти памятники были воздвигнуты для прославления князей и прелатов, которые, в общем-то, и заслужили память потомков только как щедрые покровители искусств.

Фишер фон Эрлах. Иоганн Фишер фон Эрлах (1656—1723), первый великий представитель архитектуры рококо в Центральной Европе, является переходной фигурой, связанной почти напрямую с итальянской традицией. В его проекте церкви Св. Карла Борромео в Вене (илл. 322) сочетается глубокое понимание стилистики Борромини (сравн. илл. 281) с реминисценциями из собора Св. Петра и портика Пантеона (см. илл. 277 и 86). Пара огромных колонн, имитирующих колонну Траяна (см. илл. 97), заменяет здесь башни фасада, которые превращены в угловые павильоны, напоминающие двор Лувра (сравн. илл. 268). Использованием этих лишенных гибкости элементов римского имперского искусства в криволинейных, динамичных формах своей церкви, Фишер фон Эрлах смелее любого итальянского архитектора барочного стиля показывает способность христианства усваивать и преобразовывать достижения античности.



322. Иоганн Фишер фон Эрлах. Фасад церкви Св. Карло Борромео в Вене. 1716-1737 г.

Нейман. Среди архитекторов следующего поколения наблюдалось тяготение к легкости и элегантности. В епископской резиденции в Вюрцбурге, построенной по проекту Бальтазара Неймана (1687—1753), имеется захватывающий дух Кайзеровский зал (илл. 323) — большой овальный интерьер, в убранстве которого использована любимая цветовая гамма XVII столетия, состоящая из белого, золотого и оттенков пастели. Количество и эстетическая роль конструктивных членений типа колонн, пилястров и архитравов сведены здесь до минимума. Окна и сегменты свода обрамлены сплошными поясами стукового декора, а поверхности белого цвета покрыты орнаментами неправильной формы. Этот набор кружевных мотивов, идущий от французского стиля (см. илл. 321),





323. Бальтазар Нейман. Кайзеровский зал епископской резиденции в Вюрцбурге. 1719—1744. Фрески Джованни Баттисты Тьеполо, 1751 г.

I

удачно сочетается с немецкой архитектурой рококо. Обильное освещение, игра разнонаправленных кривых и словно невесомый стуковый скульптурный декор придают залу воздушность, далекую от римского барокко. Своды и стены кажутся тонкими и податливыми, подобно мембранам, в которых мощь ширящегося пространства легко пробивает отверстия.

Тьеполо. Точно так же, как к северу от Альп достиг своей вершины архитектурный стиль, возникший в Италии, так и последняя, наиболее изысканная стадия итальянского иллюзионистского декорирования плафонов получила свое воплощение в Вюрцбурге, где работал величайший мастер Джованни Баттиста Тьеполо (1696—1770). Венецианец по рождению и образованию, он соединил традицию этого города, выражавшуюся в иллюзионизме высокого барокко, с праздничным мироощущением Веронезе. Благодаря непревзойденному владению светом и цветом, изяществу и живости мазка, слава этого мастера распространилась далеко за пределы его родины. Когда Тьеполо писал фрески в Вюрцбурге (илл. 324), он был в расцвете творческих сил. В похожем на ткань плафоне столько разного рода иллюзионистских «отверстий», что мы больше не воспринимаем его как границу пространства. Однако в этих отверстиях возникают не водопады фигур, увлекаемых резкими вспышками света, как на подобных плафонах в Риме (сравн. илл. 276), а голубое небо и залитые солнцем облака, и лишь кое-где увидишь случайное крылатое создание, уносящееся в это безбрежное пространство. Большие группы фигур располагаются только по краям. Сам Тьеполо проявил себя достойным наследником Пьетро да Кортона и отправился вслед за ним в Мадрид, где и провел последние годы жизни, занимаясь декорированием Королевского дворца.

324. Джованни Баттиста Тьеполо. Плафонная фреска (деталь). 1751 г. Кайзеровский зал епископской резиденции в Вюрцбурге

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА III ЧАСТИ

	ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	РЕЛИГИЯ, ЛИТЕРАТУРА	РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ТОЧНЫХ НАУК, РЕМЕСЕЛ
1400	Великий раскол папства (с 1378). Оконч. в 1417. Папа возвращается в Рим Козимо де Медичи — предводитель горожан Флоренции 1434-64	Леонардо Бруни (1374-1444) «История Флоренции» Лионе Баттиста Альберти (1404-1472) «Об архитектуре», «0 живописи» Ян Гус, чешский реформатор, сожжен в 1415 за ересь. Жанна Д'Арк сожжена за ересь и колдовство 1431 Попытка Флорентийского Собора объединить православную и катлоическую конфесии 1439	Принц Генрих (Навигатор) Португальский (1394-1460) — географические открытия Изобретение печатного станка Иоганном Гутенбергом 1446-50
1450	Начало правления Габсбургов в Священной Римской Империи 1452 Окончание Столетней войны 1453 Падение Константинополя под власть Турциг 1453 Лоренцо де Медичи «Великолепный» - фактический правитель Флоренции 1469-92 Объединение Испании Фердинандом и Изабеллой 1469 Раздел южной части Нового Света между Испанией и Португалией 1493-94 Вторженние в Италию Карла VIII Французского 1494-99 Генрих VII (прав.1485-1509) — первый король Англии из династии Тюдоров	Марсилио Фицино, итальянский философ-неоплатоник (1433-1499) Пий II, Папа-гуманист (прав.1458-64) і «Корабль дураков» Бранта 1494 Савонарола — фактический правитель Флоренции 1494; сожжен за ересь 1498	Бартоломео Диас огибает Мыс Доброй Надежды 1488 Открытие Америки Христофором Колумбом 1492 Путешествие Васко да Гама в Индию (вернулся в Лиссабон в 1497-99)
1500	Карл V — император Священной Римской империи 1519— Разграбление Рима 1527 Фернандо Кортес завоевывает империю ацтеков для Испании 1519; Франсиско Пизаро завоев. Перу 1532 Основание англиканской церкви Генрихом VIII Английским (прав.1509-47) Войны между феодалами-католиками и лютеранами в Германии; Аугсбургский мир (1555) — право короля выбирать религию для своих подданных	Эразм Роттердамский «Похвала глупости» 1511 «Утопия» Томаса Мора 1516 95 тезисов Матрина Лютера (1483-1546) 1517 і Кастильоне «Царедворец» 1528 Маккиавелли «Принц» 1532 Игнатий Лойола основывает орден иезуитов 1534 Жан Кальвин «Основы христианской веры» 1536	Васко де Бальбоа изучает Тихий океан 1513 Первое кругосветное путешествие Фердинанда Магеллана 1520-22 Коперник — геоцентрическое учение о Вселенной

Примечание. Номера черно-белых иллюстраций даны курсивом, номера цветных иллюстраций выделены жирным шрифтом.

АРХИТЕКТУРА	**СКУЛЬПТУРА**	ЖИВОПИСЬ	
Начало архитектурного творчества Бруннелески 1419; Купол Флорентийского собора *(162);* церковь Сан-Лоренцо во Флоренции *{210, 211)*	Донателло «Св. Георгий»(201); «Пророк (Цукконе)» *(202);* «Давид» *(203)* Либерти «Врата Рая» баптистерий (Флоренция) *(205)* Донателло. Конная стстуя кондотьера Гаттамелаты, Падуя *(204)*	«Св.Доротея» (дерево) *(198).* Хуберт и/или Ян ван Эйк «Распятие и Страшный Суд»(187) Мазаччо «Троица» (фреска), церковь Санта-Мария Новелла, Флоренция (214); Бранкаччи (фрески часовни Санта-Мария дель Кармин (215) Ян ван Эйк «Человек в красном -------- *1врбане»(/55); «Свадебный портрет»(189, 190) Роджер ван дер Вейден «Снятие с креста»(191) Конрад Витц — алтарь Женевского собора *(195)* Доменико Венециано «Мадонна с младенцем и святыми» (216)	**140**
Альберта. Церковь Сент-Андреа в Мантуе *(212)* Джулиано да Сангалло: Санта-Мария делла Карчери, Прато (213)	Вероккьо «Путто с дельфином», Флоренция *(209)* Поллайоло «Геракл и Антей» (208)	Кастаньо «Давид»(218) Мантенья — фрески капеллы Овертари, Падуя *(222)* Пьеро делла Франческа — фрески в Ареццо (217) Гуго ван дер Гоес — алтарь Партинари *(192)* Боттичелли «Рождение Венеры» (219) Гирландайо «Старик с внуком» (221) Шонгауэр «Искушение свАнтонио», гравюра *(199)* Перуждино «Передача ключей»; Сикстинская капелла,Рим (224) Леонардо да Винчи «Мадонна в скалах» *(225)* Джованни Беллини «Экстаз св.Франциска» (223) Геертген тот Синт Яне «Рождество»(/_95) Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», Санта-Мария делла Грацие, Милан *(226)* Пьеро ди Козимо «Обнаружение меда»(220)	**145**
Браманте. Собор Св.Петра, Рим *(229)* Микеланджело — архитектор собора Св.Петра, 1546 *(236)* Пьер Леско. Квадратный двор Лувра в Париже *(268)*	Микеланджело «Давил» *(231);* Могила де Медичи, Флоренция *(235)* Бенвенуто Челлини. Солонка Франциска I *(253)*	Дюрер «Автопортрет» *(259)* Босх «Сад восторгов» (194) Леонардо «Мона Лиза» (227) Джорджоне «Буря» *(239)* Микеланджело Потолок Сикстинской капеллы, Рим (6,232,233) Грюневальд, Изенхаймский алтарь (257, 258) Рафаэль «Афинская школа» Станца делла Сигнатура, Рим (237) Дюрер «Рыцарь, Смерть и Дьявол», гравюра *(260)* Тициан «Вакханалия» (240) «Человек с перчаткой» *(241)* Россо Фиорентино «Снятие с креста» (243) Гольбейн «Эразм Роттердамский» *(264)* Пармижданино «Автопортрет» *(244)* Корреджо «Вознесение Мадонны» Фреска Пармского собора (251) Кранах.Суд Париса (262) Микеланджело. «Страшный суд» Фреска Сикстинской капеллы, Рим *(234)* Пармиджанино «Мадонна с длинной шеей» (245)	**150**

	ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	РЕЛИГИЯ, ЛИТЕРАТУРА	РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ТОЧНЫХ НАУК, РЕМЕСЕЛ
1550	Правление Ивана Грозного в России (1547-84) Карл V отрекается от престола. Ему наследует сын Филипп II — становится королем Франции, Нидерландов, Нового Свет; Елизавета II Английская (прав.1558-1603) Лютеранство — гос. религия в Дании 1560, Швеции 1593 Восстание в Нидерландах против Испании 1586 Разгром испанской Великой Армады английским флотом 1588 Генрих IV Француз-ский (прав.1589-1610); Нантский эдикт о религиозной терпимости	Мишель Монтень, французский эссеист (1533-1592) Собрание в Тренте, католическая реформа *i* (1515-1582) «Жития» Джорджио Вазари 1564 Вильям Шекспир, английский драматург (1564-1616)	
1600	Джеймстаун, Вирджиния, основан 1607; Плимут, Массачусетс, 1620 Тридцатилетняя война 1618-1648 Кардинал Ришелье, советник Людовика XIII, укрепляет королевскую власть 1624-42 Кардинал Мазарини — фактический правитель Франции при малолетнем Людовике XIV 1643-61 (гражд.война 1648-53) Казнь Карла I Английского 1649. Правление Кромвеля 1649-53	Мигель Сервантес «Дон Кихот» 1605-16 Джон Донн, английский поэт (1572-1631) Библия короля Якова 1611 Рене Декарт, французский математик и философ (1596-1650)	Планетарная система Кеплера 1609-19 Изобретение телескопа Галилеем (1564-1642); его научный метод Вильям Гарвей описывает процесс циркуляции крови 1628
650	Карл II реставрирует английскую монархию 1660 Английский парламент принимает акт habeas corpus 1679 Людовик XIV — абсолютный правитель Франции 1661-1715; отменяет Нантский эдикт 1685 Свержение Якова II Английского 1688. Билль о правах	Мольер, французский драматург (1622-1673) Блэз Паскаль, французский ученый и философ (1623-1662) Спиноза, голландский философ (1632-1677) Расин, французский драматург (1639-1699) Джон Мильтон «Потерянный рай» 1667 Джон Баньян «Путь пилигрима» 1678 Джон Локк «О понимании человека» 1690	Закон Исаака Ньютона (1642-1727) о всемирном тяготении
700	Петр Великий (прав.1682-1725); разгром шведов. Победа англичан над французами при Блен-хейме 1704 Роберт Вполе — первый премьер-министр Разгром Австрии Фридрихом Прусским 1740-45	Александр Поуп «Взлом» 1714 Даниэль Дефо «Робинзон Крузо» 1719 Джонатан Свифт «Путешествия Гулливера» 1726 Основание методизма братьями Уэсли 1738 Вольтер (1698-1778)	Карл Линней, шведский ботаник (1707-1778)
750	Семилетняя война (1756-63) Англия и Пруссия против Австрии и Франции. Поражение французов при Квебеке 1769 Екатерина Великая (прав.1762-96) расширяет российские владения до Черного моря	«Элегия» Томаса Грэя 1750 «Энциклопедия» Дидро 1751-72 «Словарь» Самуэля Джонсона 1755 Эдмунд Бурке, английский реформатор (1729-1797) Ж.-Ж. Руссо, французский философ и писатель (1712-1778)	Паровой двигатель Джеймса Уатта 1769 Открытие кислорода Пристли 1774 Эксперименты Бенджамина Франклина с электричеством 1750

АРХИТЕКТУРА	**СКУЛЬПТУРА**	**ЖИВОПИСЬ**	
Паяядио «Вилла ?отояда»,15тенца ^5) Делла Порта. Фасад церкви Иль Джезу *(256)*	Джованни Болонья «Похищение ойинянок», Флоренция *(254)*	Ъронзино «Элеонора Толедская и ее сын Джованни Медичи» (246) Питер Брейгель Старший «Возвращение охотников» (267) Тициан «Коронование терновым венцом» (242) Веронезе «Иисус Христос в доме Левия»(250) Эль Греко «Поргебение графа Оргаса» *(248)* тинторетто «Тайная вечеря» (247) Караваджо «Призвание Св.Матфея» Капелла церкви Контарелли, Рим (271) Караччи. Потолок галереи Фарнезе, Рим (273)	**1550**
Карло Мадерно. Неф и фасад собора Св.Петра в Риме; колоннада Бернини *(277)* Борромини. Церковь Сен-Карло алле Куатро Фонтане , Рим *(281, 282)*	Бернини «Давид» *(278);* Капелла Корнаро, Рим (279,*280)*	Рубенс «Воздвижение креста» *(286);* «Прибытие королевы Марии Медичи в Марсель» (287) Джентилески «Юдифь и ее служанка с головой Олоферна»(272) Сурбаран «Св.Серапион»(284) Хальс «Веселый собутыльник» *(291)* Лейстер «Мальчик, играющий на флейте»(293) Пьетро да Кортона. Потолок Палаццо Барберини *(276)* Хеда . Натюрморт (299) Ван Дик. «Портрет Карла I на охоте» **(289)** Рембрандт «Ослепение Самсона» (294) Пуссен. «Похищение сабинянок» (303) Рубенс «Сад любви» (288) Де Ла Тур «Иосиф Плотник» (302)	**1600**
Перро. Восточный фасад Лувра, Париж(307) Хардуэн-Мансар и Лево. Версальский дворец. Начат 1669 *(308).* Те же и Куазевокс — Салон войны *(309)* Гварини. Палаццо Кариньяно, Турин *(283)*	Пюже «Милой Кротонский» *(311)* Куазевокс «Шарль Лебрен» *(310)*	Лоррен «Пасторальный пейзаж»(305) Рембрандт «Молитва Христа» *(297)* Рейсдаль «Еврейское кладбище»(298) Веласкес «Менины» **(285)** Рембрандт «Автопортрет» *(296)* Стен «Праздник Св.Николая» **(300)** Хальс. «Регентши богадельни в Гарлеме» *(292)* Вермеер «Письмо» *(301)*	**1650**
Фишер фон Эрлах. Церковь св.Карло Борромео, Вена **(322)** Нейман. Епископский дворец в Вюрцбурге *(323)* Барлингтон, Дом Чизвика, Лондон *(332)* Отель Субиз, Париж *(321)*		Ватто «Паломниччество на остров Киферу» (312) Чарден «Кухонный натюрморт» *(315)* Хогарт «Карьера мота» *(317)* Гейнсборо «Портрет Роберта Эндрюса с женой» *(318)*	**1700**
		Тьеполо. Фрески в Вюрцбурге (324) Буше «Туалет Венеры»(313) Виже-Лебрен «Герцогиня де Полиньяк» *(316)* Рейнольде «Сара Сиддонс в образе трагической музы» (320)	**1750**

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

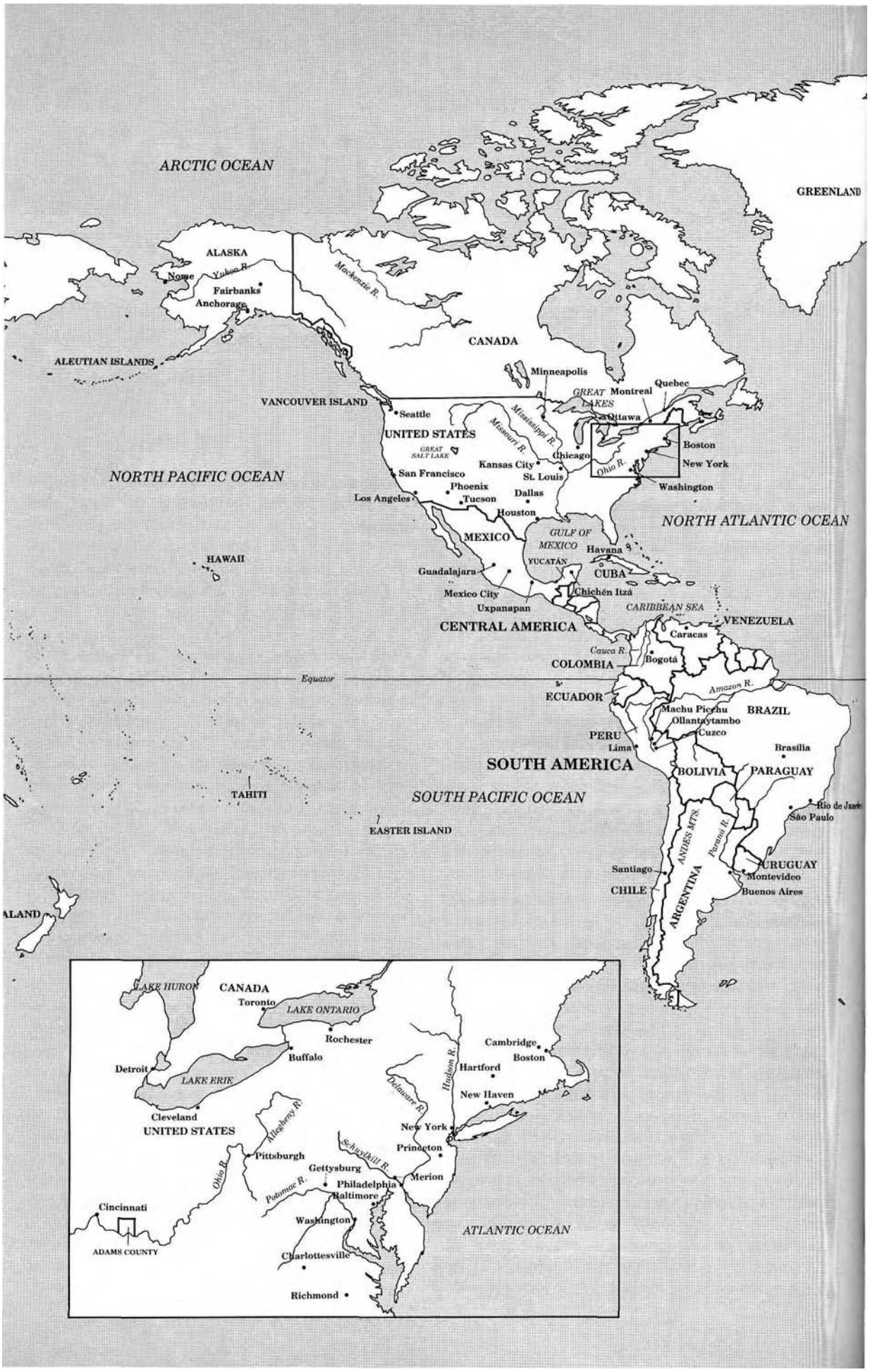
СОВРЕМЕННЫЙ МИР

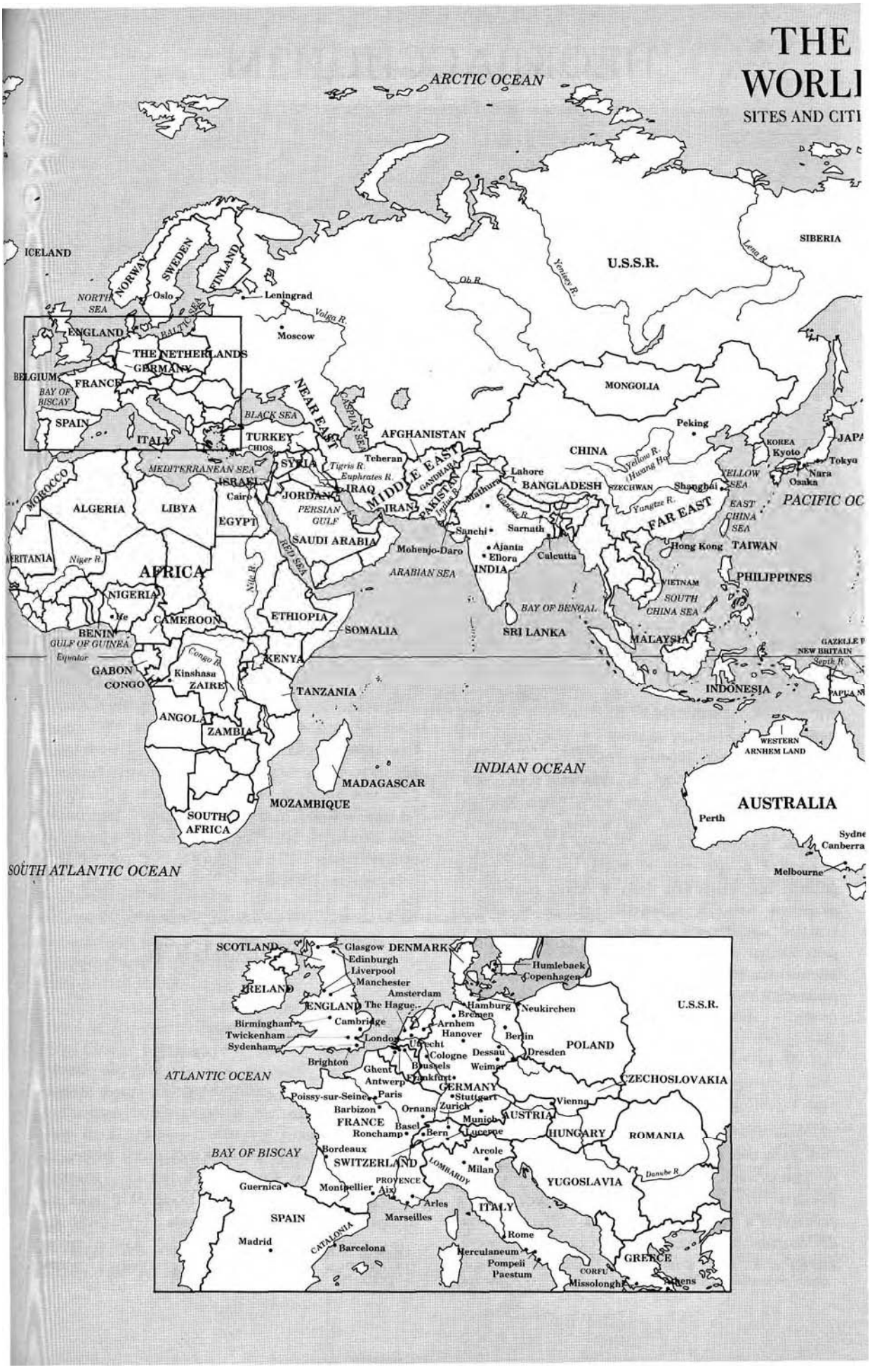
Эпоха, в которую живем мы с вами, пока не имеет определенного названия. На первый взгляд это, возможно, и не покажется странным, ведь в конце концов наша эпоха еще продолжается. Но вспомнив, как быстро получил свое название Ренессанс, мы невольно зададимся вопросом, почему для современной эпохи не нашлось определения, сравнимого с термином «Возрождение античности», при том, что она началась уж двести двадцать пять лет назад? Соблазнительно назвать наше время «Век революции», потому что для современного мира действительно характерны быстрые и резкие перемены. Однако за этими переменами мы не можем различить какой-то один общий побудительный стимул, ведь период, о котором мы говорим, начался с революций двух видов: с промышленной, ознаменовавшейся изобретением парового двигателя, и с политической, совершавшейся в Америке и Франции под знаменами демократии.

Обе эти революции продолжаются до сих пор. Большинство стран мира по-прежнему стремится к индустриализации и демократии. Западная наука и западная политическая мысль (а вслед за ними и все прочие порождения современной цивилизации — продукты питания, одежда, искусство, музыка, литература) скоро станут достоянием всех народов, хотя этому и противостоят национализм, религия и другие объединяющие людей идеологии. В наши дни эти две революции так тесно связаны друг с другом, что мы начинаем относиться к ним, как к разным аспектам одного процесса, имеющего далеко идущие последствия, гораздо более серьезные, чем последствия всех других революций со времен «неолитической», происшедшей десять тысяч лет тому назад. И все же две революции нашего времени — это процессы, отличные друг от друга. Чем тщательнее мы стараемся определить их взаимосвязь и проследить их исторические корни, тем более парадоксальными они представляются. В основе обеих лежит идея прогресса, но если прогресс в науке за последние два столетия был непрерывным и поддается измерению, то вряд ли можно сказать то же самое о погоне человечества за счастьем, какие бы определения мы не давали этому понятию.

Итак, во всем вышесказанном и кроется основной конфликт, характерный для нашей эпохи. Сейчас, отбросив рамки традиционных авторитетов, ограничивавшие нас прежде, мы можем действовать со свободой, одновременно пугающей и кружащей голову. В мире, где все ценности можно поставить под сомнение, мы постоянно ищем ответа на вопросы, кто же мы такие, в чем смысл существования отдельного человека и человечества вообще. Теперь мы знаем о себе неизмеримо больше, но вопреки нашим надеждам, это обстоятельство нас не успокаивает. Современной цивилизации не хватает связующих сил прошлого. Наша эпоха уже не поддается разделению на легко определяемые периоды, и мы не увидим четкого стиля, характерного для каждого периода, ни в искусстве, ни в других явлениях культуры.

Вместо этого мы наблюдаем постоянство совсем другого рода: непрерывное возникновение течений, противостоящих друг другу. Распространяясь словно волны, всевозможные «измы» не признают национальных, этнических и хронологических границ. Никогда нигде не доминируя слишком долго, они соперничают друг с другом или сливаются в бесконечно меняющихся сочетаниях. Поэтому в нашем рассказе о современном искусстве ориентиром нам будут служить его течения, а не развитие искусства в отдельных странах. Только таким образом мы надеемся доказать, что современное искусство, несмотря на все его региональные различия, столь же интернационально, как и современные науки.


ARCTIC OCEAN
GREENLAND
ALASKA
Nome
Yukon R.
Fairbanks
Anchorage
Mackenzie R.
CANADA
ALEUTIAN ISLANDS
Minneapolis
Quebec
GREAT LAKES
Montreal
VANCOUVER ISLAND
Seattle
Ottawa
Mississippi R.
Missouri R.
UNITED STATES
Boston
GREAT SALT LAKE
Chicago
Kansas City
New York
NORTH PACIFIC OCEAN
St. Louis
Ohio R.
San Francisco
Phoenix
Washington
Los Angeles
Tucson
Dallas
Houston
NORTH ATLANTIC OCEAN
GULF OF MEXICO
MEXICO
Havana
HAWAII
YUCATAN
Guadalajara
CUBA
Chichén Itzá
Mexico City
Uxpanapan
CARIBBEAN SEA
VENEZUELA
CENTRAL AMERICA
Caracas
Cauca R.
Bogotá
COLOMBIA
Equator
Amazon R.
ECUADOR
Machu Picchu
BRAZIL
Ollantaytambo
Cuzco
PERU
Lima
Brasília
SOUTH AMERICA
BOLIVIA
PARAGUAY
TAHITI
SOUTH PACIFIC OCEAN
Rio de Janeiro
São Paulo
EASTER ISLAND
ANDES MTS.
Paraná R.
URUGUAY
Santiago
Montevideo
CHILE
ARGENTINA
Buenos Aires
LAKE HURON
CANADA
Toronto
LAKE ONTARIO
Rochester
Cambridge
Buffalo
Boston
Detroit
Hudson R.
Hartford
LAKE ERIE
Delaware R.
New Haven
Cleveland
Allegheny R.
UNITED STATES
New York
Schuylkill R.
Princeton
Pittsburgh
Ohio R.
Gettysburg
Merion
Potomac R.
Philadelphia
Baltimore
Cincinnati
Washington
ATLANTIC OCEAN
ADAMS COUNTY
Charlottesville
Richmond


THE
WORLI
SITES AND CITI
ARCTIC OCEAN
ICELAND
NORWAY
SWEDEN
FINLAND
U.S.S.R.
SIBERIA
Lena R.
Yenisey R.
Ob R.
NORTH SEA
Oslo
Leningrad
Volga R.
Moscow
BALTIC SEA
ENGLAND
THE NETHERLANDS
GERMANY
BELGIUM
FRANCE
BAY OF BISCAY
SPAIN
ITALY
BLACK SEA
CASPIAN SEA
NEAR EAST
TURKEY
CHIOS
AFGHANISTAN
MONGOLIA
Peking
CHINA
KOREA
Kyoto
Tokyo
Nara
Osaka
JAPA
SYRIA
Teheran
Tigris R.
Euphrates R.
MEDITERRANEAN SEA
ISRAEL
IRAQ
MIDDLE EAST
GANDHARA
PAKISTAN
Indus R.
Mathura
Lahore
BANGLADESH
Yellow R.
Huang Ho
CZECHWAN
Shanghai
YELLOW SEA
EAST CHINA SEA
Yangtze R.
FAR EAST
PACIFIC OC
MOROCCO
ALGERIA
LIBYA
Cairo
JORDAN
EGYPT
PERSIAN GULF
Ganges R.
Sanchi
Sarnath
Ajanta
Ellora
Calcutta
Mohenjo-Daro
ARABIAN SEA
INDIA
SAUDI ARABIA
RED SEA
Hong Kong
TAIWAN
MAURITANIA
Niger R.
AFRICA
Nile R.
NIGERIA
Lake Chad
CAMEROON
ETHIOPIA
SOMALIA
BENIN
GULF OF GUINEA
Equator
Congo R.
KENYA
BAY OF BENGAL
SRI LANKA
MALAYSIA
VIETNAM
SOUTH CHINA SEA
PHILIPPINES
GAZELLE P
NEW BRITAIN
Sepik R.
GABON
CONGO
Kinshasa
ZAIRE
TANZANIA
INDONESIA
ANGOLA
ZAMBIA
WESTERN ARNHEM LAND
INDIAN OCEAN
MADAGASCAR
MOZAMBIQUE
AUSTRALIA
Perth
Sydne
Canberra
Melbourne
SOUTH
AFRICA
SOUTH ATLANTIC OCEAN
SCOTLAND
Glasgow
Edinburgh
Liverpool
Manchester
IRELAND
ENGLAND
Amsterdam
The Hague
Birmingham
Cambridge
Twickenham
Sydenham
London
Brighton
ATLANTIC OCEAN
DENMARK
Humlebaek
Copenhagen
Hamburg
Neukirchen
U.S.S.R.
Bremen
Arnhem
Hanover
Berlin
Utrecht
Cologne
Dessau
Dresden
POLAND
Ghent
Brussels
Weimar
Antwerp
Frankfurt
GERMANY
CZECHOSLOVAKIA
Poissy-sur-Seine
Paris
Stuttgart
Vienna
Barbizon
Ornans
Zurich
AUSTRIA
FRANCE
Basel
Munich
Ronchamp
Bern
Lucerne
HUNGARY
ROMANIA
BAY OF BISCAY
Bordeaux
Arcole
SWITZERLAND
LOMBARDY
Milan
Danube R.
Guernica
Montpellier
PROVENCE
Aix
YUGOSLAVIA
Arles
ITALY
SPAIN
Marseilles
Rome
Madrid
CATALONIA
Barcelona
Herculaneum
Pompeii
Paestum
GREECE
CORFU
Missolonghi
Athens

НЕОКЛАССИЦИЗМ

Неоклассицизм против романтизма

История этих двух течений, о которых пойдет речь в настоящей и следующей главах, охватывает, грубо говоря, целое столетие, примерно с 1750 по 1850 год. Как ни парадоксально, неоклассицизм с одной стороны считается всего лишь аспектом романтизма, а с другой — течением, ему противостоящим. Трудность состоит в том, что два эти термина так же плохо согласуются друг с другом, как, скажем, «четвероногие» и «плотоядные». Неоклассицизм представляет собой новое возрождение классической античности, он более последователен, чем прежние классицистические направления и, по крайней мере на первых порах, был связан с идеями эпохи Просвещения. Романтизм же, напротив, не относится к какому-то определенному стилю, а обозначает скорее образ мыслей, который может выражаться по-всякому, в том числе и в духе классицизма. Поэтому романтизм — гораздо более широкое понятие, и, следовательно, подобрать для него определение значительно труднее. Сложность усугубляется еще и тем, что неоклассицисты и романтики жили в одно и то же время, а заявили о себе еще в период расцвета стиля рококо. Так, например, Гойя и Давид родились с разрывом всего в несколько лет, а в Англии ведущие представители рококо, неоклассицизма и романтизма — Рейнолдс, Уэст и Фюзели — во многом разделяли идеи друг друга, хотя при этом решительно отличались по своим позициям и стилю.

Эпоха Просвещения

Если считать, что современная эпоха зародилась во время американской революции 1776 года и французской революции 1789 года, то надо помнить, что этим катаклизмам предшествовала революция в умах, начавшаяся на полвека раньше. Ее знаменосцами стали мыслители эпохи Просвещения в Днглии, Франции и Германии — Дэвид Хьюм, Франсуа-Мария Вольтер, Жан-Жак Руссо, Генрих Гейне и другие — все они провозглашали, что люди в своем поведении должны руководствоваться разумом и стремлением ко всеобщему благу, а не традициями и признанными авторитетами. В искусстве, как и в жизни, это рационалистическое течение было направлено против господствовавшего тогда стиля — изысканного и аристократического рококо. В середине XVIII века призыв вернуться к здравому смыслу, к природе, к морали, означал для искусства возвращение к античности — ведь, если на то пошло, разве не классические философы положили начало культу разума? Первым эту точку зрения сформулировал Иоганн Иоахим Винкельман — немецкий историк и теоретик искусства, провозгласивший знаменитое положение о «благородной простоте и спокойном величии» греческого искусства (в работе «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», написанной в 1755 году). Однако большинство живописцев очень мало знало об искусстве античности, для них возвращение к классике означало следование стилю и «академической» теории Пуссена в сочетании с максимальным использованием деталей древней скульптуры, обнаруженной при археологических раскопках в Геркуланум и Помпеях.

ЖИВОПИСЬ

Франция

Грез. Во Франции мыслители эпохи Просвещения, явившиеся духовными предтечами революции, старательно пестовали наметившуюся в живописи тенденцию отрицания рококо. Такой поворот во взглядах, сначала касавшийся скорее содержания, чем стиля, был вызван внезапно возникшей в шестидесятых годах XVIII века популярностью Жана-Батиста Греза (1735—1805). Его «Деревенская невеста» (илл. 325), как и другие его картины тех лет, изображает сцену из жизни



325. Жан-Батист Грез. «Деревенская невеста». 1761 г.
Холст, масло. 91,4 х 118,1 см. Лувр, Париж

низшего сословия. От более ранних жанровых полотен (см. илл. 300) ее отличает театральность композиции, заимствованная из «немых сцен» Хогарта (см. илл. 317). Но в произведениях Греза нет ни насмешки, ни сарказма. Его моралистическая картина служит иллюстрацией к социальным проповедям Жан-Жака Руссо: бедным, в отличие от безнравственных аристократов, присущи «естественные» добродетели и подлинность чувств. Все в картине призвано напоминать нам об этом, начиная с патетических жестов и выражения лиц изображенных персонажей и кончая самой незначительной деталью — курицей с выводком цыплят, которых мы видим на переднем плане. Один цыпленок покинул своих братьев и сестер и примостился на краю миски с водой, так и невеста вот-вот покинет свою семью. «Деревенская невеста» была признана шедевром и громче всех ее хвалил Дени Дидро — этот апостол Разума и Природы. Наконец, говорил он, появился художник, который выполняет социальную миссию, взывает к нравственному чувству зрителя, а не стремится просто доставить удовольствие, как это делали легкомысленные художники периода рококо! В первом порыве восторга Дидро оценил сюжет картины Греза по формуле Пуссена, как «благородное и серьезное деяние человека».

Давид. Позже, когда на сцене появился еще более одаренный художник, строгий «неопуссенист» Жан-Луи Давид (1748—1825), Дидро переменил свою точку зрения. Если судить по картине «Смерть Сократа», написанной в 1787 году (илл. 326), Давид является большим «пуссенистом», чем сам Пуссен (см. илл. 303). Композиция разворачивается, как в рельефе, параллельно плоскости картины, а фигуры монументальны и неподвижны, словно статуи. Давид внес в картину одну неожиданную деталь - освещение, оно резко сфокусировано и создает четкие тени. Этот вполне реалистический прием он заимствовал у Караваджо. Таким образом, картина приближается к жизни, что несколько удивляет в столь доктринерском воплощении нового идеального стиля. Сама суровость замысла дает



326. Жак-Луи Давид. «Смерть Сократа». 1787 г. Холст, масло. 129,5 х 196,2 см Метрополитен музей. Нью-Йорк. Фонд Вульфа 1931. Коллекция Катерины Лориллард Вульф

основание полагать, что художник был страстно увлечен спорами — и в области живописи, и в политике,— которые велись в то время. Сократ, не пожелавший отказаться от своих принципов, был обвинен по навету и приговорен к смерти. Готовый выпить чашу с ядом, он изображен на картине не только как образец античной добродетели, но и как основоположник «культа разума». Картина напоминает нам о Христе в окружении двенадцати апостолов.

Давид активно участвовал во французской революции, и несколько лет в его ведении находилась вся художественная жизнь страны. В это время он, написал свою лучшую картину — «Смерть Марата» (илл. 327). Глубина чувств Давида помогла ему создать шедевр, хотя тема картины привела бы в замешательство менее талантливого художника, ведь Марат — один из политических вождей революции, был убит в собственной ванне. Страдая мучительной кожной болезнью, он был вынужден работать, сидя в воде, а столом ему служила деревянная доска. Однажды молодая женщина по имени Шарлотта Корде, ворвалась к нему с прошением, и пока он читал его, вонзила в грудь Друга Народа кинжал. Композиция картины исполнена такой строгой прямоты, что повергает в тре-



327. Жак-Луи Давид. «Смерть Марата». 1793 г. Холст, масло. 165,1 х 128,3 см. Брюссель, Музей современного искусства



328. Бенджамин Уэст «Смерть генерала Вульфа». 1770 г. Холст, масло. 151,1 х 213,4 см. Канадская Национальная Галерея. Оттава. Дар герцога Вестминстерского

пет. В этом полотне, задуманном, как памятник народному герою — мученику, приемы классического искусства сочетаются с исторически правдивым изображением. Художник здесь, в большей степени, чем в «Смерти Сократа» следует каравадж-евской традиции реалистического искусства. Не случайно его Марат так сильно напоминает нам сурбарановского «Св. Серапиона» (см. илл. 284).

Англия

Уэст. Мученичество героя — своего современника, а не святого впервые обессмертил Бенджамин Уэст (1738—1820) в картине «Смерть генерала Вульфа» (илл. 328). В 1760 году Уэст приехал в Рим из Пенсильвании и произвел своего рода сенсацию, поскольку до него американские художники в Европу не приезжали. Он наслаждался своей ролью человека с «Дикого Запада», и говорят, когда ему показали знаменитую греческую статую, воскликнул: «Как похоже на воина из племени Мохоук!» Уэст быстро усвоил уроки неоклассицизма и, приехав через несколько лет в Лондон, доказал, что владеет этим, самым современным стилем. Сначала он стал членом-основателем Королевской Академии, а затем, после смерти Рейнолдса, ее президентом. Таким образом, Уэст сделал карьеру в Европе, но всегда гордился тем, что был выходцем из Нового Света.

Приверженность к родине чувствуется в его самой известной картине «Смерть генерала Вульфа». Гибель Вульфа в 1759 году при осаде Квебека во время войны французов с индейцами вызвала глубокое сочувствие в Лондоне. Когда Уэст в числе других решил обратиться к этому сюжету, перед ним открывались два пути. Он мог строго придерживаться фактов и соблюдать максимальную историческую точность, а мог воспользоваться «большим стилем», необходимым по идеалистической концепции Пуссена для исторической живописи (см. стр. 318), облачив персонажи во «вневременные» классические одежды. И хотя, живя в Риме, Уэст испытал на себе воздействие неопуссе-нистов, в своей картине он по этому пути не пошел — он слишком хорошо знал Америку. Он попросту объединил два этих подхода. Герои картины одеты в платье своего времени, а обращающая на себя внимание фигура индейца на первом плане, говорит тем, кто незнаком с сюже-



329— Джон Синглтон Копли. «Уотсон и акула. 1778 г. Холст, масло. 184,2 х 229,2 см. Музей изящных искусств. Бостон. Дар миссис Джордж фон Ленгерке Мейер. С любезного разрешения музея

том картины, что действие происходит в Новом Свете, но при этом позы всех изображенных и выражения их лиц поданы в стиле «героическом». По композиции картина напоминает старый почитаемый сюжет: плач над телом Христа (см. илл. 191), причем драматичность сцены усугубляется барочным освещением (см. илл. 286). Таким образом, изображая смерть своего современника — военного героя, Уэст наделил картину и риторическим пафосом, которого академическая теория требовала от рассказов о «благородном и серьезном деянии человека», и сумел соблюсти все атрибуты реального события. Созданное им полотно отражает главную для тех лет тенденцию — отход от всеобщего преклонения перед религией и выдвижение на первый план интереса к национальной истории. Неудивительно, что в XIX веке картину Уэста взяло за образец бесчисленное множество художников, ему подражавших.

Копли. Талантливый соотечественник Уэста — Джон Синглтон Копли (1738—1815) перебрался из Бостона в Лондон за два года до американской революции. Будучи уже превосходным портретистом, Копли обратился к историческим сюжетам в духе Уэста. Самой запоминающейся его картиной в этой области является «Уотсон и акула» (илл. 329). В молодости Уотсон, находясь в Гаване, был счастливо спасен во время купанья в порту от нападения акулы, но до встречи с Копли ему не приходило в голову увековечить это событие. Возможно, он посчитал, что только художник, недавно приехавший из Америки, сможет в полной мере передать экзотический аромат случившегося с ним происшествия. В свою очередь, Копли, должно быть, увлекся возможностью выразить эту историю средствами живописи. Следуя примеру Уэста, он придал каждой подробности как можно большую достоверность (здесь в той же роли, что индеец на картине «Смерть генерала Вульфа», выступает негр) и использовал все выразительные возможности барочной живописи, чтобы пробудить в зрителе сопереживание. Наверно, Копли помнил картины с изображением Ионы и кита, откуда мог почерпнуть элементы задуманной им сцены, хотя содержание ее прямо противоположно библейскому (пророка бросили за борт в пасть морского хищника). Акула в картине Копли становится чудовищным воплощением зла; фигура мужчины у руля лодки напоминает архангела Михаила, сражающегося с сатаной, а обнаженный юноша — поверженного гладиатора, который беспомощно ждет своей участи — гибели или спасения. Нравственная аллегория подобного рода типична для неоклассицизма в целом; несмотря на свою горячую эмоциональность, картина отличается той же логикой и четкостью, что и Давидова «Смерть Сократа».

Кауфман Родившаяся в Швейцарии художница Анжелика Кауфман (1741—1807) принадлежала



330. Анжелика Кауфман. «Художница в роли "Замысла" прислушивается к вдохновляющему голосу Поэзии». 1782 г. Холст, масло. Круг. Диаметр 61 см. Собрание Айве. Английское наследие. Кенвуд. Лондон

к ведущим английским неоклассицистам. Будучи членом-основателем Королевской Академии, она провела пятнадцать лет в Лондоне и входила в ту же группу, что и Рейнолдс с Уэстом — с последним она познакомилась в кружке Винкель-мана в Риме (см. стр. 331). От античного искусства она заимствовала изящество стиля, как нельзя лучше соответствовавшего интерьерам Роберта Адама, украшать которые ее часто приглашал этот мастер (см. стр. 351—352). Однако больше всего Кауфман удавались сюжетные картины, о которых художник Джон Генри Фюзели (см. стр. 363) сказал: «Ее героини — это она сама». В одной из самых очаровательных ее картин: «Художница в роли "Замысла" прислушивается к вдохновляющему голосу Поэзии» сочетаются оба аспекта ее творчества. Сюжет, по-видимому, имел для нее особое значение, так как он красноречиво свидетельствует о стремлении женщины добиться признания в искусстве; художница для того и принимает облик «Замысла», который напоминает ее чертами лица, чтобы подчеркнуть, как тесна ее связь с музой (илл. 330).

СКУЛЬПТУРА

В отличие от живописцев, скульпторы-неоклассицисты были обескуражены тем значением, которое после трудов Винкельмана стали придавать античным статуям. Как соперничать с этими творениями, признанными вершиной скульптурного мастерства?



331. Жан-Антуан Гудон. «Вольтер». 1781 г. Терракотовая модель для мрамора. Высота 119,4 см. Музей Фабра. Монпелье. Париж

Гудон. Из сказанного выше можно предположить, что наиболее жизнеспособным жанром для скульпторов-неоклассицистов должна была стать портретная скульптура. Самый выдающийся ее представитель Жан-Антуан Гудон (1741—1828) отличался столь же острым проникновением в суть человеческого характера, каким прославился Куазево (см. илл. 310). В прекрасной статуе сидящего Вольтера (илл. 331) Гудон воздает должное насмешливому скепсису и уму этого мудреца, а классическая драпировка, окутывающая фигуру и призванная подчеркнуть равенство Вольтера с философами древности, нисколько не коробит, ибо она накинута на плечи сидящего так же непринужденно, как домашний халат.

АРХИТЕКТУРА

Возрождение интереса к Палладио

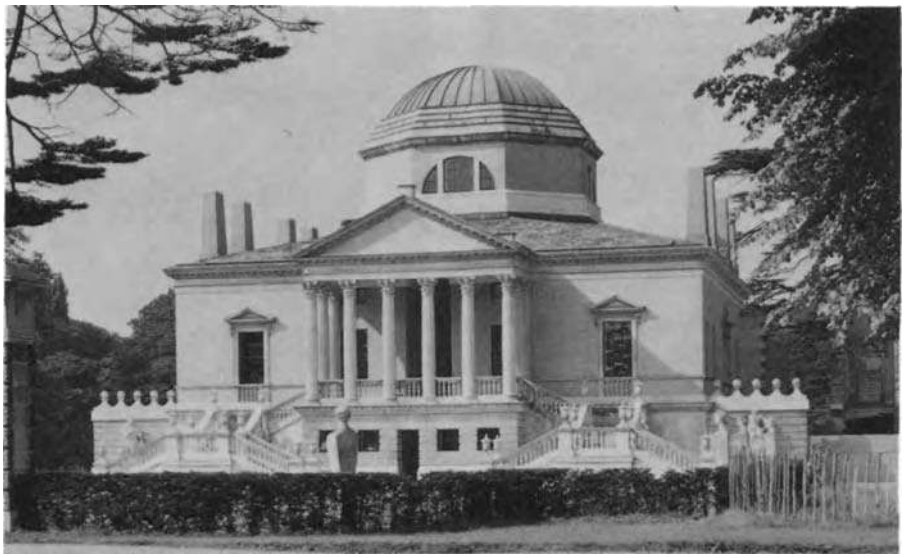
Родиной неоклассицизма в архитектуре стала Англия. Самым ранним свидетельством неоклассицизма явился возврат к стилю Палладио в двадцатых годах XVIII века, чему способствовал состоятельный архитектор-дилетант лорд Берлингтон. Чисвик-хаус (илл. 332), построенный им в стиле виллы «Ротонда», представляет собой простое, компактное, геометрически строгое здание — полную противоположность барочной помпезности. От прежних классицистических стилей неоклассицизм отличается не столько своими внешними проявлениями, сколько теми мотивами, которые обусловили обращение к нему. Неоклассицисты не довольствовались стремлением доказать превосходство древней архитектуры, они старались, чтобы здания отвечали требованиям своего назначения, и, следовательно, выглядели более «естественно», чем барочные постройки. Таким рациональным подходом объясняется холодноватый, четко скомбинированный вид Чисвик-хауса: плоские, ничем не нарушаемые поверхности, скудный декор, храмовый портик резко выступают из тела здания, которое напоминает блочную конструкцию.

Суффло. Во Франции рационалистическое движение возникло несколько позже, что свидетельствует о возросшем значении Англии для архитектуры Европы. Первым грандиозным сооружением неоклассицизма во Франции явился Пантеон (илл. 333), возведенный в Париже Жаком-Жерменом Суффло (1713—1780). Он задумывался как аббатство Св. Женевьевы, но был секуляризован во время революции. Гладкие, скудно декорированные поверхности своей отвлеченной строгостью напоминают Чисвик-хаус, а массивный портик заимствован непосредственно у римских храмов.

Неоклассицизм и античность

Большими событиями для середины XVIII века были возрождение интереса к греческому искусству, как к подлинному источнику классического стиля, и раскопки Геркуланума и Помпеи, которые впервые дали возможность познакомиться с бытом древних и составить полное представление об искусстве и ремеслах того времени. В Англии и во Франции начали издавать богато иллюстрированные книги, посвященные Акрополю и Афинам, храму в Пестуме и находкам при раскопках Геркуланума и Помпеи. Археология завладела умами.

Адам. Все это привело к появлению нового стиля в убранстве интерьеров, лучшие образцы которого мы видим в творчестве англичанина Роберта Адама (1728—1792), в частности в декоре парадной гостиной в Хоум-хаусе (илл. 334). Отделка этой гостиной, основанная на римских фресках,



332. Лорд Берлингтон и Уильям Кент. Чисвик хаус близ Лондона. Строительство начато в 1725 г.



333. Жак-Жермен Суффло. Пантеон (Св. Женевьева). Париж. 1755-92 гг.

по своему изяществу перекликается с интерьерами, оформленными в стиле рококо, но с характерным для неоклассицизма подчеркиванием плоских поверхностей и соблюдением симметрии и геометрической точности.

Джефферсон. В это же время палладианизм, возрожденный лордом Берлингтоном, распространился и за пределами Старого Света в американских колониях, где получил название георгианского стиля; наиболее значительным образцом этого

стиля стала усадьба Томаса Джефферсона «Монтичелло» (илл. 335). Возведенная из кирпича, отделанная деревом, она не столь строга, как Чис-вик-хаус (обратите внимание на меньшую компактность планировки и на большее количество окон). Вместо того, чтобы использовать коринфский ордер, Джефферсон (1743—1826) выбирает римский дорический, хотя в конце XVIII века предпочитали более тяжелый и более строгий греческий дорический ордер.

Англия первой отдала дань и следующей стадии неоклассицизма — возрождению античной греческой архитектуры, но уже в небольших масштабах. Вслед за Англией этот стиль быстро подхватили повсюду, поскольку считалось, что он в большей степени отражает «благородную простоту и спокойное величие» классического греческого искусства, чем более поздние, менее «мужественные» ордера. Греческий дорический ордер не так гибок, из-за чего его довольно трудно было приспособить к современным задачам, даже в сочетании с римскими элементами или элементами Ренессанса. Лишь изредка он служил прямым образцом для неоклассических архитектурных сооружений.



334. Роберт Адам. Парадная гостиная в Хоум хаус. Портман Сквер 20. Лондон 1772—73 гг.



335. Томас Джефферсон. Усадьба «Монтичелло». Шарлоттсвиль, Виргиния. 1770—84 гг., 1796—1806 гг.

РОМАНТИЗМ

Как ни парадоксально, эпоха Просвещения высвободила не только разум, но и то, что ему противостояло: она способствовала новому всплеску эмоциональности в искусстве и по достижении расцвета этот стиль сумел просуществовать почти полстолетия и получил название «романтизм». Термин «романтизм» обязан своим происхождением средневековым авантюрным легендам (таким, например, как легенда о короле Артуре и о Святом Граале), вошедшим в моду в конце XVIII века. Их называли «романы», так как они были написаны не на латыни, а на романском языке. Этот интерес к давно забытому «готическому» прошлому вообще характерен для того времени. Тем, кто в середине XVIII века испытывал отвращение к религии и существующему социальному порядку и отвергал любые общепринятые ценности, оставалось либо создать какой-то новый порядок, основанный на вере в силу разума, либо искать чего-то, что могло бы дать выход эмоциям. Общим для тех и других было стремление «вернуться к Природе». Рационалисты считали Природу бесконечным источником разума, а романтики воспевали ее, как нечто непокорное, первозданное и вечно меняющееся. Коль скоро люду будут вести себя «естественно», дадут волю своим внутренним порывам, зло исчезнет, считали романтики. Во имя «естественности» они воспевали и свободу, и власть, и любовь, и насилие, и греков, и Средние века — вообще все, что вызывало у них подъем чувств, хотя по-существу, они воспевали чувства, как таковые, и ничего больше. Такая позиция побуждала к самым благородным и к самым гнусным деяниям нашего времени. В своем чистом виде романтизм может выразиться только в непосредственном свершении какого-то поступка, а не через произведение искусства. Следовательно, ни один художник не может быть подлинным романтиком, ибо создание произведений искусства требует отстраненности, самокритики и дисциплины. К изобразительным искусствам вполне применимо определение, которое великий поэт-романтик Уильям Уордсворт в 1798 году дал поэзии: «воспоминание о чувствах, которое приходит к нам, когда мы покойны».

Чтобы облечь ускользающее переживание в постоянную форму, художникам-романтикам нужен был стиль. Поскольку они восставали против старого порядка, воспользоваться господствовавшим в то время стилем они не могли; свой же им надлежало искать в каком-то прошлом периоде, с которым художник чувствовал себя связанным «избирательным сродством» (еще один постулат романтизма). Поэтому романтизм приветствовал возрождение не какого-то определенного стиля, а практически безграничного их количества. В действительности стилистическим принципом романтизма стало обращение к забытым или не слишком популярным прежде формам, так что отличием этого направления в изобразительном искусстве стало возрождение прежних стилей (в меньшей степени оно было свойственно литературе и музыке).

Если смотреть с этой точки зрения, то неоклассицизм можно считать просто первой стадией романтизма — возрожденным стилем, который продержался в течение всего XIX века, хотя и отражал консервативный вкус. Поэтому, пожалуй, лучше относиться к неоклассицизму и романтизму, как к двум сторонам одной и той же медали. Если мы все же отмечаем между ними какую-то разницу, то только по двум причинам: потому, что примерно до 1800 года неоклассицизм заслонял собой прочие, возрожденные романтизмом стили, а также потому, что просветители выступали с проповедью свободы в противовес романтическому культу героя-одиночки.

ЖИВОПИСЬ

Испания

Одним из многих очевидных противоречий, присущих романтизму, является то, что несмотря на безграничную свободу индивидуального творчества, это направление стало искусством, служащим развивающемуся классу дельцов и коммер-

сайтов, который в XIX веке занял господствующее место в обществе и стал основным источником поддержки художников, заменив собой государственные субсидии и покровительство аристократов. Живопись остается наивысшим творческим достижением романтизма в области изобразительных искусств именно потому, что она в меньшей степени зависит от одобрения общества, чем архитектура и скульптура. Соответственно она гораздо больше импонировала тяготевшим к индивидуализму художникам-романтикам. Кроме того, живопись могла лучше отразить темы и идеи романтической литературы. Романтическая живопись в основе своей не является иллюстративной. Но литература того времени и литература прошлого становятся для художников источником вдохновения, более важным, чем когда-либо прежде, и обеспечивают их новым набором сюжетов, эмоций и взглядов. В свою очередь романтические поэты зачастую смотрят на природу глазами живописцев. Многие из них живо интересуются критикой и теорией искусства. Некоторые, например Иоган Вольфганг Гете и Виктор Гюго, хорошо рисовали, а Уильям Блейк запечатлел свои видения как в литературе, так и в живописи (см. илл. 349). Таким образом в рамках романтизма литература и искусство связаны между собой сложными и неуловимыми узами, и связь эта никоим образом не является односторонней.

Гойя. Мы начнем наш рассказ с современника Давида великого испанского живописца Франсиско Гойи (1746—1823) — единственного художника этого периода, которого без всяких оговорок можно назвать гением. На его ранних работах, выполненных в прелестном стиле позднего рококо, сказы-



336. Франсиско Гойя. «Портрет семьи Карла IV». 1800 г. Холст, масло. 2,79 х 3,35 м. Музей Прадо. Мадрид



337. Франсиско Гойя. «Расстрел в ночь со 2 на 3 мая 1808 г.» 1814—15 г. Холст, масло. 2,67 х 4,06 м. Музей Прадо. Мадрид

вается влияние Тьеполо и французских мастеров (в Испании более, чем за целое столетие не появилось ни одного сколько-нибудь заметного художника). В восьмидесятых годах XVIII века Гойя увлекся вольнолюбивыми идеями. Он, несомненно, симпатизировал просветителям и революции, а не королю Испании, который присоединился к другим монархам в войне против молодой французской республики; тем не менее, Гойю высоко ценили при дворе, особенно, как портретиста. Он отказался от рококо, предпочтя стиль барокко, связанный с творчеством Веласкеса и Рембрандта — это были мастера, восхищавшие его больше других. Стиль необарокко как раз и возвестил о приходе романтизма.

Самый большой королевский портрет Гойи «Портрет семьи Карла IV» (илл. 336) намеренно в чем-то напоминает «Менины» Веласкеса (см. илл. 285): навестить художника, работающего в одной из картинных галерей дворца, пришел весь королевский клан в полном составе. Как и в «Менинах», группа изображена на фоне остающихся в тени полотен, а свет льется сбоку, однако его мягкие градации напоминают не только о Веласкесе, но и о Рембрандте. Блистательная манера письма тоже соперничает с «Менинами». Гойя не прибегает к караваджианскому неоклассицизму Давида, но, тем не менее, его живопись имеет больше общего с работами Давида, чем можно предположить. Подобно Давиду, Гойя использует возрожденный стиль, но так же, как он, остается верен неприкрытой правде: он прибегает к романтическому необарокко, чтобы сорвать маски с королевской семьи.

С точки зрения психологии «Портрет семьи Карла IV» поразительно современен. Отказавшись от призванных льстить оригиналу условностей барочного придворного портрета, Гойя с безжалостной прямотой обнажает внутренний мир изображаемых персонажей. Они напоминают сборище призраков: испуганные дети, чванный король и — как проявление саркастической иронии мастера — гротескно вульгарная королева, позой напоминаю-

щая инфанту Маргариту Веласкеса (обратим внимание на поворот головы и на левую руку). Как удалось Гойе остаться безнаказанным? Неужели королевская семья была настолько ослеплена роскошным изображением их костюмов, что не поняла, как художник разоблачил их? Видимо, Гойя написал королевских особ такими, какими они воображали себя сами, хотя для всего мира они предстали в своей истинной сути.

Когда в 1808 году армия Наполеона оккупировала Испанию, Гойя и многие его соотечественники надеялись, что захватчики принесут с собой необходимые Испании либеральные реформы. Варварское поведение французских войск разрушило эти надежды и вызвало к жизни столь же свирепое народное сопротивление. Этот горький опыт отразился во многих работах Гойи 1810—1815 годов. Самая значительная из них «Расстрел в ночь со 2 на 3 мая», написанная в 1808 году (илл. 337), изображает расстрел группы мадридских граждан. Здесь, в большей степени, чем прежде, ощущается необарочный стиль, об этом свидетельствуют яркие краски, широкий жидкий мазок и драматическое ночное освещение. Картине присуща интенсивная эмоциональность, свойственная религиозному искусству, но мученики тут гибнут за свободу, а не за Царствие небесное. Их же убийцы — посланцы не сатаны, а политической тирании — безликие, автоматически действующие фигуры, глухие к отчаянию и презрению своих жертв. Подобным сценам предстояло повторяться в современной истории бесчисленное число раз. С гениальной прозорливостью Гойя создал картину, ставшую ужасающим символом нашего времени.

В конце концов, в 1824 году Гойя уехал в добровольное изгнание, после недолгого пребывания в Париже он осел в Бордо, где и умер. Значение его творчества для художников, писавших в необарочном стиле, лучше всех оценил величайших из них Эжен Делакруа (см. стр. 355— 361), который сказал, что идеальным стилем было бы сочетание художественной манеры Микеланд-жело с манерой Гойи.

Франция

Гро. Царствование Наполеона, которое было отмечено славой, блеском и авантюрными победами в отдаленных частях света, обусловило расцвет французской романтической живописи. Она зародилась в студии Жана-Луи Давида, ставшего пылким поклонником Наполеона и создавшего несколько больших полотен, прославляющих императора. Однако ученики Давида, пожалуй, затмили своего учителя в утверждении наполеоновского мифа. Они сочли, что стиль Давида слишком сдержан, и обратились для отражения яркости своей эпохи к возрожденному барокко. Любимый ученик Давида — Антуан-Жан Гро (1771—1835) написал портрет Наполеона, на котором мы видим двадцативосьмилетнего генерала, возглавившего войска в битве при Арколе в северной Италии (илл. 338). Портрет был написан в Милане вскоре после серии побед, в результате которых французы получили Ломбардскую равнину. Гро с таким романтическим энтузиазмом передает магию Наполеона — неотразимого «человека, отмеченного судьбой», что сам Давид вряд ли мог бы соперничать со своим учеником.



338. Антуан-Жан Гро. «Наполеон на Аркольском мосту». 1796 г. Холст, масло. 74,9 x 58,4 см. Лувр, Париж

После краха наполеоновской империи Давид провел остаток дней в изгнании, поселившись в Брюсселе, где его основные работы были написаны в холодноватом эстетском стиле неоманьеризма, к которому он подошел еще в Париже; сюжетами их были игривые сцены из древних мифов и легенд. Своих учеников он передал Гро, призывая его вернуться к ортодоксальному неоклассицизму, но как ни уважал Гро теории своего учителя, его эмоциональную натуру влекли краски и драматичность барокко. Он разрывался между тем, что подсказывал ему инстинкт живописца, и академи-

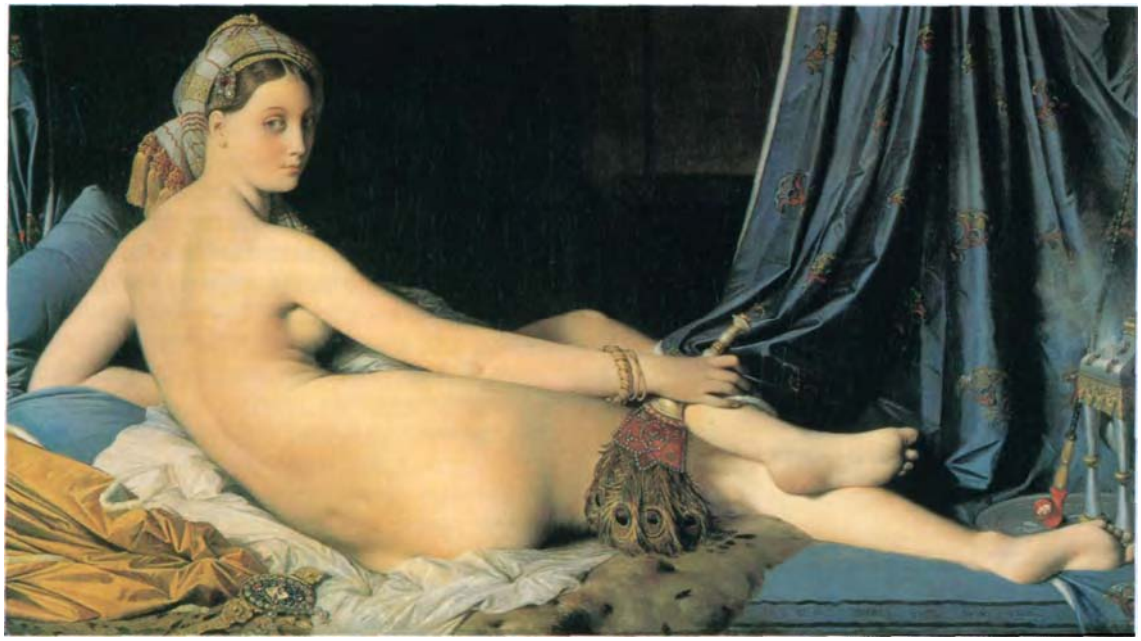
ческими принципами. В результате он так и не достиг славы, которую завоевал Давид, и покончил жизнь самоубийством.

Жерико. Обращение к стилю необарокко, представителем которого во Франции был Гро, вдохновило многих талантливых художников. Для них политика перестала быть религией. Теодор Жерико (1781-1824) кроме Гро поклонялся Микеланджело и великим художникам барокко. Самая известная картина Жерико «Плот "Медузы"» (илл. 339) написана в связи с трагедией того времени, имевшей эпические масштабы и вызвавшей политический скандал. Принадлежавший правительству корабль «Медуза», на борту которого было несколько сот человек, затонул у берегов Западной Африки; спаслась только горстка людей — много дней они провели на импровизированном плоту, спущенном на воду трусливым капитаном и его помощниками. Именно потому, что трагедия имели эпический характер и вылилась в политический скандал, она привлекла внимание Жерико — подобно многим французским либералам, он был противником монархии, пришедшей на смену эпохе Наполеона. Жерико приложил массу усилий, чтобы в изображении этого события добиться максимальной достоверности. Он беседовал с оставшимися в живых, построил модель плота, даже изучал трупы в морге. Такое стремление к бескомпромиссной правоте роднил его с Давидом, и картина действительно поражает своими реалистическими деталями. Однако, несмотря на всю эту подготовку, в картине восторжествовал дух героического романтизма. Жерико запечатлел волнующий момент, когда терпящие бедствие наконец видят идущий им на помощь корабль. Композиция выстроена так, что от распростертых тел умерших и умирающих на переднем плане внимание переключается к кульминационному пункту — группе, которая поддерживает на плечах отчаянно размахивающего рукой негра и при этом становится еще ощутимей устремление вперед персонажей, параллельное движению самого плота.

Энгр. В конце концов мантия Давида опустилась на плечи Жана-Огюста-Доминика Энгра (1780—1867). Слишком молодой, чтобы разделить политические страсти, пылавшие вокруг революции, Энгр никогда не был восторженным бонапартистом. В 1806 году он уехал в Италию и оставался



339— Теодор Жерико «Плот "Медузы"». 1818—19 г. Холст, масло. 4,9 х 7,16 м. Лувр, Париж



340. Жан-Огюст-Доминик Энгр. «Одалиска». 1814 г. Холст, масло. 89,5 x 161,9 см. Лувр. Париж

там восемнадцать лет. Только после возвращения он стал жрецом Давидовой традиции, защищая ее от нападок более молодых художников. То, что всего полвека назад было революционным стилем, теперь превратилось в застывшую догму, одобряемую правительством и поддерживаемую консервативным общественным мнением.

Обычно Энгра называют неоклассицистом, а его оппонентов — романтиками. На самом же деле и те, и другие после 1800 года выступают, как представители двух разных течений романтизма, неоклассицизма — последним значительным представителем которого был Энгр, и необарокко, впервые заявленном во Франции Гро в его картине «Наполеон на Аркольском мосту». В действительности эти два течения настолько взаимосвязаны, что мы предпочли бы использовать для них один термин, если бы могли его найти (термин «романтический классицизм», подходящий только для классического крыла, не нашел широкого употребления). Казалось, эти два направления возродили старый спор между последователями Пуссена и последователями Рубенса (см. стр. 325). Ранние пуссенисты никогда не применяли на практике то, что проповедывали; и взгляды Энгра тоже были гораздо более доктринерскими, чем его картины. Он всегда утверждал, что рисунок важнее живописи, но при этом его полотно «Одалиска» (илл. 340) свидетельствует о тонком чувстве цвета. Вместо того, чтобы сделать просто цветной рисунок, он тщательно выписывает нежное, словно лепесток цветка, тело этой восточной Венеры (одалиска — по-турецки рабыня, живущая в гареме), блестяще сочетая сочные насыщенные тона и тек-



341. Жан-Огюст-Доминик Энгр. «Луи Бертен». 1832 г. Холст, масло. 116,8 x 95,3 см. Лувр. Париж



342. Эжен Делакруа. «Резня на Хиосе». 1822-24 г. Холст, масло. 4,22 х 3,53 м. Лувр. Париж

стуры. Экзотический сюжет, напоминающий об очаровании «Тысячи и одной ночи», сам по себе характерен для романтического течения. Несмотря на то, что Энгр боготворил Рафаэля, эта его «ню» не отвечает классическим идеалам красоты. Пропорции тела одалиски, томная грация и необычная смесь холодности и сладострастия скорее напоминают нам Пармиджанино (ср. илл. 245).

Всю жизнь Энгр стремился работать в жанре исторической живописи — в том варианте, как ее определил Пуссен — но этот жанр давался ему нелегко, его талант сильнее всего проявлялся в создании портретов, хотя художник и делал вид, что подобная деятельность ему не интересна, при том, что именно портреты являлись для него постоянным источником дохода. По-существу Энгр оказался последним профессионалом в области портретного искусства, где в скором времени стал господствовать фотоаппарат. На первый взгляд написанный Энгром портрет Луи Бертена (илл. 341) напоминает своего рода «суперфотографию», но это впечатление обманчиво. Работая в неоклассицистической манере Караваджо, унаследованной от Давида, Энгр прибегает к легким градациям освещения, слегка меняет резкость контуров и выражение лица, делая его почти пугающе напряженным. Среди романтиков только Энгру удавалось такое слияние психологической глубины и портретного сходства, его последователи сосредоточивали свои усилия только на сходстве, тщетно соперничая с фотоаппаратом.

Делакруа. 1824 года стал знаменательным для французской живописи. Умер Жерико — с ним произошел несчастный случай во время прогулки верхом. Из Италии вернулся и наконец получил общественное признание Энгр; в Париже были впервые выставлены работы английского живописца-романтика Джона Констебла, явившиеся откровением для многих французских художников (см. стр. 364—365), а картина «Резня на Хиосе» выдвинула на первое место среди художников, работающих в стиле необарокко, Эжена Делакруа. Поклонник Гро и Жерико, Делакруа (1798—1863) выставлялся уже несколько лет, но славу ему принесла «Резня». Консерваторы называли ее «резней в живописи», между тем, как большинство приняло картину с восторгом (илл. 342).

Как и «Плот "Медузы"», «Резня на Хиосе» была написана по следам недавних событий в связи с войной между турками и греками, боровшимися за независимость. Эта война вызвала волну сочувствия во всей Западной Европе (полное название картины: «Сцены резни на Хиосе: греческие семьи в ожидании смерти или рабства»). Однако



343. Эжен Делакруа. «Фредерик Шопен». 1838 г. Холст, масло. 45,7 х 38,1 см. Лувр. Париж

Делакруа не стремился запечатлеть само реальное событие, ему хотелось передать «поэтическую правду». Он сумел захватить зрителя показом человеческого горя и жестокости, но ему не удалось преодолеть наше недоверие. Восхищаясь поистине великолепной живописью, мы не можем поверить в подлинность изображаемого человеческого переживания, реагируем на картину так же, как на «Невольничий корабль» Тернера. Отчасти это объясняется тем, что передний план с его драматическими контрастами света и тени и светлый пейзаж на заднем плане, плохо увязываются между собой (говорят, Делакруа спешно переписал часть фона после того, как увидел картину Констебла «Телега для сена» (см. илл. 350).

Яркий цвет и энергично накладываемые жидкие мазки говорят о том, что Делакруа является достойным последователем Рубенса. В «Одалиске» (см. илл. 340) Энгр тоже отдал дань экзотическому миру Ближнего Востока — незнакомому, обольстительному, страстному — но какие разные результаты! Неудивительно, что в последующие двадцать пять лет он и Делакруа были признанными соперниками и их противостояние, подогреваемое пристрастными критиками, наложило отпечаток на всю художественную жизнь Парижа. Тот же контраст прослеживается и в том, как эти вечные антагонисты относились к портретной живописи. Делакруа редко писал заказные портреты. Ему доставляло удовольствие создавать лишь портреты друзей, так же терзаемых «муками романтизма», как и он сам. Подобно другим необарочным романтикам, он уделял столько внимания психологической характеристике своей модели, что по его портретам можно было судить об его отношении к позирующему. На портрете знаменитого польского композитора Фредерика Шопена (илл. 343) мы видим истинного романтического героя, сжигаемого огнем собственного гения, этим портрет напоминает картину Гро «Наполеон на Аркольском мосту».



344. Оноре Домье. «Вагон третьего класса» 1862 г. Холст, масло. 66 x 90,2 см. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Завещание миссис Х. О. Хавермейер 1929 г. Коллекция Х. О. Хавермейер

Домье. Полотна Делакруа отражают тенденцию, которая постепенно стала доминировать в романтическом течении: все усиливающий отход от современной жизни. История, литература, Ближний Восток — вот что будило воображение художника, вот где он искал прибежища, укрываясь от страстей промышленной революции. По иронии судьбы Оноре Домье (1808—1879) — единственный художник-романтик, который не отмахивался от реальности, при жизни оставался практически неизвестным. Язвительный политический карикатурист, он большую часть своей жизни поставлял сатирические рисунки во всевозможные парижские еженедельники. К живописи он обратился в сороковых годах XIX века, но зрителей для своих работ не находил. Домье поддерживала лишь небольшая кучка друзей, и за год до смерти художника они организовали его первую персональную выставку. В зрелых живописных работах Домье мы находим полный набор изобразительных средств, характерных для необарокко, однако сюжетами многих из них стали сцены из повседневной жизни, подобные тем, к которым он обращался в своих карикатурах. К таким работам относится и «Вагон третьего класса» (илл. 344). Компактность форм у Домье перекликается с компактностью, присущей живописи Франсуа Милле (см. стр. 362), однако картины Домье написаны так свободно, что кажутся «сырыми» и незавершенными даже по стандартам Делакруа. Но из этой свободы как раз и вырастает мощь Домье. Его интересовал не явный облик реальности, а скрывающаяся за ним напряженность чувств. В картине «Вагон третьего класса» Домье уловил явление, отличительное для человеческих отношений нашей современности — «одиночество в толпе». Изображенных людей объединяет только то, что они едут в одном железнодорожном вагоне. Сидя близко друг к другу, они не обращают друг на друга никакого внимания — каждый из них погружен в собственные мысли. Домье исследует это явление, всматриваясь в человеческие характеры с горячим сочувствием, достойным Рембрандта, которого он глубоко чтил.

Французская пейзажная живопись. Поскольку романтики поклонялись природе, самым характерным жанром для этого направления стала пейзажная живопись. Романтики считали, что Божьи законы запечатлены в природе и открываются нам в ней. Хотя эта вера, известная под названием «пантеизм», возникла еще в эпоху Просвещения, она основывалась не на рациональной мысли, а на субъективном опыте, и взывала не к разуму, а к чувству, что лишь усиливало ее привлекательность. Стремясь выразить чувства, навеваемые природой, романтики старались писать



345. Камилл Коро. «Папиньо». 1826 г.
Холст, масло. 33 x 40 см. Частное собрание

пейзажи с возможно большей достоверностью в отличие от неоклассицистов, которые строили изображение в соответствии с принятыми эталонами прекрасного и привязывали пейзаж к историческим событиям. При этом и романтики позволяли себе свободно изменять пейзаж в соответствии с тем, что диктовало им воображение — это был единственный критерий, который они признавали — с целью создать у зрителей возвышенное настроение. Ничто не внушало романтикам столь страстного вдохновения, как пейзаж, людям же удавалось соперничать с природой на полотнах величайших мастеров исторической живописи. Таким образом, можно сделать заключение, что в предшествовавшем — XVIII — веке пейзаж еще находился за пределами изобразительных и эмоциональных возможностей.

Коро. Первым и, несомненно, величайшим французским романтиком-пейзажистом был Камил Коро (1796-1875). В 1825 году он уехал в Италию и два года изучал окрестности Рима, как это делал Клод Лорен. Но то, что Клод изображал в рисунках — состояние данного места в данное время — Коро запечатлел в живописи — это небольшие холсты, написанные, не сходя с места, за час или два (илл. 345). По своим размерам и непосредственности эти работы Коро сродни эскизам маслом Констебла (см. илл. 365), но они основаны на других традициях. Если Констебл, рассматривая природу, делал упор на то, что «небо является главным органом чувств» — принцип, почерпнутый из голландских пейзажей XVII века — то характерное для Коро стремление к архитектурной ясности и стабильности снова напоминает нам о рисунках Клода. Но и Коро тоже настаивает на «правде каждого мгновения». Его тонкая на-

блюдательность и готовность перенести на холст любой пейзаж, понравившийся ему во время прогулок, говорит о такой же невозможности противостоять непосредственному зрительному впечатлению, которую мы находим у Констебля. Неоклассицисты тоже писали этюды маслом на пленэре. В отличие от них Коро в начале своей карьеры не преобразовал свои наброски в идеализированные пасторальные пейзажи, хотя позднее ему пришлось к этому прибегнуть. Его готовность рассматривать такие наброски, как самостоятельные произведения искусства, тоже выдает в нем романтика.

Милле. Верность природе, столь характерная для Коро, явилась важным ориентиром для барбизонской школы, хотя сам он, по-существу, членом ее не был. Эта группа молодых художников, а все они были младше Коро, поселилась в деревне Барбизон близ Парижа, чтобы писать пейзажи и сцены из сельской жизни. Однако вдохновленные работами Констебла, выставка которых состоялась в 1824 году в Париже, барбизонцы отказались от неоклассицистической традиции и стали писать пейзажи в стиле северного барокко. Их картины исполнены бесхитростного благоговения перед природой, что, как нельзя лучше, соответствовало лозунгу «искренность», объединившему французских романтиков. Картину «Сеятель» (илл. 346), автором которой был один из художников барбизонской школы Франсуа Милле (1814—1875) — отличает некоторый налет неуверенности в себе. Тем не менее эта чуть расплывающаяся в подернутом знойной дымкой воздухе фигура «героя-земледельца», принадлежит к образам вечным. (Мог ли Милле видеть трогательного сеятеля с октябрьских страниц Tres Riches Heures du Due de Berry?) (ср. илл. 184). Ирония состоит в том, что подобная живопись воспевала сельскую жизнь, а она, меж тем, быстро исчезала под натиском промышленной революции.

Бонер. Милле и барбизонцы ратовали за возвращение к природе, видя в этом средство спастись



346. Франсуа Милле. «Сеятель». 1850 г. Холст, масло. 101,6 x 82,6 см. Музей изящных искусств. Бостон. Дар Квинси Адаме Шоу через Квинси А. Шоу мл. и миссис Марион Шоу Хоутон



347. Роза Бонер. «Пахота в Ниверне». 1849 г. Холст, масло. 1,75 х 2,64 м. Музей д'Орсэ. Париж

от бед, которые несли с собой индустриализация и урбанизация. Несмотря на консервативные взгляды барбизонцев, народная революция 1848 года вознесла их на новые высоты французского искусства. В том же году Роза Бонер (1822—1899) — тоже принадлежавшая к художникам, работающим на пленэре, получила заказ от французского правительства. Эта работа принесла ей первый большой успех, она стала ведущим художником-анималистом, и впоследствии — самой знаменитой женщиной-художницей своего времени. Ее выставленное годом позже полотно «Пахота в Ниверне» (илл. 347), было написано после того, как она провела зиму, делая этюды с натуры. Эта тема единения человека и природы уже нашла отражение и других работах, в частности, в романах из сельской жизни Жорж Санд. Картина Бонер полна того же преклонения перед крестьянской жизнью, которое мы видим у Милле, но главным действующим лицом, как и во всех ее картинах, являются животные, вписанные в пейзаж, их она изображала с убедительным правдоподобием, что позднее позволит причислить ее к самым именитым реалистам.

Англия

Фюзели. Англия так же рано начала культивировать у себя романтизм, как когда-то неоклассицизм. Фактически один из первых представителей английского романтизма Джон Генри Фюзели (1741—1826) был современником Уэста и Копли. Этот родившийся в Швейцарии художник (настоящая его фамилия Фюсли) оказал необыкновенно сильное влияние на свое время, что объясняется, возможно, скорее его авантюрным властным характером, чем его творчеством. В живописи Фюзели опирался на Микеланджело и на маньеристов, а не на Пуссена и античность. Один немец, знавший его в те годы, говорил о нем, как о человеке «во всем доходящем до крайностей» и называл его «шекспировским художником». Фюзели был фигурой переходного периода. Он разделял многие из тех неоклассицистических теорий, которых придерживались Рейнолдс, Уэст и Кауфман, но преображал их до такой степени, что фактически сводил на нет. Мы видим это в картине «Ночной кошмар» (илл. 348). Спящая женщина, написанная скорее в стиле маньеризма, чем в стиле Микеланджело, относится к неоклассицизму. Однако усмехающийся дьявол и светящаяся лошадь вышли из одержимого бесами мира средневекового фольклора, а освещение в стиле Рембрандта напоминает Рейнолдса (сравн. илл. 320). В этой картине художник, тяготевший, как многие романтики, к атмосфере зловещего, сосредоточивает свое внимание не на физической опасности, а на загадочных закоулках психики.



348. Джон Генри Фюзели. «Ночной кошмар» около 1790 г. Холст, масло. 74,9 х 64,1 см.



349. Уильям Блейк. «Творец Вселенной» Фронтиспис к поэме «Европа». Пророчество. 1794 г. Гравюра на металле. Раскрашена от руки. Библиотека Конгресса. Вашингтон, округ Колумбия. Коллекция Лессинга Дж. Розенвальда

Блейк. Позже в Лондоне Фюзели сдружился в поэтом и художником Уильямом Блейком (1757—1827), который отличался еще большими творческими способностями и гораздо большими странностями, чем он сам. Затворник и провидец, Блейк сам издавал свои поэмы, гравировал текст и раскрашивал от руки собственные иллюстрации. Хотя он никогда не покидал Англии, ему удалось под влиянием Фюзели собрать большую коллекцию зарисовок с гравюр Микеланджело и маньеристов. Он также испытывал большое восхищение перед Средними веками и ближе всех других художников подошел к возрождению предренессансных форм (Блейк считал, что его книги станут преемницами иллюстрированых рукописей).

Все это ощущается в великолепном рисунке «Творец Вселенной» (илл. 349). Мускулистая фигура, смело укороченная и вписанная в освещенный круг, заимствована у маньеристов, а символический циркуль восходит к средневековым изображениям Бога, как Творца Вселенной. Учитывая это, можно предположить, что «Творец Вселенной» изображает Всемогущего Бога, но в эзотерической мифологии Блейка он скорее символизирует разум, который Блейк рассматривает, как силу, в конечном счете разрушительную, поскольку она подавляет мечты и вдохновение. Важнее всего для Блейка было внутреннее зрение, он не видел необходимости изучать окружающий его реальным мир.

Констебл. Своего наивысшего выражения английская живопись достигла в пейзаже, а не в изображении жанровых сцен. В XVIII веке пейзажная живопись, главным образом, диктовалась воображением и выполнялась в соответствии с северными и с итальянскими образцами. Джон Констебл (1775—1837) восхищался Рюисдалем и Клодом, но при этом категорически возражал против всяческих полетов фантазии. Он считал, что пейзажная живопись должна основываться на наблюдаемых фактах; она должна ставить своей целью «воплощение чистого впечатления от явления природы». На всех картинах Констебла изображены близкие ему виды английской сельской местности. Позднее Констебл утверждал, что живописцем его сделали окрестности родной долины реки Стур. Хотя окончательные варианты своих картин Констебл писал у себя в мастерской, предварительные наброски он делал маслом с натуры. Небо было для Констебла «музыкальным ключей, мерилом масштаба, главным органом чувств», оно, подобно зеркалу, отражало мятущиеся силы, столь милые романтическому взгляду на природу. В картине «Телега для сена» (илл. 350) он изобразил поистине великолепный момент — сильный порыв ветра,

свет солнца и игру облаков над просторным пейзажем. Кажется, что земля и небо заряжены поэтической эмоциональностью художника. И в то же время в этой величавой композиции чувствуется некоторая интимность, говорящая о глубокой любви Констебла к сельской природе. Такая новая личная нота характерна для романтиков. Констебл написал этот пейзаж столь убедительно, что мы видим всю сцену его глазами и верим ему, хотя в реальности все могло выглядеть несколько по-иному.

Тернер. Джозеф Мэллорд Тернер (1775—1851) явился создателем стиля, который Констебл неодобрительно, но остроумно назвал «воздушные видения, написанные подкрашенным паром». Тернер начинал с акварелей и своеобразие работы с прозрачными красками на белой бумаге, возможно, помогает понять, почему в дальнейшем его так занимала передача оттенков света. Как и Констебл, он, копируя природу, писал этюды (но не маслом), однако его привлекали пейзажи, соответствующие романтическому вкусу — живописные и возвышенные: горы, море и места, связанные с историческими событиями. При переносе набросков на большие полотна, он зачастую так менял зарисованные с натуры виды, что они становились совершенно неузнаваемыми. Многие пейзажи Тернера связаны с литературными сюжетами. В каталогах выставок он снабжал свои картины соответствующими цитатами из древних или современных ему авторов, или сам придумывал стихотворные строчки, выдавая их за цитаты из своей неопубликованной поэмы «Обманчивость надежды». При этом все полотна Тернера прямо противоположны тем задачам исторической живописи, которые ставил Пуссен: названия действительно говорят о «благородных и серьезных деяниях человека», но крошечные фигурки, затерянные в вихре разбушевавшейся природы, наводят на мысль о тщете всех деяний, об «обманчивости надежды».

На примере одной из самых впечатляющих картин Тернера «Невольничий корабль» (илл. 351) можно увидеть, как художник преобразует сюжеты используемых им литературных источников в «подкрашенный пар». Картину, названную сначала: «Работорговцы бросают за борт мертвых и умирающих — приближается тайфун», можно толковать по-разному. Подобно полотну Жерико «Плот "Медузы"» (см. илл. 339), выставленной в Англии в 1820 году, работа Тернера в какой-то степени навеяна происшествием, о котором Тернеру случилось прочесть: на корабле, везущем рабов, вспыхнула эпидемия, и капитан выбросил за борт свой живой груз: он мог получить страховку лишь в том случае, если рабы погибнут в море, а не от болезни. Знал Тернер и соответствующие строки поэта **XVIII** века Джеймса Томпсона из поэмы «Времена года», в которой рассказывалось, как во время тайфуна акулы преследовали корабль, везущий рабов, «влекомые запахом пота, зловоньем болезни и смерти». Однако, какова связь между действиями работорговца и тайфуном? Почему он выбрасывал мертвых и умирающих за борт? Быть может, из-за угрозы шторма он стремился облегчить корабль? А может быть, тайфун — это кара, насланная природой за жадность и жестокость капитана? Из множества штормов на море, написанных Тернером, ни один не достигает такого апокалиптического звучания. Кажется, космическая катастрофа вот-вот поглотит все — не только «виновного» работорговца, но и само море с его мириадами фантастических и выглядящих странно безобидными рыб.

И хотя мы ощущаем силу воображения Тернера, большинство из нас с некоторым даже виноватым чувством любуется «подкрашенным паром», как таковым, забывая о том, что художник стремился при его помощи вселить в нас ужас и возмущение. Даже если оценивать Тернера с тех позиций, которые определял он сам, придется прийти к выводу, что он — «виртуоз Возвышенного» — впал в заблуждение от избытка собственного таланта. Наверно, он был польщен, когда философ Джон Рескин — неутомимо прославлявший высокую моральность готического стиля — так отозвался о приобретенном им «Невольничьем корабле» — «это правда, красота и ум» — увидев в картине все те качества, которые возвышали Тернера над прежними пейзажистами. И однако Тернер, возможно, сомневался, на всех ли зрителей его «подкрашенный пар» производит должное впечатление. Вскоре после окончания работы над «Невольничьим кораблем» он мог прочесть имевшееся в его библиотеке «Учение о цвете» Гете, незадолго до этого переведенное на английский, где говорилось, что желтый цвет «производит теплое и приятное впечатление, а красно-желтый дает, в сущности, глазу чувство тепла и блаженства». А вдруг у зрителей, не знай они названия его картины, возникли именно такие чувства?

Германия

Фридрих. В Германии, так же, как и в Англии, пейзаж стал наивысшим достижением романтического искусства, а идеи, на которых он основывался, тоже зачастую были поразительно схожи с идеями



350. Джон Констебл. «Телега для сена». 1821 г. Холст, масло. 130,2 х 185,4 см Национальная галерея. Лондон. Воспроизводится с любезного разрешения Попечительского совета



351. Джозеф Мэллорд Уильям Тернер. «Невольничий корабль» 1840 г. Холст, масло. 90,8 х 121,9 см. Музей изящных искусств. Бостон. Фонд Генри Лилли Пирс (покупка)



352. Каспар Давид Фридрих. «Гибель «Надежды» во льдах». 1824 г. Холст, масло. 97,8 x 128,2 см. Кунстхалле. Гамбург

английских художников. Когда Каспар Давид Фридрих (1774—1840) — самый известный немецкий художник-романтик — создал «Гибель "Надежды" во льдах» (илл. 352), он, возможно, знал тернеровскую поэму «Обманчивость надежды», потому что в более раннем варианте своей картины (сейчас утраченном) написал на гибнущем корабле слово «надежда». В любом случае, Фридрих разделял отношение Тернера к человеческой судьбе. Картина, как это часто случалось и раньше, была откликом на реальное событие — бедствие, постигшее экспедицию Уильяма Парри в Арктике в 1815—1820 году — художник придал этому сюжету символическое звучание.

Интересно, как бы изобразил такую сцену Тернер? Пожалуй, для него она была бы слишком статичной, но Фридриха как раз и привлекала эта неподвижность. Нагромождение ледяных глыб он воспринимал, как своего рода гигантский мегалитический памятник поражению человека, воздвигнутый самой природой. Ощущение бесконечного, щемящего одиночества, внушаемое картиной, отражает меланхолическое состояние души самого художника. Здесь нет и намека на «подкрашенный пар» — кажется, что сам воздух промерз — нет и никаких проявлений индивидуального почерка художника. Сквозь покрытую краской поверхность мы видим реальность, созданную словно бы без всякого участия художника. Такая манера письма — тщательная и лишенная личной окраски — особенно характерна для немецкой романтической живописи. Она берет свое начало в раннем неоклассицизме, однако немцы, у которых традиции барочной живописи были слабы, приняли эту манеру с большей готовностью, чем англичане и французы.

Соединенные Штаты

Бингем. В Новом Свете тоже имелись свои пейзажисты-романтики. Сначала американцы были слишком заняты созданием своих поселений и не обращали внимания на поэтичность природы. Лишь по мере покорения необжитых пространств отношение к пейзажу у американцев стало меняться. Они впервые увидели в природе то, что вдохновляло европейских художников — возможность укрыться от цивилизации. Пантеизм в эпоху романтизма стал поистине национальной религией Аме-



353. Джордж Калеб Бингем. «Охотники, спускающиеся по Миссури» Ок. 1845 г. Холст, масло. 78,7 x 91,4 см. Метрополитен музей. Нью-Йорк. Фонд Морриса К. Джессепа. 1933 г.

рики. Побуждаемые поэтами, которые в начале двадцатых годов XIX века стали призывать художников увековечить Новый Свет и его новую цивилизацию, обратив внимание на первозданность природы, как на самую отличительную черту, американские живописцы воспели леса и горы, возвысив их до символа Соединенных Штатов. Природа, пусть даже наводящая страх, окружала людей повсюду, и считалось, что она играет особую роль в становлении американского характера.

Картина Джорджа Калеба Бингема (1811—1879) «Охотники, спускающиеся по Миссури» (илл. 353) отражает это тесное слияние с природой. Картина, представляющая собой одновременно и пейзаж, и жанровую сцену, передает ощущение бескрайнего простора и царящей над ним тишины. Два охотника тихо скользят в своем выдолбленном каноэ вниз по течению в туманной солнечной дымке и чувствуют себя среди этой идиллии совершенно, как дома. Спокойная уверенность человека, вписанного в пейзаж, создает впечатление, что Соединенные Штаты — благословенный рай, где все поселенцы обрели принадлежащее им по праву место. На этом огромном и часто враждебном континенте закаленные пионеры не превращаются в пигмеев, они живут в идеальной гармонии с природой, что подчеркивается тихим светом заходящего солнца. Картина возвращает нас к детству Марка Твена, проведенному на Миссисипи. В то же время она напоминает нам о том, с каким множеством романтических приключений связано продвижение американцев на запад. Особое мягкое очарование придает этой сцене силуэт черного зверька, посаженного на цепь на носу лодки, и его отражение в воде. Этот мастерский штрих усиливает ощущение какой-то невзыскательной таинственности, с которой мы встретимся снова только в работах Анри Руссо (см. стр. 404).

СКУЛЬПТУРА

Романтическая скульптура развивалась по тем же принципам, что и живопись. Однако мы убедимся, что она оказалась гораздо более робкой, чем живопись и архитектура. Уникальные преимущества скульптуры — ее основательность, реальное заполнение пространства (свойство «идола») — не соответствовали романтическому темпераменту. Бунтарские, индивидуалистические призывы романтизма могли найти свое выражение в небольших черновых разработках, но в трудоемком процессе преобразования этих набросков в трехмерные законченные статуи от таких порывов мало что

оставалось. Кроме того, новое требование бескомпромиссной реалистической «правды» ставило скульптора в затруднительное положение. Когда живописец с фотографической точностью изображает одежду, анатомические подробности и обстановку, он создает не дубликат действительности, а лишь представление о ней. Если поступать так *в* скульптуре, возникает опасность приблизиться к механическому воспроизведению объектов реальности, создавать эквиваленты гипсовых слепков. Таким образом, скульптура пережила кризис, который разрешился только к концу XIX века.

Канова. В начале романтической эры мы сталкиваемся с тем, что скульпторы, в основном, старшего поколения, приспосабливают к новым требованиям неоклассицистический стиль. Самый известный из таких скульпторов — Антонио Канова (1757—1822), вдохновленный изображениями античных правителей, чья нагота свидетельствовала об их божественном статусе, создает огромную обнаженную статую Наполеона. Приравнивание императора к Богу знаменует собой отход от возвышенных идей эпохи Просвещения, которые вызвали к жизни неоклассицизм. Скульпторы отказываются от героизации благородных примеров, как это было со статуей Вольтера, изваянной Гудоном (см. илл. 331), и переходит к романтическому воспеванию индивидуальности. Отныне для них не существует никаких авторитетов — ни религии, ни разума. Незыблемым остается лишь превосходство греческого искусства, причем ценится только его форма, а не содержание. Сестра Наполеона Полина Боргезе, не желая остаться в тени, разрешила Канове изобразить ее в виде отдыхающей Венеры (илл. 354). Статуя настолько явно идеализирована, что даже не вызвала никаких сплетен. Мы видим в ней предшественницу «Одалиски» Энгра (см. илл. 340), отличающуюся более классическими пропорциями. Обе работы принадлежат к раннему романтизму, который включал в себя эротизм рококо, но в менее чувственной форме. Как ни странно, скульптура «Полина Боргезе в виде Венеры» кажется менее объемной, чем живописная картина. Она рассчитана на обозрение только с передней и задней стороны, словно «рельеф на круге», и ее несомненное очарование скорее всего объясняется плавной грацией ее очертаний. На примере этой скульптуры мы сталкиваемся с проблемой — изо-



354. Антонио Канова. «Полина Боргезе в виде Венеры». 1808 г. Мрамор. Натуральная величина. Галерея Боргезе



355. Франсуа Рюд. «Марсельеза». 1833—36 г. Камень. Примерно 12,8 х 7,93 м. Триумфальная арка. Париж



356. Жан-Батист Карпо. «Танец». 1867-69 г. Гипсовая модель. Примерно 4,57 х 2,64 м. Музей Парижской оперы. Париж

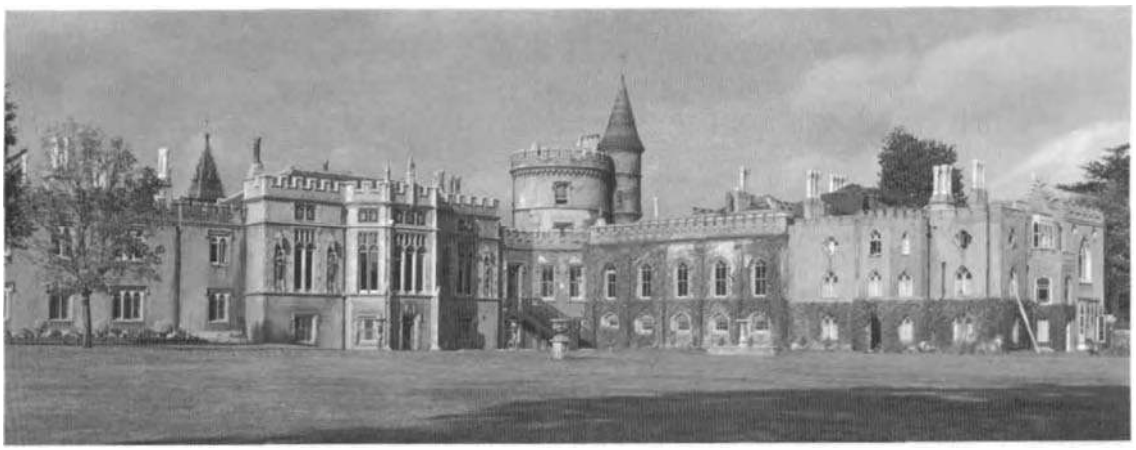
бражать или копировать — не в применении к самой фигуре, а к таким деталям, как подушки, покрывало, ложе. Эту проблему можно разрешить двумя путями: возрождая предклассический стиль, достаточно отвлеченный, чтобы вернуть скульптуре сомодовлеющую реальность, либо возвращаясь к откровенно театральному барокко. В то время возможным оказался только второй путь.

Рюд. В тридцатые годы XIX века в необарочной скульптуре появился шедевр, достойный Бернини и Пуже (см. илл. 278, 311): великолепная героическая «Марсельеза» (илл. 355), созданная Франсуа Рюдом (1734—1855) для Триумфальной арки в Париже. Солдаты-волонтеры 1792 года, сплотившиеся для защиты Республики, изображены на прежний лад — в классических одеждах (см. илл. 68, 97), но взмывающий над ними в безудержном порыве гений Свободы увлекает всю группу вперед, придавая ей несомненный романтический характер.

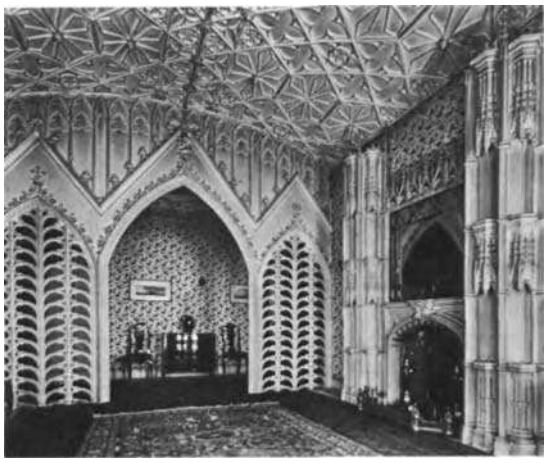
Карпо. Последователем Рюда в области архитектурной скульптуры был Жан-Батист Карпо (1827—1875). Гипсовая модель его знаменитой скульптурной группы «Танец» для фасада Парижской оперы (илл. 356) гораздо живее и четче, чем окончательный вариант в камне, который мы видим в правом нижнем углу на илл. 3бО). Кокетливая веселость группы, навеянная стилем рококо (см. илл. 313), как нельзя лучше соответствует необарочной архитектуре Шарля Гарнье. В отличие от «Полины Боргезе в виде Венеры», фигуры Карпо выглядят скорее раздетыми, чем обнаженными. Они настолько фотографически реалистичны в деталях, что мы не воспринимаем их, как законных обитателей мифологического царства. Здесь «правда» разрушила воображаемую реальность, которая еще оставалась у Кановы.

АРХИТЕКТУРА

Учитывая индивидуалистическую природу романтизма, мы могли бы ожидать возрождения множества стилей — прежде всего в живописи - самом индивидуальном и сугубо личном из изобразительных искусств, и менее всего в архитектуре — наиболее коллективном и общественном искусстве, однако получилось наоборот. Художники и скульпторы не смогли отказаться от усвоенных во время Ренессанса привычных методов изображения и не возродили по-настоящему ни средневековое искусство, ни древнее, предшествовавшее



357. Гораций Уолпол, Уильям Робинзон и др. Строоберри-Хилл. Туикнем. 1749—77 г.



358. Интерьер Строоберри-Хилл

греческому классическому искусству. Архитекторы же не были связаны подобным ограничением, и в архитектуре возрождение стилей практиковалось дольше, чем в других искусствах.

Для романтизма характерно, что в этот период архитекторы возродили не только классический стиль, но и готику. В этом отношении Англия ушла далеко вперед, как и в развитии романтической литературы и живописи. Готика здесь, по-существу, никогда не предавалась полному забвению. К готическим формам прибегали время от времени, в отдельных случаях, как хотя и к устаревшей, но привычной традиции. В отличие от этого сознательное возрождение романтиками готического стиля было связано с культом живописности и с модой на средневековые (или псевдосредневековые) романы.

Уолпол. В таком духе в середине XVIII века перестроил и «готизировал» свое поместье Строоберри Хилл (илл. 357, 358) Гораций Уолпол (1717—1797). Несмотря на продуманную несимметричность этого нестройного здания, его отличают изящные плоские поверхности, напоминающие манеру Роберта Адама (ср. илл. 334); интерьер словно отделан салфеточками из бумажных кружев. Эта свободная от догм игривость придает поместью Строоберри Хилл особое очарование. Готика здесь все еще является «экзотическим» стилем. Она привлекает своей «необычностью», и именно по этой причине требует «разъяснений», как средневековый роман или китайские мотивы, встречающиеся в орнаментах рококо.

После 1800 года выбор между классическим стилем и готикой чаще решался в пользу последней. Важным фактором стали националистические настроения, усилившиеся за время наполеоновских войн. Англия, Франция и Германия — все были склонны считать, что готика выражает именно их национальный гений. Некоторые теоретики, особенно Джон Рескин, придерживались к тому же мнения, что готика по этическим и религиозным соображениям выше всех других стилей в силу ее «честности» и «христианской направленности».

Барри и Пэджин. Всеми этими соображениями руководствовались сэр Чарлз Барри (1785— I860) и Уэлби Пэджин (1812-1852) при разработке проекта здания Парламента в Лондоне — грандиозного сооружения, являющего собой возрождение



359. Сэр Чарлз Барри и А. Н. Уэлби Пэджин. Здание парламента в Лондоне. Строительство начато в 1839 г.

готического стиля (илл. 359) Этот архитектурный ансамбль — символ патриотических чувств — служащий резиденцией обширного и сложного правительственного аппарата, представляет собой любопытное слияние разных стилей — в его композиции точно повторяющаяся симметрия центрального холла сочетается с живописной неправильностью общего силуэта.

Гарнье. Между тем, выбор возможностей для архитекторов постоянно расширялся благодаря возрождению все новых стилей. Когда снова вошли в моду Ренессанс, а потом барокко, движение по возрождению стилей описало полный круг: неоренессанс, необарокко заменили собой неоклассицизм. Эти стили заключительного этапа романтической архитектуры доминировали в период 1850—1875 годов и сохранились до 1900 года, найдя свое выражение в здании Парижской оперы (илл. 3бО), спроектированном Шарлем Гарнье (1825—1898). К стилю необарокко его можно отнести скорее из-за обилия скульптуры — имеется в виду и «Танец» Карпо (см. илл. 356) — и орнамента, чем из-за эклектичности выразительных средств. Так, например, парные колонны фасада заимствованы из восточного фасада Лувра (см. илл. 307). Все здание кажется чрезмерно «разряженным», его роскошная



3бО. Шарль Гарнье. Здание Оперы. Париж. 1861-1874 г.

вульгарность столь наивна, что даже обезоруживает. В архитектуре здания отразился вкус людей, недавно разбогатевших и получивших власть в результате промышленной революции, они считали себя наследниками старой аристократии и потому стили, предшествовавшие французской революции, казались им более привлекательными, чем классический стиль и готика.

ФОТОГРАФИЯ

Является ли фотография искусством? То, что мы до сих пор задаемся этим вопросом, свидетельствует о продолжении споров на эту тему. Ответы менялись с изменением определения искусства и его понимания. Конечно, сама по себе фотография — лишь средство наподобие масляной краски или пастели, используемое для создания произведений искусства, но она не имеет права претендовать на принадлежность к искусству. Но ведь искусство от ремесла отличается не тем, как то или иное произведение сделано, а зачем. А фотографии творчество присуще так же, как и искусству, поскольку сама ее природа требует, чтобы в создание снимков вовлекалось воображение. Любая фотография, даже моментальный снимок, представляет собой сочетание опыта и фиксации мысленного образа. Следовательно, сюжет и стиль фотографии говорят нам как о мире, окружающем фотографа, так и о его внутреннем мире. Более того, подобно живописи и скульптуре, фотография пользуется тем же методом поисков и находок. Фотографы могут не отдавать себе отчета, чего они добиваются, пока не увидят отпечатанный снимок.

Подобно гравюре на дереве и металле, офорту и литографии, фотография есть способ изготовления изображения, связанный с механическими процессами. Но в отличие от других изобразительных средств фотография навек опорочена тем, что она является результатом новой технологии. Поэтому к камере всегда относились всего лишь, как к записывающему устройству. Фотография, однако, ни в коей мере не является нейтральным посредником; воспроизведение реальности с помощью фотографии никогда не бывает полностью правдивым. Отдаем мы себе в этом отчет или нет, но камера всегда изменяет внешний вид того, что она фиксирует. Фотографии, воссоздавая окружающий мир, заставляют нас в буквальном смысле взглянуть на него новыми глазами.

Фотография и живопись представляют собой параллельные отклики на свое время и обычно выражают один и тот же взгляд на мир. Иногда творческое зрение живописца предвосхищало возможности камеры расширить наш кругозор. Тем не менее, эти два средства воспроизведения реальности в корне отличаются друг от друга по подходу и темпераменту: художник передает нам свое понимание изображаемого методами, которые отражают накопленный им в течение определенного времени опыт; фотографы ловят момент, когда находящийся перед камерой предмет соответствует возникшему у них представлению о нем. Вряд ли следует удивляться тому, что у искусства и фотографии с самого начала сложились нелегкие отношения. Художники обычно относились к фотографии, как к чему-то сродни предварительному наброску. Фотография же за свою историю испытала сильнейшее влияние живописи, и о качестве фотографий до сих пор судят по тому, насколько хорошо она имитирует рисунки и картины художников. Чтобы понять, какое место занимает фотография в истории искусств, мы должны изучить сильные стороны этого средства воспроизведения действительности и присущие ему недостатки.

Основатели фотографии

В 1822 году французскому изобретателю Жозефу Нисефору Ньепсу (1765—1833) впервые удалось получить устойчивое фотографическое изображение, хотя первый сохранившийся экземпляр фотографии (илл. 361) был сделан четыре года спустя. Затем Ньепс вступил в союз с молодым художником Луи-Жаком Манде Дагером (1789-1851), который разработал более совершенную камеру. Еще десять лет ушло на исследования в области химии и механики, а в 1839 году публике был представлен дагерротип, использующий позитивные экспозиции, и эра фотографии началась. Сообщение об этом подстегнуло англичанина Уильяма Генри Фокса Талбота (1800—1877) завершить разработку собственного фотографического процесса, которым он независимо занимался с 1833 года, используя для получения позитива бумажный негатив.

Что двигало первыми фотографами? Они старались создать средство художественного отображения действительности, а не механизм для практического использования. Хотя Ньепс был химиком-исследователем, а вовсе не художником, его открытие возникло в результате стараний улучшить процесс изготовления литографий. Дагер был профессиональным художником, и по-видимому, заинтересовался фотоаппаратом, желая усилить иллюзию освещения в своих огромных живописных диорамах, которые стали сенсацией в Париже в двадцатых и тридцатых годах XIX века. Фокс Талбот, используя свою камеру-обскуру для запечатления пейзажей во время каникул, увидел в ней средство воспроизведения действительности, которое может заменить собой рисунок.

То, что новое изобретение оказалось связано с механикой, вполне соответствовало духу времени. Ведь представлялось, что промышленная революю-



361. Жозеф Нисефор Ньепс. «Вид из окна фотографа в Грасе». 1826 г. Гелиография. 16,5 х 20 см. Коллекция Гернштейна. Техасский университет в Остине

ция, навсегда изменившая образ жизни цивилизованного мира, должна найти собственное средство отображения себя самой, а между тем «остановить мгновение» и запечатлеть быстротекущее теперь существование до начала семидесятых годов XIX века не удавалось. Фотография пережила целый ряд быстрых преобразований, включая изобретение более совершенных объективов, стеклянных пластинок для негативов и новых химических процессов, которые обеспечили появление более чувствительных эмульсий и более стабильных изображений. Поскольку в середине века многие первоначальные недостатки фотографии удалось преодолеть, было бы заблуждением говорить о ранней истории этого изобразительного средства только с точки зрения развития технологии, каким бы важным это развитие ни было.

Кроме того, механическая и химическая основы фотографии были известны давно. Камеру-обскуру — ящик с небольшим отверстием в одной из сторон — знали еще в античности. В XVI веке она широко использовалась для демонстрации изображений. В период барокко, отмеченный большими успехами в развитии оптики, кульминацией чего стала физика Ньютона, камеру-обскуру снабдили и зеркалом, а потом и объективом. В двадцатых годах XVIII века такая камера стала вспомогательным средством при создании архитектурных проектов; к этому же времени была открыта светочувствительность солей серебра.

Почему же понадобилось целое столетие, чтобы свести эти знания воедино? Ответ следует искать, главным образом, в природе научных революций, которая, как правило, выражается в соединении старых технологий и концепций с новыми. (Научные открытия происходят в связи с изменяющимися взглядами общества, причем изменение взглядов вызывается самими научными революциями.) Для истории техники изображение фотографии не было неизбежным, не требовалось оно и для истории искусств, и все же время этой идеи, несомненно, пришло. Если на минуту представить себе, что фотографию изобрели на столетие раньше, то обнаружится, что это было невозможно по одним только художественным соображениям, не говоря уже о технических: XVIII век был слишком привержен воображению, чтобы заинтересоваться буквальной точностью фотографических снимков. Так, например, портретисты, писавшие в стиле рококо, гораздо больше стремились польстить позирующему, чем добиться полного сходства, и беспристрастное изображение с помощью фотоаппарата было бы тогда совершенно неуместным. Даже в архитектурной живописи к топографической точности относились тогда довольно свободно.

Изобретение фотографии явилось ответом на нужды, испытываемые искусством, и на исторические события, породившие романтизм. В большей степени побудительным мотивом этого изобретения было желание приблизиться к «истинному» и к «естественному». Жажда получить изображения, «сделанные самой природой», уже в конце XVIII века породила моду на силуэтные портреты (их рисовали, обводя на стене тень, отбрасываемую профилем позирующего), что привело к попыткам зафиксировать такие тени на светочувствительных материалах. Уже суровый реализм «Смерти Марата», написанной Давидом (см. илл. 327), свидетельствовал о тяге к неприкрашенной правде. То же самое можно сказать и о портрете Луи Бертена кисти Энгра (см. илл. 341), установившем эталоны физического сходства и раскрытия характера, которые впоследствии стали ориентиром для фотографов.

Портрет

Подобно литографии, изобретенной лишь в 1797 году, фотография удовлетворила растущую потребность среднего класса в получении самых разнообразных изображений. К 1850 году значительная часть буржуа стала заказывать свои портреты, и именно в жанре портрета фотография была с радостью принята всеми. Вскоре после появления дагеротипа повсюду, особенно в Америке, стали создаваться фотоателье. Теперь любой



362. Надар. «Сара Бернар». 1859 г. Дом Джорджа Истмена. Рочестер Нью-Йорк

мог дешево и с легкостью обзавестись собственным портретом. Таким образом увековечивался обычный человек, а это означало, что и фотография встала в ряд демократических ценностей, дарованных американской и французской революциями. Вскоре среди фотографов началось рьяное соперничество — каждый стремился делать портреты знаменитостей.

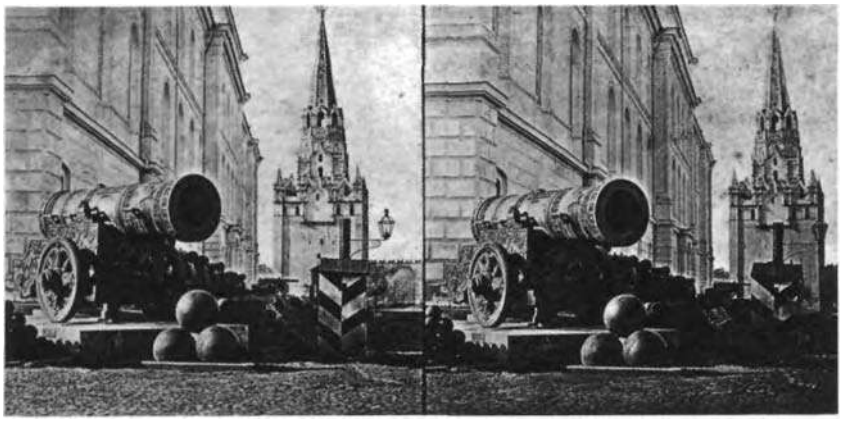
Гаспару Феликсу Турнашону (1820-1910), больше известному под именем Надар, удалось привлечь в свое ателье многих прославленных деятелей Франции. Подобно большинству первых фотографов, он начинал, как художник, но предпочел кисти объектив. Впервые он воспользовался фотоаппаратом, чтобы снять двести восемьдесят человек, из фотографий которых составил огромную литографию — пантеон Надара. Несколько раз ему позировала актриса Сара Бернар, и ее портреты (илл. 362) являются прямыми предками нынешних фотографий, прославляющих «звезд». Романтическая поза, выражение лица актрисы роднят ее с теми благородными героинями, которых мы видим на большинстве полотен XIX века. Удивляет, до какой степени Надару удалось придать фотографии скульптурность: игра света, складки одежды — все напоминает портретную скульптуру — бюсты, столь популярные у коллекционеров того времени.

Беспокойный дух. Стереофотография

. Ранние фотографии отражали взгляды и темперамент романтизма, да, по-существу, и весь XIX век характеризуется неутомимой любознательностью и твердой уверенностью, что возможны любые открытия. Хотя эта одержимость иногда говорила о серьезном интересе к науке — свидетельством чему стало путешествие Чарлза Дарвина на корабле «Бигл» с 1831 по 1836 годы — чаще всего она отражала неутолимую тягу к новым местам и новым впечатлениям. В этот период фотография оказывала огромное воздействие на воображение, поскольку при ее помощи весь мир становился доступным или представлялся по-новому.

Для романтического эскапизма характерна любовь к экзотике, и в пятидесятых годах XIX века фотографы начали разъезжать со своим оборудованием по дальним странам. Страстная жажда познать непознанное, приобщиться к опыту других обусловила популярность стереоскопических дагеротипов. Изобретенная в 1849 году камера с двумя объективами, выдавала два слегка смещенные изображения, соответствующие тому, что мы видим правым и левым глазом. Если рассматривать эти изображения через специальное устройство, которое назвали стереоскопом, они сливаются и создают иллюзию объемности. Через два года стереоскоп имел большой успех на выставке в Хрустальном Дворце в Лондоне (см. илл. 389). Было сделано несметное количество стереоснимков, подобных представленному на илл. 3б3. По-существу, любой уголок земного шара стал доступным практически для каждой семьи, причем живая естественность снимков уступала только увиденному собственными глазами.

Стереофотография была чрезвычайно важным достижением, ибо эффект бинокулярного зрения ознаменовал собой явный отход от восприятия перспективы в традициях живописи, и впервые продемонстрировал возможности фотографии расширить кругозор. Как ни странно, эта интересная находка не нашла применения, если не считать использования стереофотографии в особых случаях. Люди просто слишком привыкли к тому, что картины рассматривают как бы одним глазом. Когда в 1880 году изобрели полутоновую пластинку для воспроизведения иллюстрация на книжных



363. Пушка перед Спасскими воротами. Москва (отлита в 1586 г. Самый крупный в мире калибр 890 мм. Сейчас находится в Кремле) Вторая половина XIX века. Стереофотография

страницах, обнаружился еще один недостаток стереофотографии: как видно на нашей иллюстрации 363, подобные стереоснимки для такого воспроизведения непригодны. С тех пор фотоаппарат с одним объективом неразрывно связан со средствами массовой информации наших дней.

Фотожурнализм

Основой для развития фотографии явилось зародившееся в XIX веке ощущение, что настоящее — это история, которая вершится на наших глазах. С появлением романтического героя популярным сюжетом для живописцев и скульпторов того времени стало не только мученичество, но и другие героические деяния, поэтому нет ничего удивительного, что фотографию изобрели через год после смерти Наполеона, чья жизнь послужила сюжетом для неизмеримо большего количества картин, чем жизнь любого из когда-либо существовавших светских властителей. Появившиеся примерно в то же время «Плот "Медузы"» Жерико и «Резня на Хиосе» Делакруа (см. илл. 339 и 342) дали понять, что отношение романтиков к изображению современных событий претерпело значительные изменения. Этот новый взгляд принес с собой и новый вид фотографии — фотожурнализм.

Его первым выдающимся представителем был Мэтью Бреди (1823—1896), снимавший гражданскую войну в США. Фотография уже применялась и во время других войн, но поскольку камеры, которыми пользовались Бреди и двадцать его помощников, были слишком громоздкими и требующими слишком большой выдержки, чтобы снимать сами боевые действия, фоторепортеры сосредоточили внимание на ужасах войны и сумели донести их до зрителя с невиданной прямотой. Вехой в истории искусства стала фотография «Дом мятежного снайпера в Геттисбурге», сделанная Александром Гарднером (1821—1882), который отделился от Бреди и создал собственную команду. Никогда прежде не удавалось с такой безжалостностью запечатлеть в одном изображении мрачную реальность и, прежде всего, бессмысленность гибели на поле боя. В отличие от героического акта, прославленного Бенджамином Уэстом (см. илл. 328), эта трагедия столь же безвестна, как и сам погибший солдат. Фотография Гарднера тем более убедительна, что ее отличает та же суровая правдивость, как и картину Давида «Смерть Марата» (илл. 327), а безжизненная фигура, едва заметная между скалами, обрамляющими сцену, не менее горестна.



364. Александр Гарднер. «Дом мятежного снайпера в Геттисберге». Июль 1863 г. Фотография на мокрой пластинке. Чикагское историческое общество

РЕАЛИЗМ И ИМПРЕССИОНИЗМ

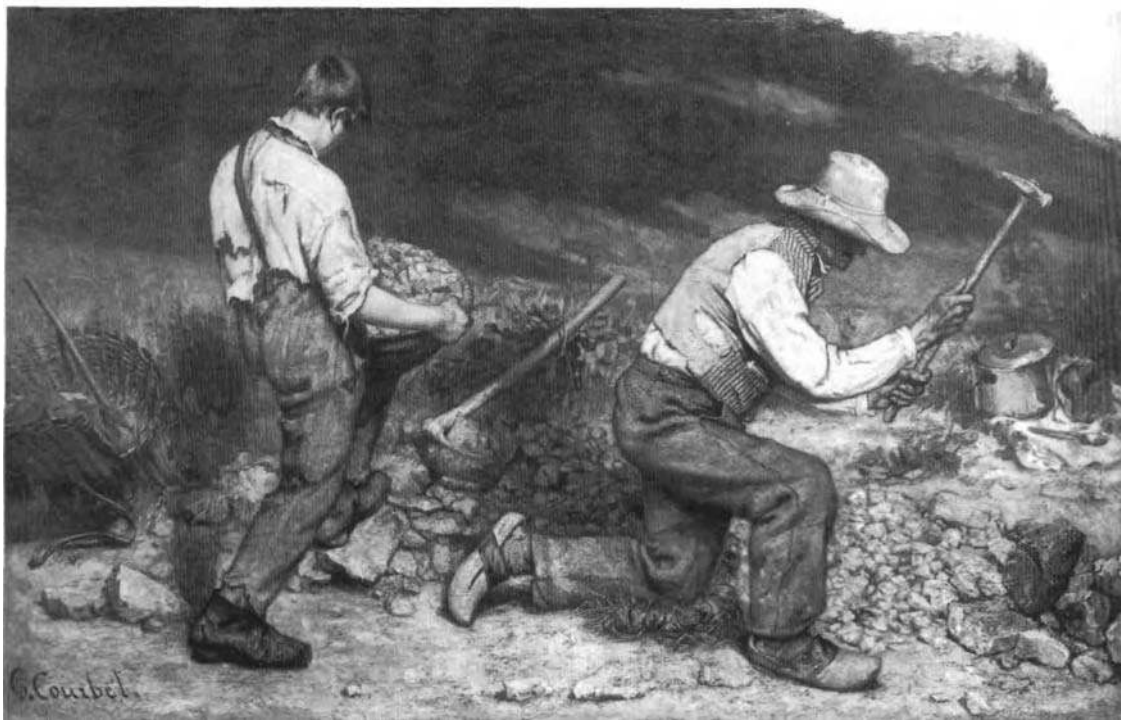
ЖИВОПИСЬ

Франция

Уцелеет ли Юпитер с изобретением громоотвода? — спрашивал в пятидесятых годах прошлого столетия Карл Маркс. Имелось в виду, что наука грозит опасностью этому древнему Богу грома и молнии. Сходные мысли о соотношении жизни и искусства мы ощущаем в скульптуре Карпо «Танец». К той же проблеме обращался и французский поэт, искусствовед и критик Шарль Бодлер, когда в 1846 году ратовал за отражение в живописи «героизма современной жизни». Сделать этот призыв своим художественным кредо был готов тогда только один художник — друг Бодлера Густав Курбе (1819-1877).

Курбе и реализм. Курбе родился в деревне Орнанс недалеко от франко-швейцарской границы и всегда гордился своим крестьянским происхождением. По политическим взглядам он был социалистом, а в искусстве в начале сороковых годов XIX века выступил как романтик необарочного направления. К 1848 году под воздействием революций, прокатившихся по Европе, он пришел к убеждению, что сосредоточенность романтиков на чувствах и воображении — всего лишь бегство от реальностей своего времени. Современному художнику надлежит полагаться только на непосредственный опыт и быть реалистом. «Я не могу нарисовать ангела,— говорит Курбе,— так как никогда его не видел». Термин «реализм» в качестве определения не слишком точен. Курбе воспринимал его, как нечто родственное «натурализму» Караваджо (см. стр. 288). Восхищаясь Рембрандтом, он по-существу скорее тяготел к традиции Караваджо, и картины Курбе, так же, как в свое время произведения Караваджо, подвергались критике за кажущуюся вульгарность и недостаточно возвышенное содержание.

В 1849 году, когда Курбе выставил «Дробильщиков камней» (илл. 365) — первое полотно, полностью отражающее его реалистическую программу — разразился скандал. Курбе увидел как-то двух мужчин, работающих на дороге, и попросил их позировать ему в его мастерской. Он изобразил их в натуральную величину прозаично и основательно без пафоса и сентиментальности, свойственных Милле. Лицо молодого человека повернуто в сторону, лицо старика полускрыто шляпой. Курбе, несомненно, остановил свой выбор на них не случайно — ему важен был их контраст в возрасте — один слишком стар для такой тяжелой работы, другой — слишком молод. Исполненные достоинства от сознания своей символической значимости, они не взывают к нам о сочувствии. Друг Курбе — социалист Пьер-Жозеф Прудон — сравнивал картину с притчей из Евангелия. Таким образом, реализм Курбе был скорее революцией в выборе сюжета, чем революцией стиля. Тем не менее, ярость консерваторов, обвинивших его в опасном радикализме, понятна. Курбе изображал будничную жизнь с монументальностью и серьезностью, которые традиционно использовались в живописи на исторические темы. Он начисто отвергал все традиционные сюжеты, заимствованные из религии, мифологии и истории, выражая этим протест, который бродил в душе у многих, хотя еще никто не решался воплотить его в словах или картинах. Во время парижской выставки 1855 года, на которой с успехом демонстрировались работы Энгра и Делакруа, Курбе привлек внимание к своим картинам, устроив персональную выставку в большом деревянном сарае, где раздавал «Манифест реализма». В центре выставки находилось огромное полотно, самое амбициозное из всех картин Курбе, под названием: «Мастерская художника: реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни» (илл. 366). Сочетание слов «реальная аллегория» звучит издевкой, ведь аллегории являются нереальными по определению. Курбе имел в виду аллегорию либо преподанную в правилах его собственного понимания реализма, либо не противоречащую «реальной» идентичности людей и фигур, которые ее воплощают. Композиция картины знакома. Она, несомненно, относится к тому же типу, что и «Менины» Веласкеса и «Портрет семьи Карла IV» Гойи (см. илл. 185, 336).



365— Густав Курбе. «Дробильщики камней». 1849 г. Холст, масло. 1,6 х 2,6 м. Бывшая Дрезденская картинная галерея. Погибла в 1945 г.



366. Густав Курбе. «Мастерская художника. Реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни». 1854—55 г. Холст, масло. 3,6 х 5,79 м. Музей д'Орсэ. Париж

Однако на картине Курбе художник помещен в центре, а собравшиеся вокруг него — не королевские особы, которые вольны посещать мастерскую, когда им заблагорассудится, а приглашенные им гости. Художник собрал их специально, а почему — становится ясно лишь после некоторого размышления. Смысл картины можно полностью постичь, только если серьезно задуматься над ее названием и над отношением художника к изображенным им людям. А они разделены на две основные группы. Слева — народ, причем это скорее типажи, а не отдельные индивидуальности: охотники, крестьяне, рабочие, священник, еврей, молодая мать с ребенком — наброски с них художник делал в своем родном местечке Орнанс. Справа, наоборот, мы видим людей, имеющих портретное сходство с теми, кто окружал Курбе в Париже — это его заказчики, критики, интеллигенты (например, человек, читающий газету — Бодлер). Все присутствующие странно пассивны, словно они чего-то ждут. Кое-кто из них спокойно беседует, кое-кто погружен в раздумье; почти никто не смотрит на Курбе. Все они, по-существу, не зрители, скорее они представляют ту социальную среду, в которой вращается Курбе. За работой художника наблюдают лишь двое — маленький мальчик, вероятно, призванный олицетворять собой «невинный взгляд ребенка», и обнаженная натурщица. Какова же ее роль? Если бы речь шла о традиционной картине, мы назвали бы ее «Вдохновением», или «Музой Курбе», однако она не менее «реальна», чем остальные, запечатленные на картине. Может быть, по замыслу Курбе она символизирует Природу — неприкрытую Правду, которую он провозгласил главным принципом своего искусства. (Заметим, что художник специально привлекает наше внимание к только что сброшенной ею одежде.) Группа в центре картины не случайно освещена ярким чистым дневным светом, в то время, как фон и фигуры, расположенные по бокам, подернуты полумраком. Это подчеркивает контраст между художником — активным творцом — и окружающим миром, который ждет, когда художник пробудит его к жизни.

Мане и «революция красочного пятна». «Мастерская» Курбе помогает нам лучше понять другую картину, вызвавшую еще большее возмущение публики, а именно, «Завтрак на траве» Эдуарда Мане (1832—1883) (илл. 368), изображающую обнаженную натурщицу и двух господ в сюртуках. Мане первым постиг все значение Курбе, и его картина «Завтрак на траве», кроме всего прочего еще и дань уважения старшему собрату по



367. Маркантонио Раймонди, по Рафаэлю. «Суд Перикла» (деталь). Ок. 1520 г. Гравюра. 29,5 x 43,8 см. Метрополитен музей Нью-Йорк. Фонд Роджера. 1919 г.

искусству. Эта работа особенно оскорбила мораль своего времени тем, что художник расположил сидящих бок о бок изящно одетых господ и голую натурщицу на лоне природы, да еще дал картине ничего не говорящее название, не предполагающее в ней никакого «возвышенного» замысла. Вдобавок позы сидящих настолько формальны, что Мане, конечно, и не собирался изображать реальное событие. На самом деле расположение трех главных фигур он заимствовал с гравюры, выполненной по рисунку Рафаэля (см. илл. 367). Быть может, истинный смысл картины как раз и заключен в том, что она отрицает всякое следование правдоподобию, ведь представленная сцена не соответствует ни повседневной действительности, ни требованиям аллегории.

«Завтрак на траве» — выраженный языком живописи манифест свободы художника, куда более революционный, чем то, что делал Курбе. Картина утверждает право художника сочетать детали единственно ради эстетического эффекта. Нагота натурщицы «объясняется» тем, что позволяет Мане передать контраст между теплыми кремовыми тонами ее тела и холодной серо-черной гаммой одежды мужчин. Иными словами, Мане утверждает, что в мире живописи «царят свои законы», отличные от тех, которые знакомы нам по реальной жизни, и художник обязан, в первую очередь, быть верным своему холсту, а не реальности внешнего мира. «Завтрак на траве» впервые выразил принцип, который впоследствии лег в основу теории «искусство для искусства», и до



368. Эдуард Мане. «Завтрак на траве» (Le Dejenner sur l'herbe) 1863 г. Холст, масло. 2,13 х 2,64 м. Музей д'Орсэ. Париж

конца XIX века являлся яблоком раздора между консерваторами и сторонниками прогресса (см. стр. 386). Сам Мане пренебрежительно относился к подобным спорам, но его творчество свидетельствует о том, что он до конца жизни исповедывал принцип «чистого искусства», считая, что основная реальность для художника — это мазки и красочные пятна сами по себе, а не то, что они призваны выражать. Он считал, что в прошлом к этому идеалу ближе всех подошли Хальс, Веласкес и Гойя. Его восхищала их мощная техника, широкий свободный мазок, их интерес к передаче цвета и освещения. Многие холсты Мане, по сути, являются «картинами с картин», они переводят на современный ему язык живописи те работы старых мастеров, которые он считал наиболее интересными. Мане всегда стремился лишить свои модели выразительности и символического звучания, чтобы ничто не отвлекало зрителя от существа самой живописи. Чему бы ни были посвящены его картины, они всегда настолько эмоционально сдержанны, что если не понимать цель, которую ставил себе художник, можно легко впасть в заблуждение и посчитать их бездумными.



369. Эдуард Мане. «Флейтист». 1866 г. Холст, масло. 160 х 97,2 см. Музей д'Орсэ. Париж



370.. Клод Моне. «Река» (Au Bord de Геаи. Bennecourt) 1868 г. Холст, масло. 81,6 х 100,7 см. Институт искусств, Чикаго. Коллекция Поттера Палмера



371. Огюст Ренуар. «Le Moulin de la Gallette» («Мулен де ла Галетт») 1876 г. Холст, масло. 130,8 х 175,3 см. Музей д'Орсэ. Париж

Говорят, Курбе однажды назвал картины Мане плоскими, как игральные карты и, если мы посмотрим на работу Мане «Флейтист» (илл. 369), нетрудно понять, что он имел в виду. Она написана через три года после «Завтрака на траве», и в ней отсутствует моделировка светотени и световоздушная перспектива. Фигура мальчика представляется объемной только потому, что ее контур исполнен с соблюдением соразмерного уменьшения пропорций. В остальном Мане полностью пренебрег всеми разработанными со времен Джотто приемами превращение плоской поверхности холста в живописное пространство. Непроработанный светло-серый фон кажется таким же основательным и расположенным так же близко к зрителю, как и сама фигура. Если бы флейтист вышел из картины, на его месте осталась бы дыра, словно вырезали трафарет.

Следовательно, здесь изменилась и роль самого холста. Он перестал быть «окном», а превратился скорее в декоративный экран, составленный из плоских цветовых пятен. Мы легко поймем, насколько радикальной была такая перемена, если сравним «Флейтиста» с «Резней на Хиосе» Делакруа или даже с «Дробильщиками камней» Курбе (см. илл. 365) — эти картины выполнены еще в традициях «окна», восходящей к Ренессансу. Обратив взгляд назад, мы заметим, что революционные приемы в живописи Мане наличествовали, хотя и не столь очевидно, уже в «Завтраке на траве». Три фигуры, навеянные группой речных богов с рисунка Рафаэля, написаны почти так же, как и «Флейтист», без светотени и словно по трафарету. Они лучше смотрелись бы на плоском фоне, ибо распределение светотени в окружающем их ландшафте, написанном в духе пейзажей Курбе, рядом с ними кажется уже неуместным.

Что вызвало к жизни «революцию красочного пятна»? Трудно сказать. Да и сам Мане, конечно, не раздумывал над этим заранее. Соблазнительно предположить, что Мане был вынужден создать новый стиль, отвечая на вызов, брошенный фотографией. Этот «карандаш природы», существовавший к тому времени уже четверть века, продемонстрировал объективную правду перспективы, использовавшейся Ренессансом, но в то же время создал такой эталон точности воспроизведения, на соперничество с которым не могло рассчитывать ни одно изображение, сделанное от руки. Необходимо было спасть живопись от соперничества с фотоаппаратом. И Мане осуществил это спасение, выступив с утверждением, что картина, написанная на холсте — прежде всего, материальная поверхность, покрытая красками, и мы должны смотреть *на* нее, а не *сквозь*. В отличие от Курбе, он не дал названия рожденному им стилю. Когда его последователи стали называть себя импрессионистами, он отказался применять этот термин к своим работам.

Моне и импрессионизм. Термин «импрессионизм» родился в 1874 году, после того, как один из насмешливо настроенных критиков ознакомился с картиной Клода Моне (1840—1926), носившей название «Впечатление. Восход солнца», и к Моне этот термин, несомненно, подходит больше, чем к Мане. Моне усвоил взгляд Мане на живопись и следовал ему в своих пейзажах, написанных на открытом воздухе. Созданная им в 1868 году картина «Река» (илл. 370) залита таким ярким солнечным светом, что консервативные критики жаловались, будто она слепит им глаза. В этой переливающейся игре цветовых пятен отражения в воде 'кажутся такими же «реальными», как и берега Сены. К картине Моне с еще большим основанием, чем к «Флейтисту» подходит сравнение с «игральной картой». Не будь на переднем плане женской фигуры и лодки, картину с не меньшим успехом можно было бы повесить вверх ногами. Роль отражений здесь совсем иная, чем в работах старых мастеров (сравн. илл. 195): вместо того, чтобы усиливать иллюзию подлинного пространства, они помогают создать ощущение единства закрашенной поверхности. Эта внутренняя связь делает «Реку» непохожей на «впечатления» времен романтизма, например такие, как «Папиньо» Коро (см. илл. 345), хотя и в той, и в другой картине передан непосредственно наблюдаемый момент и чувствуется одинаковая свежесть восприятия.

Ренуар. Художников-импрессионистов всегда привлекали сцены из мира развлечений — танцевальные залы, кафе, концерты, театр. Творчество другого выдающегося представителя этой группы Огюста Ренуара (1841—1915) проникнуто joie de vivre*, которая была присуща его на редкость счастливому темпераменту. Флиртующие в игре солнца и теней пары в его картине «Мулен де ла Галетт» (илл. 371) излучают такое человеческое тепло, что безоговорочно подпадаешь под его обаяние, хотя художник не дает нам возможности задержаться взглядом ни на ком из изображенных.

* Радость жизни *(фр.)*.



372. Эдгар Дега. «Абсент». 1876 г. Холст, масло. 91,4 х 68,6 см. Музей д'Орсэ. Париж



373. Эдгар Дега. «Купанье в тазу». 1886 г. Пастель. 59,7 х 82,6 см. Музей д'Орсэ. Париж

Нам отводится роль случайного прохожего, мельком увидевшего сценку из жизни.

Дега. А вот Эдгар Дега (1834-1917), напротив, вынуждает нас пристально вглядываться в потерявшую *вкус* ***к* жизни *пару, сидящую в кафе,*** которая изображена на его картине «Абсент» (илл. 372). Сначала композиция картины представляется естественной, словно фотоснимок (Дега сам любил фотографировать). Однако при более внимательном всматривании обнаруживаешь, что в картине все тщательно продумано: например, зигзаг пустых столиков, отделяющих унылую пару от зрителей, еще более подчеркивает ее тягостное одиночество. Дега тем и отличается от остальных импрессионистов, что все его композиции откровенно и точно расчитаны. Аристократ по происхождению, Дега был богат и учился живописи в традициях Энгра, перед которым преклонялся. Подобно Энгру, он презирал писание портретов для заработка, но в отличие от своего кумира, следовал этому убеждению на практике и рисовал портреты только родных, друзей и людей, которым симпатизировал. Тонкое понимание человеческих характеров сообщало глубину всем работам Дега, даже таким, казалось бы, мимолетно наблюденным сценам, как «Абсент».

«Купанье в тазу» (илл. 373), написанное десятью годами позже, тоже подается, как вид сбоку, но композиция здесь более строгая, почти геометрическая. Энергично прорисованные фигура женщины и таз образуют круг, вписанный в квадрат. Остальное пространство прямоугольника занимает полка, изображенная под таким углом, что она как бы разрезает плоскость картины на две части. Однако на этой полке Дега поместил два почти не уменьшенных в ракурсе кувшина (обратим внимание на то, как форма одного из них соответствует форме ручки другого). В этой картине напряжение, возникающее от противопоставления «двухмерной» поверхности и «трехмерной» глубины достигает наивысшей точки. «Купание в тазу» можно отнести к импрессионизму только благодаря трепещущей, светящейся игре красок. По остальным своим приемам эта картина скорей характерна для восьмидесятых годов XIX века — первой декады импрессионизма, когда многими художниками вновь овладел повышенный интерес к проблемам формы (см. ел. главу).

Моризо. Среди импрессионистов было немало очень одаренных женщин. С самого начала в их группу вошла Берта Моризо (1841—1895). На первых порах она находилась под влиянием Мане, за брата которого впоследствии вышла замуж, но, несомненно, что и ее работы оказали воздействие на творчество Мане. Сюжеты для своих картин она искала в окружающем ее мирке — в домашней жизни зажиточного среднего класса Франции, которую **она с чутким вниманием *зяпечятяет* в своих** картинах. В ранних произведениях Моризо, сосредоточенных на изображении ее матери и сестры Эдмы, отчетливо ощущается некоторая отстранен-



374. Берта Моризо. «La Lecture» («Чтение») 1888 г. Холст, масло. 74,3 x 92,7 см. Музей изящных искусств. С-Петербург, Флорида. Дар «Друзей искусств» в память о Маргарет Эчесон Стюарт

ность. Зрелые же ее работы носят совсем другой характер. Появление на свет дочери, родившейся в 1878 году, внесло перемену в творчество Моризо, достигшее расцвета десятилетием позже. Ее картина, изображающая увлеченную чтением девочку в комнате, которая выходит в сад художницы (илл. 374), полна света, что характерно для стиля Моризо. Виртуозно работая кистью, нанося короткие мазки, какими обычно делаются наброски, Моризо добивается того, что фигура девочки полностью сливается с окружением. Отчасти благодаря пастельным тонам, столь любимым Моризо, картина дышит покоем и умиротворением, но совершенно лишена сентиментальности, типичной для жанровой живописи этого времени.

Кэссет. В 1877 году к импрессионистам присоединилась американская художница Мэри Кэссет (1845—1926), получившая традиционную академическую подготовку в своей родной Филадельфии. Подобно Моризо, она была богата и независима, и только поэтому смогла посвятить себя живописи, хотя в те годы это занятие считалось неподходящим для женщины. Неутомимая поборница импрессионизма, Кэссет благодаря своим связям с богатыми частными коллекционерами, много способствовала тому, что в США довольно рано ознакомились с работами представителей этого направления. В большинстве картин Кэссет и сюжеты, и поиски формы сосредоточены на теме материнства. Кэссет занималась с Дега, изучала японские гравюры и выработала собственный, доведенный до совершенства стиль. Упрощенный цвет, диагональная композиция, плоскостное изображение отличают ее «Купанье дочери» (илл. 375) — одну из лучших картин художницы, написанную в 1891 году, когда она стала уже зрелым мастером.

Поздние работы Моне. Среди выдающихся представителей импрессионизма только Моне до конца оставался верным импрессионистическому взгляду на природу. Но и его работы с годами становились все более субъективными, хотя при создании пейзажей он никогда не предавался фантазиям и не изменял своим основным первоначальным принципам. К 1890 году он начал писать серии картин, изображая одно и то же место при разном освещении и разных состояниях атмосферы. По мере того, как Моне сосредоточивался на передаче разных оттенков света, его картины все больше напоминали «воздушные видения, написанные подкрашенным паром» (Моне побывал в Лондоне и познакомился с работами Тернера.) По прошествии почти пятидесяти лет после создания картины «Река» (илл. 370) он вернулся к тому же сюжету, написав очаровательные «Кувшинки» (илл. 376). Теперь поверхность воды занимает все полотно, так что картина еще явственней напо-

375. Мэри Кэссет. «Купанье». 1891 г. Холст, масло. 100,3 x 66 см. Институт искусств. Чикаго. Собрание Роберта А. Уоллера

376. Клод Моне. «Кувшинки». 1914—17 г. Холст, масло. 180 x 146,1 см. Музей изящных искусств



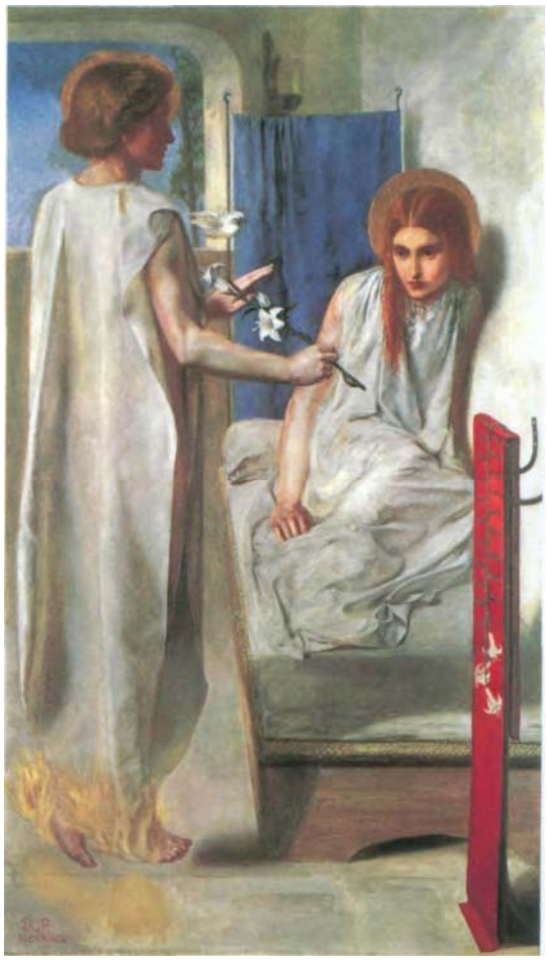


минает невесомый декоративный экран. Мазки отличаются большим разнообразием, сильнее ощущается их индивидуальный ритм. И хотя картина, как и прежде, списана с натуры, это не обычный пейзаж, а плод воображения художника. Когда, уже в конце жизни, Моне получил от французского правительства имение Живерни, он преобразил его в замкнутый мирок, подчиненный только его личным интересам и живописи. Все написанное там является в равной степени и отражением реальности, и игрой его воображения. В живописи Моне последнего периода чувствуется и другое восприятие времени. Если в «Реке» запечатлен какой-то определенный момент, то «Кувшинки» символизируют постоянно меняющийся вид пруда в зависимости от игры ветры, колеблющего воду.

Англия

Прерафаэлиты. К тому времени, как Моне увлекся работами Тернера, слава этого художника на его родине, в Англии, стала понемногу затухать. В 1848 году поэт и художник Данте Габриэль Россети (1823—1882) помог основать общество художников, именовавших себя «Братство прерафаэлитов»,. Общество ставило себе цель бороться с фривольностью тогдашнего искусства, противопоставляя ей «чистое воспроизведение... природы» и «свежие идеи для воплощения». Как явствует из названия Братства, члены его черпали вдохновение в работах «примитивистов» XV века. В этом они примыкали к сторонникам возрождения готики, которое уже давно являлось одним из важных аспектов романтизма. Однако от романтиков прерафаэлитов отличает стремление лечить с помощью своего искусства язвы современной цивилизации. Правда, самого Россети социальные проблемы не интересовали, он считал себя реформатором эстетического восприятия. Его ранний шедевр «Ecce Ancilla Domini» (илл. 377) несмотря на изобилие натуралистических деталей, насыщен хорошо продуманными архаизмами: бледные тона, ограниченный цветовой диапазон, неуклюже выстроенная перспектива, увлечение вертикалями, не говоря уже о латинском названии. И в то же время от картины веет потаенным эротизмом, что отличало все работы Россети и отразилось в творчестве остальных прерафаэлитов.

Моррис. Уильям Моррис (1834—1896) начинал, как художник-прерафаэлит, но очень скоро его заинтересовало «искусство, пригодное для употребления»: архитектура жилых зданий, внутреннее



377. Данте Габриэль Россети. «Ecce Ancilla Domini» («Благовещенье»). 1849—50 г. Холст, масло. 72,4 x 41,9 см. Галерея Тейт. Лондон

убранство жилища, предметы обстановки — мебель, занавеси, обои. Ему хотелось возродить ручные ремесла доиндустриальной эпохи, чтобы заменить ткани и другие изделия машинной выделки, вернуть «искусство, созданное людьми для людей, искусство, являющееся счастьем и для его создателей, и для потребителей». Моррис возглавлял и поддерживал множество всевозможных предприятий, был одаренным писателем и публицистом и потому стал для своего времени беспрекословным законодателем вкуса. Он не довольствовался реформированием одного только искусства, ему представлялось, что такое реформирование приведет к изменению современного общества в целом.

Моррис был проповедником простоты. По его мнению, архитектурные сооружения и мебель следовало проектировать, сообразуясь с материалом и процессами обработки. Украшение поверхностей



378. Уильям Моррис (Моррис и К.) Зеленая столовая. 1867 г. Музей Виктории и Альберта. Лондон. Королевское авторское право

тоже должно быть плоскостным, а не стремиться к созданию иллюзорности. Интерьеры Морриса (илл. 378) преследовали одну цель — внушать ощущение спокойной интимности. Хотя сам Моррис утверждал, что является приверженцем средневековой традиции, он никогда не следовал ей слепо, а старался передать ее дух. Впервые после рококо Моррис создал новый стиль орнамента, что само по себе, уже немалая заслуга.

Соединенные Штаты

Уистлер. Американские художники были в числе первых последователей Мане и его кружка. В 1855 году учиться живописи в Париж приехал Джеймс Эббот Макнейл Уистлер (1834—1903). Через четыре года он переехал в Лондон, где прожил до конца жизни, но в шестидесятых годах наезжал во Францию и поддерживал тесную связь с набиравшим силу импрессионизмом. В наиболее известной его картине «Аранжировка в черном и сером. Мать художника» (илл. 379) плоскостное решение говорит о влиянии Мане, а строгая точность рисунка напоминает портреты Дега. То, что эта картина прославилась, как символ «культа матери», получившего распространение уже в наше время, является парадоксом популярной психологии, который расстроил бы Уистлера — художник всегда хотел, чтобы его картины ценили только за их формальные достоинства.

Остроумный, резкий на язык Уистлер был сторонником теории «искусства для искусства». Он считал свои картины аналогами музыкальных пьес и называл их «симфониями» или «ноктюрнами». Самым смелым его произведением явился написанный около 1874 года «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета» (илл. 380). Не будь у картины разъясняющего подзаголовка, понять ее смысл было бы весьма затруднительно. В то время еще ни один французский художник не решался создать картину, столь «лишенную содержания», столь сильно напоминающую тернеровский «подкрашенный пар» (см. илл. 351). Именно это полотно, в большей степени, чем какое-либо другое, побудило Джона Рескина обвинить Уистлера в том, что тот «швырнул в лицо зрителю горшок с красками». (Если учесть, что тот же самый Рескин всячески превозносил «Невольничий корабль» Тернера, напрашивается вывод, что его привлекал вовсе не «подкрашенный пар», а лишь романтический пафос картины.) Во время судебного процесса Уистлера против Рескина, выигранного художником, Уистлер, провозглашая свои цели, подкреплял объяснения доводами, как нельзя лучше применимыми к «Падающей ракете»: «Пожалуй, больше всего я хотел продемонстрировать в своей картине то, что составляет интерес для художника и потому лишил ее каких-либо других возможностей привлечь внимание... Это прежде всего сочетание линий, форм и цвета, и я использую в ней каждую деталь, чтобы добиться впечатления симметрии». Последняя фраза имеет особенно важное значение, так как Уистлер признает, что используя



379— Джеймс Эббот Уистлер. «Аранжировка в сером и черном. Мать художника». 1871 г.



380. Джеймс Эббот Уистлер. «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета». Дерево, масло. Ок. 1874 г. 60,3 х 46,7 см. Институт искусств. Детройт. Дар Декстера М. Ферри мл.

случайные эффекты, он не стремился придать изображаемому сходство с чем-либо реальным, а искал лишь чисто формальную гармонию. Несмотря на то, что он редко так же последовательно осуществлял на практике свои принципы, как это было в «Падающей ракете», его объяснение звучит пророчески и предсказывает появление американской абстрактной живописи (см. илл. 446).

Хомер. Талантливый соотечественник Уистлера Уинслоу Хомер (1836—1910) тоже в молодости побывал в Париже, но провел там слишком мало времени и не успел полностью испытать на себе влияние импрессионизма. Во время гражданской войны в Америке он был художником-репортером и до 1875 года работал иллюстратором в журнале, но при этом заметно проявил себя и в живописи. Его картину «Утренний колокол» (илл. 381), залитую солнцем и написанную свежо и тонко, можно назвать «предимпрессионистской». По манере она является чем-то средним между Коро и Моне (сравн. илл. 345, 370). При этом ее отличает удивительно искусная композиция. Собака, девушка и фигуры справа размещены таким образом, что помост воспринимается, как детская доска для качания, наклон которой уравновешивается поднимающейся вверх линией верхушек деревьев. В то же время наклонный помост подчеркивает нежелание бредущей по нему девушки идти на мельницу, где ей предстоит провести весь день. Это нежелание выражено и в позе собаки. Картина может служить документальной иллюстрацией к начальному периоду промышленной революции, когда еще не были приняты законы о детском труде, и молодых людей часто использовали на непосильной работе по многу часов.

Икинс. Томас Икинс (1844—1916) приехал в Париж из Филадельфии примерно тогда, когда Хомер написал свой «Утренний колокол». Четырьмя годами позже, пройдя традиционное академическое обучение и став убежденным поклонником Курбе и Веласкеса, он вернулся в Америку. Элементы стилей, присущих этим художникам, сочетаются в его работе «Уильям Раш, вырезающий из дерева аллегорическую скульптуру реки Скулкилл» (илл. 382; сравн. илл. 366 и 285). В Пенсильванской Академии художеств стремление Икинса изображать повседневную жизнь встретило упорное сопротивление. Для него скульптор Раш был героем, так как тот в 1809 году отважился создать статую для Филадельфийской водопроводной станции с обнаженной натуры, хотя сама статуя и была облачена в классический плащ. Икинс, несомненно, знал картины современных ему европейских живописцев, изображавших скульпторов, работающих с обнаженными натурщицами, в то время история Пигмалиона и Галатеи пользовалась популярностью в среде академических художников. Консервативные критики осудили картину Икинса за изображение обнаженной натуры, хотя натурщица позирует скульптору в присутствии пожилой компаньонки, мирно вяжущей в углу справа. Как бы там ни было, для нас эта картина, декларирующая откровенную правду, служит неудачным откликом на призыв Бодлера, требовавшего, чтобы живопись отражала героизм повседневной жизни.

Таннер. В значительной степени именно из-за передовых взглядов Икинса Филадельфия стала центром, куда съезжались художники-негры и художницы-женщины. В те времена профессиональный путь в искусство был для них закрыт, но Икинс поощрял их стремление серьезно заниматься живописью. До эмансипации американцы африканского происхождения не могли и мечтать о карьере художника, а после гражданской войны это положение исправлялось очень медленно. Первым известным художником-негром был Генри О. Таннер (1859—1937), занимавшийся живописью с Икинсом



381. Уинслоу Хомер. «Утренний колокол». Около 1870 г. Холст, масло. 61 х 96,5 см. Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен, Коннектикут. Собрание Стефена С. Кларка



382. Томас Икинс. «Уильям Раш, вырезающий из дерева аллегорическую скульптуру реки Скулкилл». 1877 г. Холст, масло. 51,1 х 67,3 см. Художественный музей. Филадельфия. Дар миссис Томас Икинс и мисс Мэри А. Уильяме



383. Генри 0. Таннер. «Урок игры на банджо». Ок. 1893 г. Холст, масло. 124,5 х 90,2 см. Музей Хэмптонского университета. Хэмптон. Виргиния

в восьмидесятых годах. Лучшая его картина «Урок игры на банджо» (илл. 383), написанная после того, как он навсегда переехал в Париж, совершенно лишена сентиментальности, свойственной работам на подобные темы других американских художников. Полотно выдержано в той же правдивой реалистической манере, что и картина Икинса «Уильям Раш, вырезающий из дерева аллегорическую статую реки Скулкилл».

СКУЛЬПТУРА

Часто говорят, что импрессионизм вдохнул новую жизнь не только в живопись, но и в скульптуру. Это утверждение и верно, и может ввести в заблуждение. Огюст Роден (1840—1917) — первый гениальный скульптор со времен Бернини — занимался преображением скульптуры в то же время, когда Мане и Моне преобразовывали живопись. Однако в своем творчестве он не шел по следам этих художников. Да и в самом деле, разве можно в объемном изображении и без помощи красок добиться того же впечатления, которое оставляют «Флейтист» и «Река».

Роден. Самым наглядным образцом того, что Роден внес в скульптуру, является «Мыслитель» (илл. 384) — фигура, первоначально задуманная, как часть так и не завершенного проекта под названием «Врата Ада». Из-за бугристых неровностей и борозд на энергично обработанной поверхности статуи полированная бронза отливает постоянно меняющимися отблесками. Но заимствован ли этот прием из живописи импрессионистов? Разве



384. Огюст Роден. «Мыслитель». 1879-89 г. Бронзовая отливка. Высота 69,9 см. Метрополитена музей. Нью-Йорк. Дар Томаса Ф. Райяна. 1910 г.

объемная форма Родена расплывается от игры света и тени? Свирепо подчеркнутые формы пульсируют заложенной в них энергией, и при каком бы освещении ни рассматривать скульптуру Родена, она не теряет этой особенности. Дело в том, что Роден никогда не создавал свои статуи сразу в бронзе: сначала он лепил модель из воска или глины. Мог ли он таким образом заранее рассчитать игру отсветов на бронзовой поверхности скульптур, которые создавались потом по этим моделям? Остается предположить, что при создании статуй им руководили совершенно иные соображения. Он не старался уловить обманчивые оптические эффекты, а стремился запечатлеть процесс «выращивания» — чудо оживления мертвого материала под руками художника. Так же, как для Мане и Моне главной реальностью были цветные мазки, так для Родена главным были податливые комки глины, из которых он лепил свои фигуры. Настаивая на своей любимой «незавершенности», он спасал скульптуру от механического копирования реальности, подобно тому, как Мане спас от фотографической точности живопись.

Кто же такой «Мыслитель»? Отчасти, несомненно, автопортрет (как и многие другие фигуры Родена, тоже отпрыск «Врат Ада»), отчасти Прометей, а отчасти примитивное существо, пленник обуревающих его плотских страстей. Роден мудро воздержался от того, чтобы назвать скульптуру чьим-то именем — статуя все равно не могла бы соответствовать заранее намеченному сходству. В этом новаторском изображении человека форма и содержание слиты воедино, не так, как в «Танце» Карпо (см. илл. 356), где они существуют в отдельности друг от друга. В «Танце» Карпо обнаженные фигуры лишь прикидываются обнаженными, «Мыслитель» же Родена, подобно обнаженным фигурам Микеланджело, далек от подделывания под раздетых натурщиков и, так же, как они, олицетворяет собой действие, запечатленное в покое.

Но Роден от природы был лепщик и не работал с камнем, как Микеланджело. Каждая из его



385. Огюст Роден. «Памятник Бальзаку». Бронзовая отливка. Высота 2,82 м. Музей

память о Курте Валентине его друзьями

лучших скульптур создавалась для *отливки* в бронзе, однако всю их мощь можно оценить только рассматривая гипсовые слепки, сделанные с глиняных оригиналов Родена. Самое дерзкое творение Родена — «Памятник Бальзаку» (илл. 385) — долгие годы оставалось выполненным в гипсе, так как скульптура не удовлетворила комитет, заказавший памятник. Фигура Бальзака и по физическим, и по духовным меркам крупней человеческих масштабов. В ней есть что-то от наводящего страх призрака: гениальный писатель, словно гигантский монолит, возвышается над толпой. Ему сродни «высокомерный эготизм богов» (как выражались романтики). Роден постарался свести на нет анатомические детали фигуры, так что издали мы видим только грандиозную глыбу. Но по мере приближения начинаем понимать, что Бальзак закутан в длинный, похожий на саван, плащ. Эту глыбу венчает голова, вздернутая, хочется даже сказать — взметнувшаяся — с какой-то стихийной энергией. Подойдя совсем близко, так что можно различить черты лица, мы понимаем: за выражением высокомерия кроется душевное отчаяние, и это ставит Бальзака в один ряд с «Мыслителем».

Дега. Доказательством коренной разницы между живописью и лепкой является то, что из всех импрессионистов в скульптуре пробовал свои силы только Дега, создавший десятки миниатюрных восковых статуэток на те же темы, каким были посвящены его картины и рисунки. Этой работой он занимался для собственного удовольствия, а не по заказу. При жизни художника было выставлено лишь несколько статуэток, а отлили их только после смерти Дега, в начале нашего столетия. В семидесятых годах XIX века вырос спрос на статуи, отлитые по рабочим моделям скульпторов. Это объяснялось желанием уловить вдохновенный порыв художника — такое же стремление давно воодушевляло коллекционеров, собиравших карандашные наброски и эскизы, написанные маслом. Впервые скульпторы при создании статуй осмелились нарушить освященные временем законы ремесла и принятые границы натурализма, и стали оставлять на податливом материале следы своих пальцев. И все же, когда Дега представил на выставках импрессионистов в 1880 и в 1881 годах восковой оригинал своей «Четырнадцатилетней танцовщицы» (илл. 386), публика была шокирована отсутствием привычной завершенности работы, бескомпромиссным стремлением художника к воспроизведению неприкрашенной правды. Но реакция критиков была менее суровой. Поверхность статуэтки почти так же необработана, как немного



386. Эдгар Дега. «Четырнадцатилетняя танцовщица». 1878—80 г. Бронзовая отливка, газовая пачка, шелковая лента в волосах. Высота 96,5 см. Фонд Нортона Симона. Пасадена

меньшая по размеру обнаженная фигурка, выполненная с натуры, которая явилась прообразом «Четырнадцатилетней танцовщицы». Дега не стал лепить ее костюм, он использовал настоящий шелк и газ, что для того времени было революционным решением, хотя романтиков, всегда тяготевших к натурализму, такая возможность, вероятно, привлекала часто. Нескладность девочки-подростка искусно подчеркнута ее позой, она стоит в классической балетной позиции, но для зрителя эта поза необычна. И все же танцовщица не кажется неуклюжей, от статуи веет наивным достоинством, она исполнена чарующей грации. Безыскусность позы — руки, сомкнутые за спиной, ноги, развернутые в разные стороны — принуждают зрителя обойти статуэтку вокруг, чтобы составить о ней полное представление. А при разглядывании танцовщицы с разных точек зрения бросается в глаза постоянно меняющаяся игра света на поверхности скульптуры, сродни той, что мы видели на множестве живописных и пастельных работах Дега, посвященных балету.

АРХИТЕКТУРА

Промышленная архитектура и эстетика века машин

Более ста лет — с середины XVIII века и до конца XIX — поиски в архитектуре определялись возрождением то одного, то другого архитектурного стиля (см. стр. 353). Напомним, что под термином «возрождение» мы не имеем в виду рабское подражание прежним образцам. Напротив, лучшие архитектурные сооружения XIX столетия отличаются яркой индивидуальностью и оригинальностью. Тем не менее, как бы свободно ни интерпретировалась архитектурная мудрость прошлого, она, в конечном счете, оказалась неспособной удовлетворить практические требования промышленного века — строительство в этот период сводилось в основном к возведению заводов, складов, магазинов, живых кварталов. И потому мы наблюдаем, что в начале 1800 годов коммерческая архитектура постепенно обращается к новым строительным материалам и технологиям, чему суждено было оказать решительное влияние на архитектуру конца XIX века. Наиболее важным фактором стало использование железа — материала, никогда прежде не применявшегося для строительных конструкций. Через несколько десятков лет после их появления чугунные колонны и арки стали стандартными опорами для крыш большой протяженности — над железнодорожными вокзалами, выставочными павильонами и публичными библиотеками.



387. Анри Лабруст. Библиотека Святой Женевьевы. 1833-50 г.



388. Анри Лабруст. Читальный зал библиотеки Святой Женевьевы

Лабруст. Одним из самых ранних и ярких образцов такого стиля является здание библиотеки Святой Женевьевы в Париже архитектора Лабруста (1801—1875). Внешний вид здания отдает дань историзму, который был характерен для середины XIX века (илл. 387). Этот стиль опирается, главным образом, на архитектурную манеру итальянского Ренессанса, в которой строились банки, библиотеки и церкви. Для обозначения того, что здание является библиотекой, Лабруст использовал простой, но остроумный прием — на фасаде начертаны имена великих писателей. Читальный же зал (илл. 388), напротив, напоминает неф французского готического собора (ср. илл. 155). Почему Лабруст использовал здесь чугунные колонны и арки, применявшиеся до тех пор только при строительстве железнодорожных вокзалов? Чугун понадобился ему не для того, чтобы обеспечить мощную поддержку двойного цилиндрического свода, он мог бы обойтись и другими строительными материалами, но чугун требовался для воплощения символической программы Лабруста. Архитектор дает нам понять, что и библиотека является складом — хранилищем чего-то даже более важного и более дорогого, чем материальные ценности, в ней содержатся сокровища мировой литературы, дающие возможность унестись в дальние странствия не по неизведанным местам, а по лабиринтам духа.

Лабруст предпочел оставить металлический каркас интерьера ничем не прикрытым и перед ним встала трудная задача согласовать его с пышным ренессансным стилем экстерьера. Если его решение и не привело к полному слиянию двух стилей, оно, по крайней мере, обеспечило их сосуществование. В архитектурном (а не просто в техническом) плане открытые глазу железные кон-



389— Сэр Джозеф Пэкстон. Хрустальный Дворец (интерьер с видом на север). 1851 г. Лондон. Вновь возведен в 1852 г. в Сайденхеме; погиб в 1936 г. (литография Джозефа Нэша). Музей Виктории и Альберта. Лондон. Королевское авторское прав

струкции использованы Лабрустом с таким изяществом и тактом, что это в какой-то мере позволяет отнести здание к возрожденной готике. Позднее чугун был заменен конструкционной сталью и железобетоном. Так что обращение к железу при строительстве Библиотеки Святой Женевьевы явилось отрадно своеобразной заключительной главой в истории романтической архитектуры.

Пэкстон. В год, когда строительство библиотеки Св. Женевьевы было завершено, в Лондоне возвели Хрустальный Дворец (илл. 389)— Это замечательное новаторское сооружение, гораздо более смелое по замыслу, чем библиотека Лабруста, предназначалось для первой из Всемирных выставок, которые продолжаются и по сию пору. Автором проекта Дворца был сэр Джозеф Пэкстон **(1801—** 1865) — инженер, который специализировался на строительстве оранжерей. По-существу, и Хрустальный Дворец представлял собой гигантскую оранжерею, такую громадную, что в ней поместилось несколько старых деревьев, росших на строительной площадке, причем металлический каркас здания не был ничем задекорирован. И все же понимание того, что плоды инженерной мысли могут быть не только полезны, но и красивы, прокладывало себе путь чрезвычайно медленно, хотя принцип «форма следует за функцией» находил сторонников уже к середине XIX века.

Для создания собственного современного стиля индустриальной эпохе следовало покончить с господством стилей старых, возрожденных. Однако мода на подражание старине оказалась чрезвычайно живучей. «Архитектура безудержного выставления напоказ», облюбованная Гарнье (см. стр. 372), еще менее отвечала нуждам современности, чем прежние стили. Даже Лабруст — пионер в области применения металлических конструкций — и подумать не мог, что кроме колонн с традиционными капителями и основаниями, возможны и другие архитектурные опоры, например металлические стержни и трубы (см. стр. 393). Подобные новые строительные материалы и методы могли использоваться только в сооружениях, вообще не являющихся «архитектурными». Таким образом, Хрустальный Дворец Пэкстона стал провозвестником будущей архитектуры.

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

ЖИВОПИСЬ

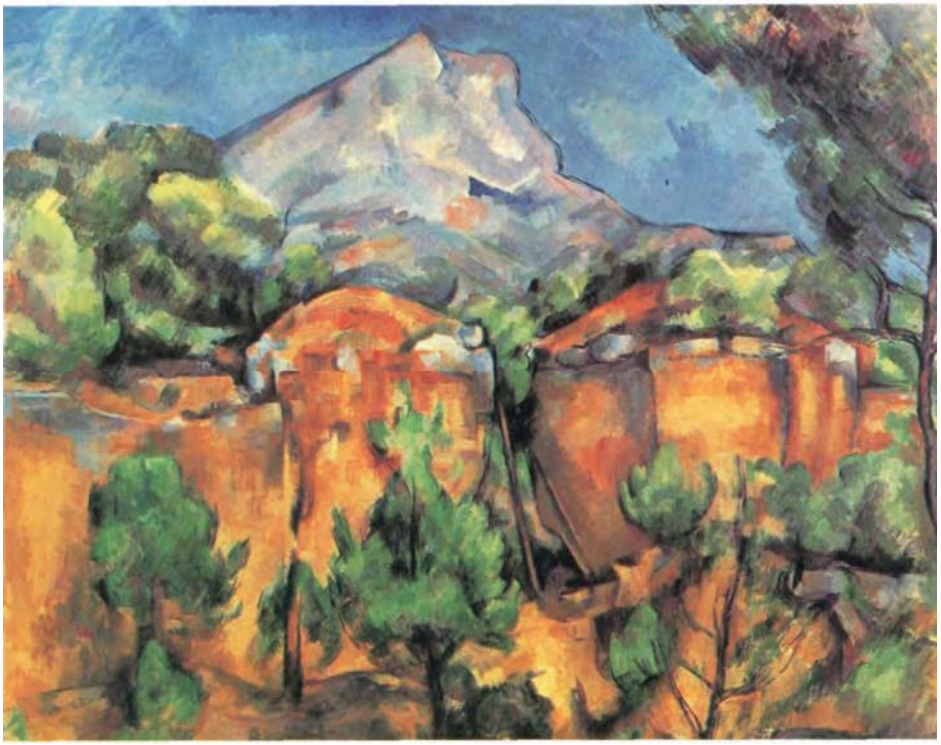
В 1882 году, за год до своей смерти, Моне получил от французского правительства орден Почетного Легиона, а четырьмя годами позже состоялась последняя групповая выставка импрессионистов, которые, начиная с 1874 года, постоянно выставлялись вместе. Эти два события явились поворотными в истории импрессионизма. Импрессионизм завоевал широкое признание и у художников, и у публики, но именно поэтому он перестал быть новаторским направлением. Отныне будущее принадлежало «постимпрессионистам». Под таким, мало что говорящим названием, объединены художники, которые в восьмидесятых годах XIX века отдавали дань импрессионизму, но разочаровались в этом стиле и стали преобразовывать его в разных направлениях. Поскольку эти художники не имели общей программы, для них трудно найти какое-то более четкое определение, чем «постимпрессионисты». Антиимпрессионистами они, во всяком случае, не были. Далекие от отрицания важности «революции Мане», они стремились продолжить ее. По своей сути постимпрессионизм — это всего лишь новый, хотя и очень важный этап развития движения, которое началось в шестидесятых годах XIX века с появлением таких картин, как «Завтрак на траве» Мане.

Сезанн. Старший из постимпрессионистов Поль Сезанн (1839—1906) родился в городе Экс в Провансе близ Средиземного моря. Человек чрезвычайно эмоциональный и темпераментный, он был исполнен восхищения перед романтиками, когда в 1861 году переехал в Париж. Больше всех художников он любил Делакруа и остался верен этой любви до конца своих дней. Однако Сезанн быстро постиг и смысл «революции Мане». Пройдя через увлечение необарокко, он стал писать красочные полотна, изображающие сцены на открытом воздухе, но не разделял стремления других импрессионистов запечатлевать «мгновения жизни»,



390. Поль Сезанн. «Натюрморт с яблоками». 1879-82 г. Холст, масло. 43,5 х 54 см. Новая галерея Карлсберга. Копенгаген

его не интересовало движение и изменчивость. Вместо этого он поставил себе целью «сделать из импрессионизма нечто прочное и долговечное, как музейное искусство». Попытки запечатлеть эту прочность и долговечность видны в его натюрмортах, например в «Натюрморте с яблоками» (илл. 390). Со времен Шардена ни один художник не придавал такого значения простым каждодневным вещам. Расписанный задник составляет одно целое с объемными формами, а движение кисти подчинено определенному ритму, отчего поверхность холста как бы излучает мерцание. Мы видим здесь и еще одну особенность манеры Сезанна, которая поначалу может вызвать недоумение. Все формы нарочито упрощены и обведены темным контуром, а перспектива искажена — это касается и вазы с фруктами, и горизонтальных поверхностей, из-за чего они словно загибаются вверх. И все же, чем дольше мы всматриваемся в картину, тем оправданней кажутся эти, на первый взгляд, прихотливые искажения. Позволяя себе такое вольное обращение с реальностью, Сезанн стремится представить зрителю подлинные формы, скрытые от

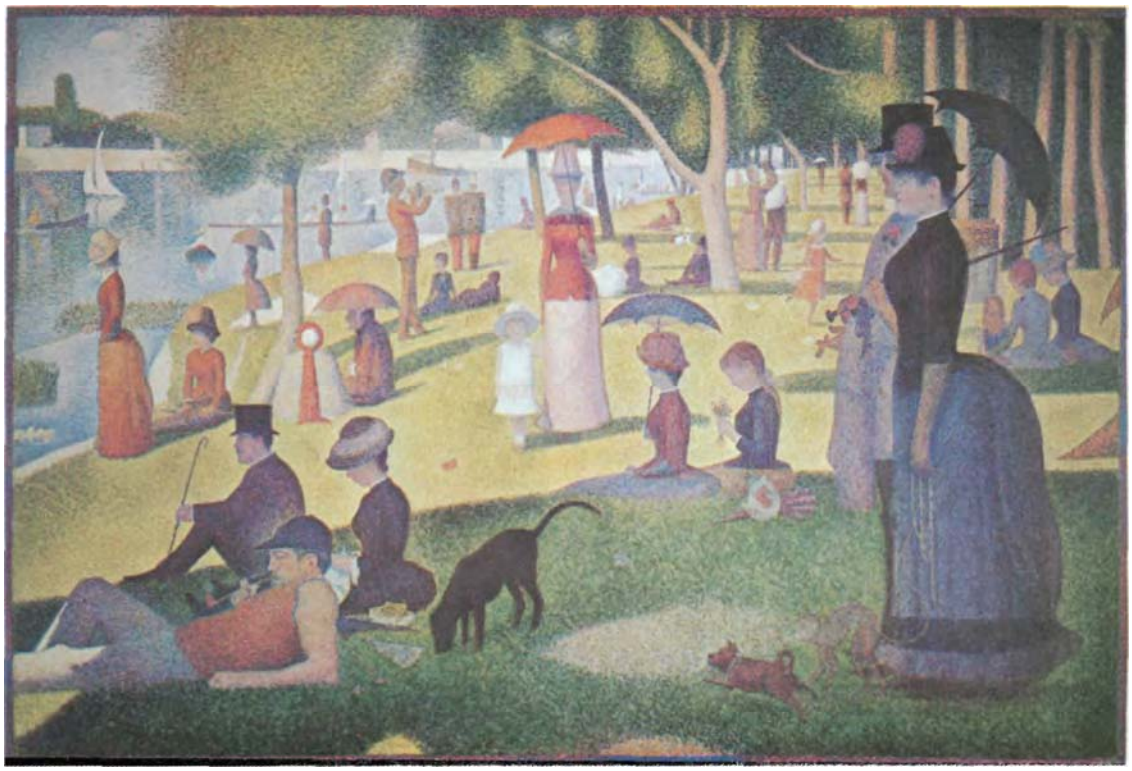


391— Поль Сезанн. «Вид на гору Св. Виктории». Ок. 1897—1900 г. Холст, масло. 63,8 х 81,3 см. Художественный музей. Балтимор. Собрание Кона, основано д-ром Кларибель Коном и мисс Эттой Кон из Балтимора. Мэриленд

нас случайными внешними проявлениями. Он считал, что все в природе лепится в форме конуса, шара и цилиндра. Отражение такого порядка вещей, скрытого под оболочкой внешнего мира, и составляло цель его живописи, но этот порядок необходимо было интерпретировать так, чтобы он вписывался в существующий сам по себе замкнутый мир холста.

Применить этот метод и к созданию пейзажа — вот первейшая задача Сезанна. С 1882 года он уединяется в Провансе близ своего родного города Экс, и исследует окрестности, как это делали Клод Лоррен и Коро, живя в Риме. Особенное его внимание привлекает одна деталь пейзажа — гора Св. Виктории — казалось, ее своеобразные очертания преследуют художника. Профиль скалистой горы на фоне синего средиземноморского неба долгое время переходит из одной картины в другую, и достигает кульминации в монументальных полотнах последнего периода. Одно из них представлено на илл. 391— В этой картине нет никаких признаков присутствия человека — дома и дороги только нарушили бы пустынное величие пейзажа. Над стеной скалистых утесов, которые, словно крепостные бастионы, преграждают доступ к горе, торжествующе вздымается сияющая горная вершина, недостижимо отдаленная и все же не менее осязаемая и мощная, чем утесы на первом плане. Сцена, исполненная архитектурной монументальности, тем не менее, насыщена движением, но напряженность смягчена волей художника, необузданность сил природы приведена в равновесие. Такое умение держать в узде собственную энергию, вынесенное Сезанном из бурных испытаний, выпавших ему на долю в юности, придает зрелым работам художника непреходящую ценность.

Сера. Жорж Сера (1859-1891) разделял намерения Сезанна сделать импрессионизм «прочным и долговечным», но решал он эту задачу совсем другими методами. Его карьера оборвалась так же рано, как и творческий путь Массакио, Джорджоне и Жерико, но он успел достичь столь же многого. Сера сосредоточил свои усилия на создании нескольких огромных полотен и работал над каждым по году и более. Прежде чем приступить к воплощению своего замысла Сера делал бесконечное количество набросков. Такой мучительный метод



392. Жорж Сера. «Воскресная прогулка в Гранд-Жатт». 1884—86 г. Холст, масло. 2,06 х 3,05 м. Институт искусств. Чикаго. (Собрание, посвященное памяти Элен Бэтч Бартлетт)

был продиктован его убежденностью, что искусство должно быть основано на системе. Подобно Дега, он учился у последователя Энгра, и этим объясняются его теоретические взгляды. Но, как всегда бывает с гениальными художниками, теории Сера мало помогают толкованию его картин, скорее сами картины позволяют разобраться в его теориях.

Тема картины «Воскресная прогулка в Гранд-Жатт» (илл. 392), написанной в 1884—86 годах, относится к числу давно любимых художниками-импрессионистами. Как и на их полотнах, здесь яркие краски и насыщенный солнечный свет. Во всем остальном картина является полной противоположностью «мимолетному впечатлению». Твердые четкие контуры, спокойная неподвижность фигур — все придает сцене ощущение стабильности и долговечности и вызывает в памяти произведения Пьерро делла Франческа (см. илл. 317). Даже то, как Сера работал кистью, говорит об его страсти к упорядоченности и основательности: поверхность холста покрыта расположенными в систематическом порядке яркими точками. Предполагалось, что, слившись, они создадут у зрителя впечатление таких промежуточных оттенков цвета, которых не добиться, смешивая краски на палитре. Этот метод получил название «нео-импрессионизм», «пуантилизм» или «дивизионизм» (Сера предпочитал последний термин.) Однако в конечном результате метод себя не оправдал. Если смотреть на «Воскресную прогулку» с удобного расстояния (отдаляясь на семь-десять футов от полотна), то выясняется, что полного слияния цветных точек не происходит. Точки не исчезают, они видны так же отчетливо, как составные частицы мозаики (ср. илл. 112). Однако Сера, очевидно, был удовлетворен этим неожиданным эффектом, превращающим холст в переливающийся, лучащийся экран, в противном случае он уменьшил бы размеры точек.

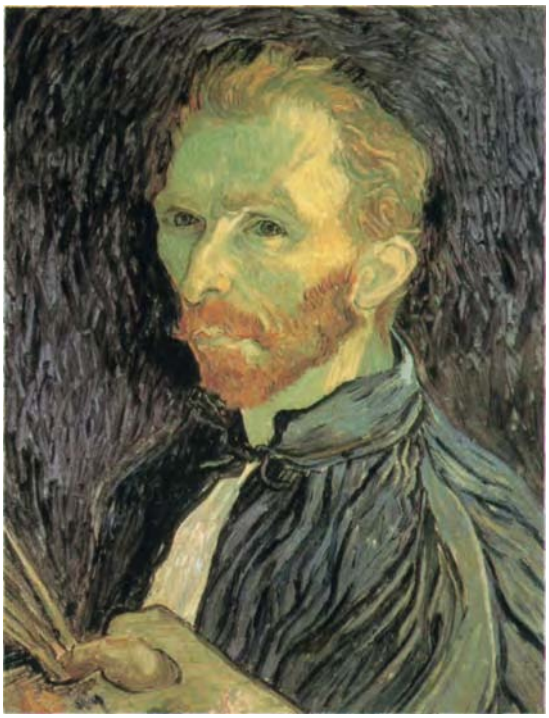
Фигуры на картине лишены плотности и массивности. Моделировка и уменьшение размеров сведены до минимума, все гуляющие изображены либо строго в профиль, либо в фас, как будто Сера усвоил правила искусства Древнего Египта (см. стр. 43—44). Некая машиноподобность, которую Сера придает формам, достигается им за счет

строгой абстракции — это первое проявление в живописи нового восприятия действительности, впоследствии приведшее к футуризму (см. стр. 423—424). Своей внутренней логикой системный подход Сера к искусству сродни инженерной науке, которая, как надеялись он и его последователи, преобразует общество к лучшему. Эта забота о будущем общества уживалась у Сера со своеобразным анархизмом, заимствованным у друга Курбе — Пьера Жозефа Прудона, и противопоставляла его импрессионистам, безразличным ко всякой политике.

Ван Гог. В то время, как Сезанн и Сера старались преобразовать импрессионизм в более строгое, классическое направление, Винсент Ван Гог (1853—1890) преследовал цели, прямо противоположные. Он считал, что импрессионизм дает художнику слишком мало свободы для выражения чувств. За всегдашнее стремление к этой свободе Ван Гога иногда называют экспрессионистом, хотя подобное определение следует оставить для группы художников XX века (см. ел. главу). Ван Гог — первый великий голландский художник со времен XVII века — стал заниматься живописью только в 1880 году, а через десять лет умер, так что его творческий путь был еще короче, чем карьера Сера. Поначалу интересы Ван Гога лежали в области литературы и религии. Страстно отвергающий нравственные ценности промышленного общества, убежденный в собственном избранничестве, он некоторое время занимался чтением проповедей



393— Винсент Ван Гог. «Пшеничное поле и кипарисы» 1889 г. Холст, масло. 72,4 x 91>4 см. Национальная галерея. Лондон. Воспроизводится с любезного разрешения Управления галереей



394. Винсент Ван Гог. «Автопортрет», 1889 г. Холст, масло. 57,2 x 43,2 см. Собрание миссис Джон Хей Уитни. Нью-Йорк

среди живущих в крайней нищете шахтеров. Это горячее сочувствие беднякам характеризует все его живописные работы доимпрессионистического периода с 1880 по 1885 годы. В 1886 году Ван Гог переехал в Париж, где через своего брата Тео — владельца галереи современного искусства — познакомился с Дега, Сера и другими выдающимися художниками Франции. Это знакомство совершенно преобразило его творчество — картины Ван Гога запылали красками, и одно время он даже экспериментировал с дивизионистской техникой Сера. Однако импрессионистский период продолжался у Ван Гога меньше двух лет. Хотя импрессионизм был чрезвычайно важен для его творчества, гениальность художника смогла полностью раскрыться только после того, как он сумел объединить импрессионистский подход со стилем своих прежних работ. Париж открыл ему глаза на чувственную красоту окружающего мира и научил живописному языку цветовых пятен; но для Ван Гога живопись до конца оставалась прежде всего средством выражения собственных чувств. Чтобы практиковаться в передаче их с помощью этого имеющегося в его распоряжении нового метода, Ван Гог от-

правляется на юг Франции, в Арль. Здесь с 1888 по 1896 годы он создает свои лучшие картины.

Подобно Сезанну, он теперь больше всего интересуется пейзажной живописью, но выжженные солнцем окрестности Арля вызывают у него совсем другой отклик. Он увидел здесь не архитектурную стабильность и долговечность, но апофеоз ликующего движения. В картине «Пшеничное поле и кипарисы» (илл. 393) и земля, и небо охвачены беспокойством. Пшеничное поле похоже на штормовое море, деревья устремляются к небу, как языки пламени, а холмы и облака в одинаковом волнообразном движении вздымаются вверх. Каждый мазок кисти динамичен, отчего эти мазки становятся не просто способом нанесения краски, а точным графическим жестом. Своеобразный «почерк» Ван Гога играет в его картинах роль даже более важную, чем столь же индивидуальная манера в работах Домье (ср. илл. 344). Для самого Ван Гога главным выразительным средством при передаче замысла его картин была не форма, а цвет. В письмах к брату он подробно описывает, как выбирает тот или иной оттенок, и какое эмоциональное значение придает каждому тону. Хотя Ван Гог признавал, что его стремление подчеркивать скрытую суть вещей и оставлять в тени очевидность делает его выбор цветов своевольным по понятиям импрессионистов, он, тем не менее, был верен реальности зримого мира.

По сравнению с «Рекой» Моне (см. илл. 370) краски на картине Ван Гога «Пшеничное поле и кипарисы» проще, ярче, более вибрирующие, но их никоим образом нельзя назвать «неестественными». Они открывают нам «царство света», которое Ван Гог обрел на юге, говорят об его мистической вере в созидательную силу, одухотворяющую все живое на земле — веру, не менее страстную, чем проповеди сектантского христианства, которые он читал в молодые годы. Миссионер превратился в пророка. Таким мы и видим Ван Гога на его «Автопортрете» (илл. 394). Когда-то Дюрер изобразил себя реформатором, подобным Христу (см. илл. 259), но насколько более проникновенным кажется изможденное, с горящими глазами, исполненное прозорливости и словно светящееся лицо Ван Гога, выступающее из тьмы. Пытаясь сформулировать, как он старается передать средствами живописи человеческую сущность, Ван Гог писал брату: «рисуя женщин и мужчин, я хочу уловить в них то ощущение вечного, которое раньше символизировалось нимбом». Когда Ван Гог писал свой «Автопортрет», с ним уже случались



395. Поль Гоген. «Видение после проповеди. (Борьба Иакова с ангелом)». 1888 г. Холст, масло. 73 x 92,7 см. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург



396. Поль Гоген. «Приношение благодарности (Маруру)». Ок. 1891—93 г. Резьба по дереву. Черно-белый оттиск. 20,4 x 35,5 см. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание Лилли П. Блисс

первые приступы душевной болезни, из-за которой ему становилось все труднее заниматься живописью. Не веря в возможность исцеления, он через год покончил с собой, так как был твердо уверен, что без искусства жизнь его лишится смысла.

Гоген и символизм. Религиозные поиски играли большую роль в творчестве, если не в жизни, и другого великого постимпрессиониста Поля Гогена (1848—1903). Поначалу он был процветающим банковским служащим в Париже, живописью занимался по-любительски и собирал картины современных ему художников. В тридцать пять лет Гоген решил полностью посвятить себя искусству. Он бросил службу, расстался с семьей и к 1889 году стал главной фигурой нового движения,

получившего название «синтетизм», или «символизм».

Гоген начинал, как последователь Сезанна, натюрморт которого когда-то был в его коллекции. Позже он выработал свой стиль, не столь остро индивидуальный, как стиль Ван Гога, но еще более смелый и еще дальше ушедший от импрессионизма. Гоген считал, что западная цивилизация потерпела духовное банкротство, то есть сделала жизнь людей неполноценной: все силы тратятся на погоню за материальными благами, а человеческие чувства остаются в небрежении. Желая воссоздать для себя утраченный мир, в котором властвуют чувства, Гоген переехал из Парижа в Бретань, на запад Франции, и поселился среди крестьян. Там он сделал важное открытие: в каждодневной жизни простых людей все еще большую роль играет религия, и в своих картинах, например в «Видении после проповеди. (Борьба Иакова с ангелом)» (илл. 395), Гоген попытался запечатлеть эту наивную непосредственную веру. Здесь мы наконец видим то, чего не удалось достичь ни одному художнику-романтику — картина написана в манере ранних предренессансных полотен. Вместо построения перспективы и моделировки — плоскостные упрощенные формы, резко очерченные черным, а яркие цвета тоже неестественны. Этот стиль, навеянный народным искусством и средневековыми витражами, был призван передать, как воображаемую реальность видения, так и близкий к экстазу восторг, охвативший крестьянок. И все же мы ощущаем, что несмотря на стремление Гогена разделить восторг верующих женщин, сам он остается сторонним наблюдателем. Он мог писать картины *о* вере, но сам *не верил.*

Двумя годами позже мечта Гогена о нетронутой цивилизацией жизни забросила его еще дальше. Он отправился на Таити в качестве «миссионера наоборот» — не учить туземцев, а учиться у них. Но хотя остаток жизни Гоген провел на южных островах Тихого океана (и только один раз на несколько лет приезжал на родину), ни одну из его таитянских работ по смелости нельзя сравнить с тем, что он писал в Бретани. В таитянский период ему лучше всего удавалась резьба по дереву. В «Приношении благодарности» (илл. 396) повторяется тема религиозного преклонения, но библейский сюжет, использованный в «Видении», заменен изображением изваяния местного божества. Откровенно «резной» вид гравюры, резкая смена черных и белых тонов свидетельствуют о воздействии на Гогена национального туземного искусства и других неевропейских стилей. Гоген был убежден, что обновление западного искусства и западной цивилизации должно прийти от «примитивных народов». Он призывал других символистов пренебречь греческой традицией и обратиться к искусству Персии, Дальнего Востока и Древнего Египта. Сама идея примитивизма не была новой. Она восходила к романтическому мифу о «благородном дикаре», который использовался мыслителями Просвещения больше, чем за сто лет до Гогена. Корни этой идеи надо искать в древнем поверье о том, что некогда существовал рай земной, где человечество наслаждалось жизнью, и что якобы должны настать времена, когда такая, близкая к природе и исполненная невинности жизнь, вновь воцарится на земле. Правда, до Гогена ни один художник не зашел так далеко, чтобы применить идеи примитивизма на практике. Переселение на острова Тихого океана не было лишь фактом биографии Гогена. Оно символизировало собой конец колони-



397. Гюстав Моро. «Видение. (Танец Саломеи)». Ок. 1876 г. Холст, масло. 54 x 44,5 см. Художественные музеи Гарвардского Университета. Музей Фогга. Кембридж. Массачусетс. Посмертный дар Гренвиля Л. Уинтропа

зации, длившейся четыреста лет и подчинившей Западу большую часть земного шара. «Бремя белого человека», когда-то так бодро и с такой жестокостью подхваченное строителями империи, теперь становилось невыносимым.

Набиды. Символисты, ставшие последователями Гогена, именовали себя «набидами» — от древнееврейского слова «наби» — «пророк». Они не дали миру ярких талантов, но отличались умением обосновать и изложить теорию постимпрессионизма. Заявлению одного из них — Мориса Дени — суждено было стать первым краеугольным камнем в теории художников-модернистов XX века: «Картина, что бы она ни изображала — боевого коня, обнаженную натурщицу, какой-то анекдот — прежде всего — плоская поверхность, покрытая красками, наложенными в определенном порядке». Кроме того символисты пришли к выводу, что в работах некоторых мастеров прошлого — наследников романтизма — так же, как в их собственных, свое, внутренее видение возобладало над стремлением передать реальность.

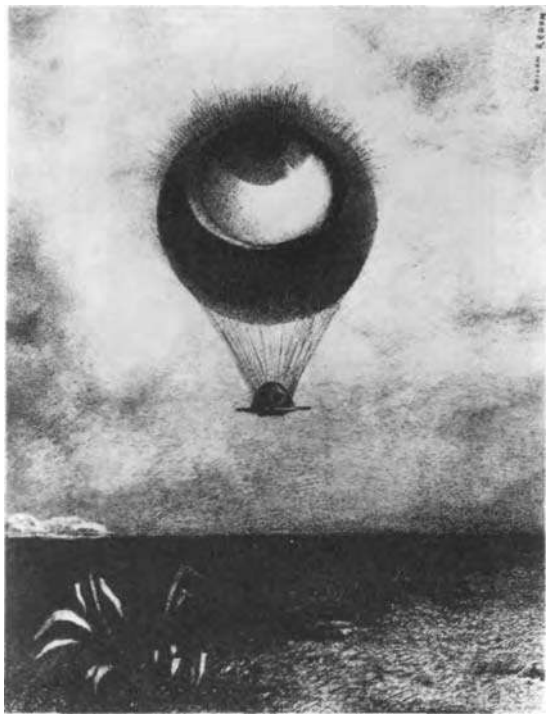
Моро. К символистам принадлежал и живщий уединенной отшельнической жизнью Гюстав Моро (1826-1898) — поклонник Делакруа. Мир, созданный фантазией Моро, имеет много общего с грезами о средневековье некоторых английских прерафаэлитов. Картина «Видение» (илл. 397) написана на одну из его любимых тем — танцующей Саломее видится окруженная ослепительным сиянием голова Ионна Крестителя. Чувственность схожей с одалиской Саломеи, поток крови из отрезанной головы, таинственность места действия, напоминающего скорее экзотический храм, чем дворец царя Ирода — все это отражает тяготение к пышности и жестокости Востока, столь милых романтическому воображению, и к тому же как бы придает реальность сверхъестественному.

Моро достиг известного признания лишь в конце жизни, когда его манера вдруг оказалась созвучной времени. Последние шесть лет он даже был профессором в консервативной Ecole des Beaux-Arts, сменившей созданную при Людовике XIV государственную академию искусств (см. стр. 320—31). Сюда он привлек многих, наиболее одаренных студентов, в том числе и будущих модернистов Анри Матисса и Жоржа Руо.

Бердслей. Творчество Моро пророчески предвосхитило стиль, которому суждено было господствовать в конце века, что наглядно подтверждают работы Обри Бердслея (1872—1898) — талантливого молодого англичанина, чьи черно-белые рисунки стали образцом вкусов того времени. Среди них можно назвать иллюстрацию к «Саломее» Оскара Уайльда (илл. 398), которую легко принять за последний акт драмы, изображенной Моро: взяв в руки отрубленную голову Крестителя, Саломея торжествующе целует ее. Эротический смысл трактовки Бердслея ясен: Саломея страстно влюблена в Иоанна Крестителя и потребовала его голову, так как иначе завладеть им не могла. Замысел же Моро можно толковать по-разному. Возможно, его Саломея сама вызвала явление головы Крестителя; но влюблена ли она в него? Тем не менее, сходство двух работ поразительно, не говоря уже и о перекличке формальных деталей, это, в частности, струя крови, образующая нечто вроде стебля, который, словно цветок, венчает голова Иоанна. Нельзя сказать, что «Саломея» Бердслея заимствована у Моро. Стиль Бердслея имеет английские источники, прежде всего, творчество прерафаэлитов (см. илл. 377), а кроме того на него оказало большое влияние японское искусство.



398. Одри Бердслей. «Саломея». 1892 г. Рисунок пером. 27,8 x 14,8 см. Библиотека Принстонского университета. Нью Джерси

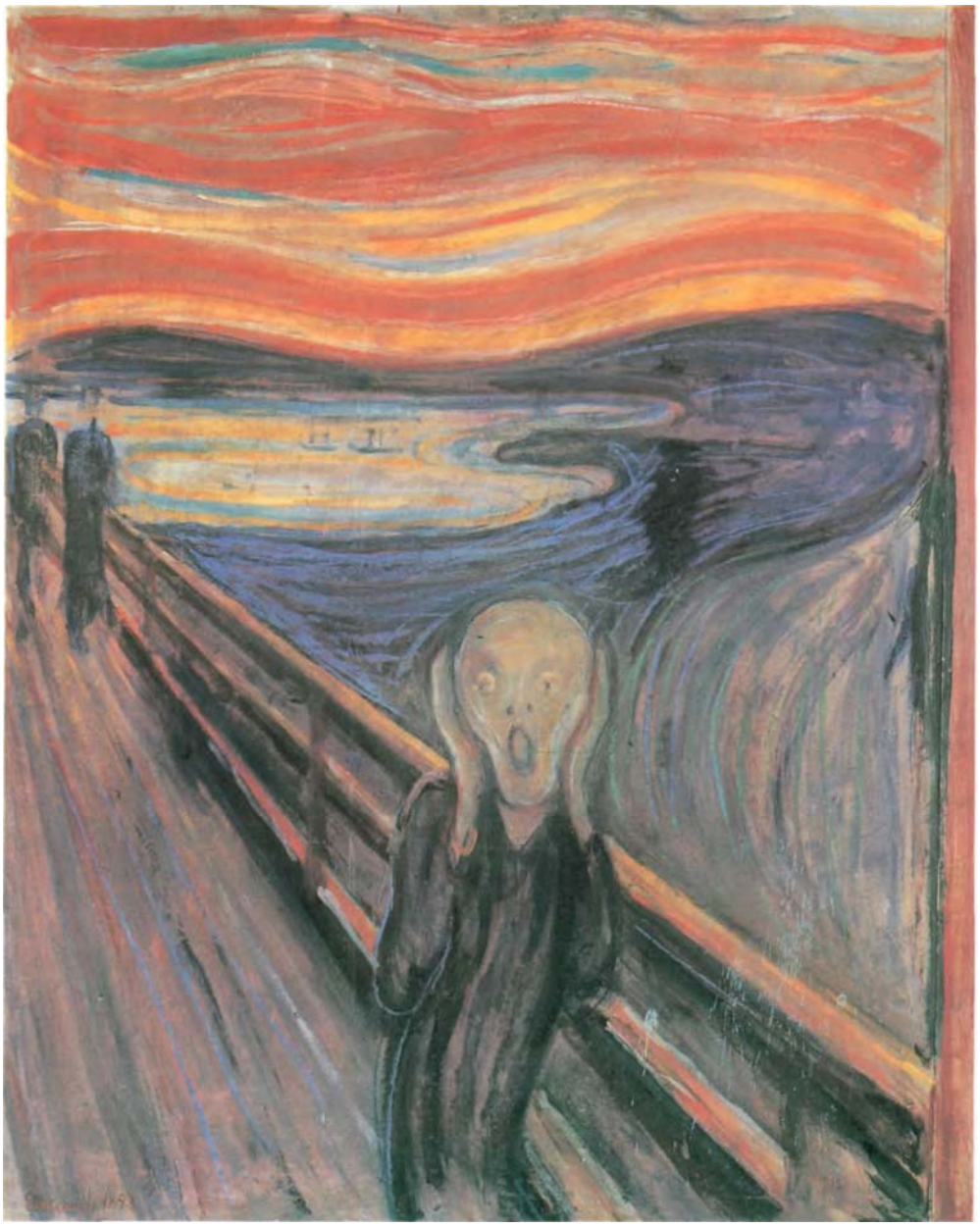


Редон. К символистам примыкал и еще один открытый и признанный ими художник — Одилон Редон (1840—1916). Как и Моро, он жил во власти собственного воображения, но его душевный мир был еще более своеобразным и смятенным. Мастер гравюры и литографии, он черпал сюжеты из романтической литературы и из живописи Гойи. Литография, представленная на илл. 399, относится к серии, посвященной Эдгару Аллану По, которую Редон издал в 1882 году. Хотя американский поэт умер за тридцать лет до этого, его мученическая жизнь и не менее мученическое воображение сделали По олицетворением poete moud — обреченного поэта. Его сочинения в великолепных переводах Шарля Бодлера и Стефана Маларме пользовались огромным успехом во Франции. Литографии

399— Одилон Редон. «Глаз, наподобие странного воздушного шара, устремляется ввысь — в бесконечность». Лист 1 из «Эдгар А. По». Альбом из 6 литографий и фронтисписа. Изд. Г. Фишбахера. Париж. 1882 г. Черно-белая литография. 25,9 x 19,6 см. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание. Дар Питера Х. Дейча



400. Анри де Тулуз-Лотрек. «В Мулен-Руж». 1892 г. Холст, масло. 122,9 x 140,3 см. Институт искусств. Чикаго. Собрание, посвященное памяти Элен Бич Бартлет



401. Эдвард Мунк. «Крик». 1893 г. Картон, темпера, казеин. 91,4 х 73,7 см. Национальная галерея. Осло

Редона не являются иллюстрацией к произведениям По. Скорее это «рисованные поэмы», по-своему трактующие зловещий, сотканный из галлюцинаций мир, рожденный воображением По. На приведенной здесь литографии художник обратился к древней эмблеме — глазу, символизирующему всевидящее око Господне. Но в отличие от традиционных изображений этого символа Редон показывает нам глазное яблоко, вынутое из глазницы и превращенное в воздушный шар, который бесцельно парит в небесах. В нашем столетии к подобным трудновоспринимаемым парадоксам с увлечением обратятся дадаисты и сюрреалисты (см. илл. 430 и 437).

Тулуз-Лотрек. Протест Ван Гога и Гогена против духовных язв западной цивилизации разделяли в конце XIX века многие. Сознательное увлечение

декадансом, силами зла и тьмы определяло настроение литературной и художественной среды. Даже те, кто ни в чем не видел выхода, смаковали эту безнадежность с какой-то сладострастной жутью. Как ни парадоксально, но именно сознание обреченности явилось источником силы (ибо, смеем предположить, истинные декаденты неспособны осознать свою ущербность). Самым поразительным примером такой силы служит творчество Анри де Тулуз-Лотрека (1864—1901). Уродливый карлик, он был наделен исключительным даром, но растрачивал себя в злачных местах ночного Парижа и умер от алкоголизма. Его картина «В Мулен-Руже» (илл. 400) своей зигзагообразной композицией напоминает «Абсент» Дега (см. илл. 372) и свидетельствует о глубоком восхищении, которое вызвал у Тулуз-Лотрека этот художник. И в то же время это изображение известного парижского ночного клуба нельзя считать перенесением на холст «мгновения жизни», характерным для импрессионистов. Острый взгляд Тулуз-Лотрека проникает в суть веселой сцены, и художник с безжалостной прямотой рисует характеры посетителей и артистов, включая и самого себя — он изображен на заднем плане — маленький бородатый человечек рядом с высоким господином. Однако в этой картине ощущается и влияние Гогена — большие яркие плоскости, подчеркнуто мягкие округлые контуры. И хотя Тулуз-Лотрек не был символистом, от его безрадостного Мулен-Ружа веет такой гнетущей атмосферой, что невольно задаешься вопросом, уж не считал ли художник это кафе, несмотря на всю его притягательность, вместилищем зла?

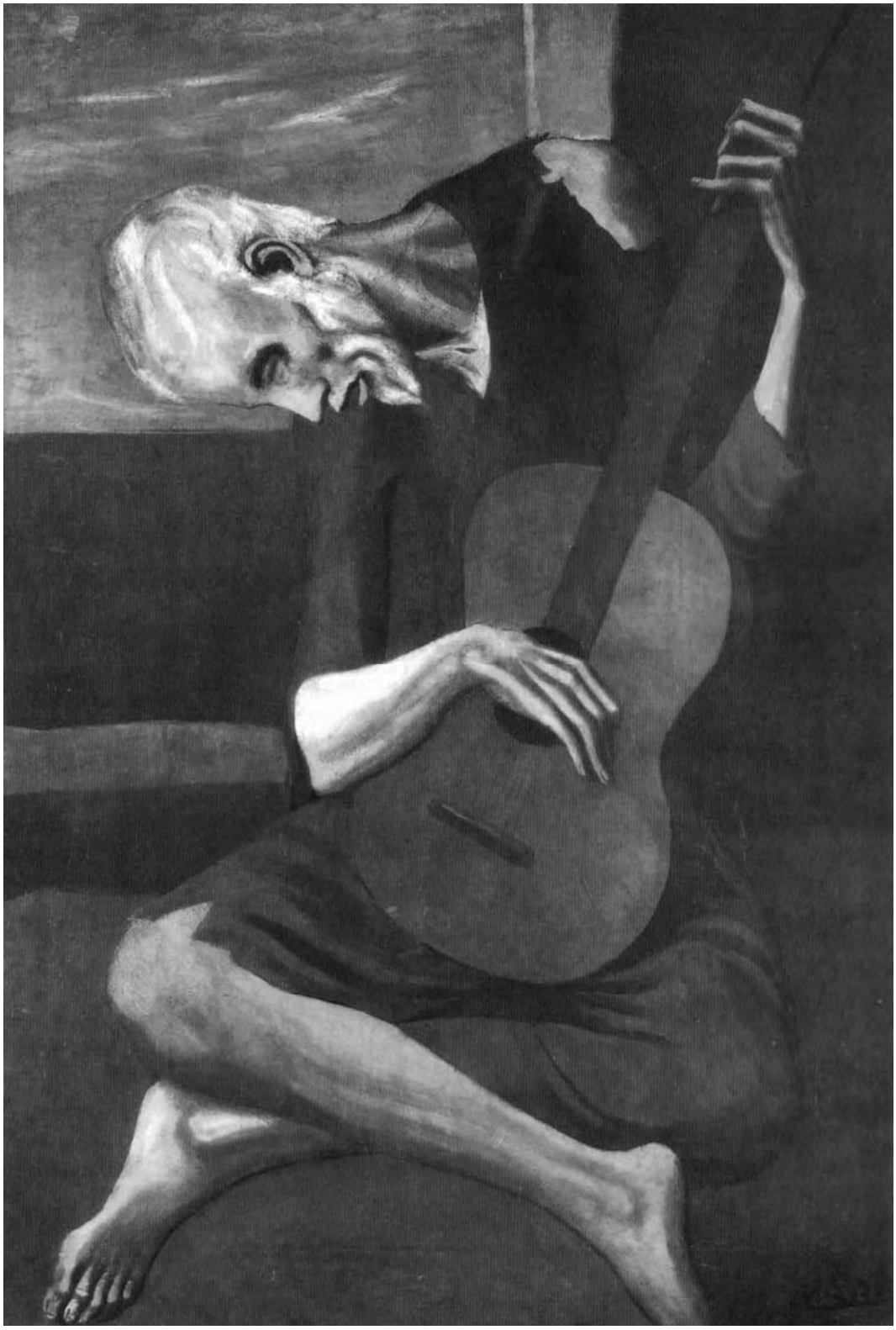
Мунк. Тем же зловещим настроением отмечены ранние работы талантливого норвежца Эдварда Мунка (1863—1944), приехавшего в Париж в 1889 году. На формирование его резко экспрессивного стиля большое воздействие оказали Тулуз-Лотрек, Ван Гог и Гоген. Мунк обосновался в Берлине, где его творчество вызвало столь противоречивые отклики, что послужило толчком к образованию нового направления «Сецесион». Картина Мунка «Крик» (илл. 401) изображает страх — беспричинный необъяснимый ужас, который мы испытываем в кошмарах. В отличие от Фюзели (см. илл. 348) Мунк, воспроизводя это состояние, не призывает на помощь устрашающие видения, и именно поэтому достигает гораздо большей убедительности. Ритм длинных волнообразных линий словно разносит эхо крика во все углы картины, превращая небо и землю в гигантский резонатор страха.

Голубой период Пикассо. Воздействие той же художественной атмосферы, которая вызвала к жизни манеру Мунка, сказалось и на Пабло Пикассо (1881—1974), приехавшего в Париж в 1900 году. В его работах, относящихся к так называемому «голубому периоду» (этот термин связан с превалирующим в его картинах цветом, а также с их настроением), мы видим почти одни только отбросы и жертвы общества — нищих, бродяг и других отщепенцев, пафос же этих холстов отражает состояние души художника, сознающего свою изолированность. И тем не менее, в образах, населяющих полотна этого периода, в таких, например, как «Старик-гитарист» (илл. 402), ощущается скорее не отчаяние, а поэтическая грусть. Состарившийся музыкант принимает свою участь с кротостью чуть ли не святого, а грация его исхудалого тела напоминает полотна Эль Греко (сравн. илл. 248). «Старик-гитарист» представляет собой странную смесь маньеризма и заимствований у Тулуз-Лотрека и Гогена, приправленную меланхолическим настроением самого двадцатидвухлетнего гения.

Руссо. Несколькими годами позже Пикассо и его друзья открыли художника, который до тех пор не привлекал внимания, хотя и выставлялся с 1896 года. Это был вышедший в отставку сборщик налогов Анри Руссо (1844—1910), начавший заниматься живописью в зрелом возрасте без всякой профессиональной подготовки. Идеалом для него, к счастью, так им и не достигнутым, был сухой академический стиль последователей Энгра. Руссо являл собой редкий парадокс — он был гениальным художником-самородком. Иначе разве он смог бы написать свой «Сон» (илл. 403)? Изображенный на этом полотне зачарованный мир не нуждается в объяснениях, ибо объяснить его невозможно. Вероятно, именно поэтому волшебная магия картины кажется достоверной. Руссо сам изложил содержание своей работы в небольшом стихотворении:

> Ядвига мирно почивает, И
> видит дева дивный сон, Как
> заклинатель змей играет, Взяв
> на свирели мерный тон.
>
> Блестит листва кустов прибрежных, И
> воды серебрит луна, И гады от мелодий
> нежных Впадают в транс — подобье
> сна.*

* Перевод Е. Брынского



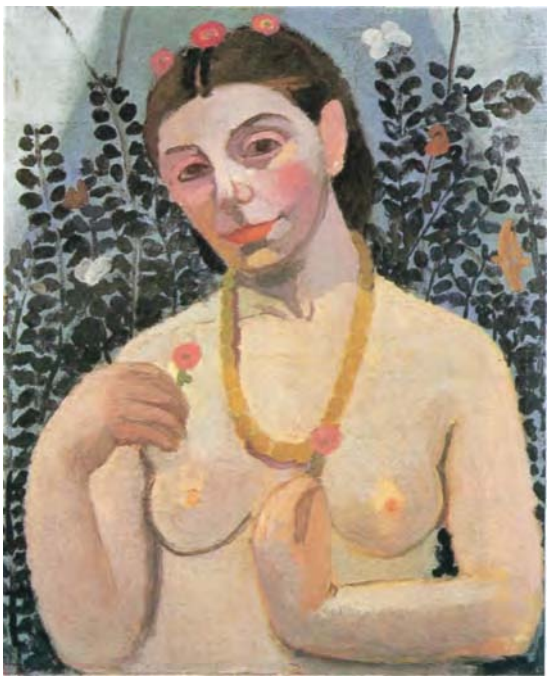
402. Пабло Пикассо. «Старик гитарист». 1903 г. Холст, масло. 121,3 х 82,6 см. Институт искусств. Чикаго. Собрание, посвященное памяти Элен Бэтч Бартлетт



403. Анри Руссо. «Сон». 1910 г. Холст, масло. 2,05 х 2,99 м. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание. Дар Нельсона А. Рокфеллера

В картинах Руссо наконец-то видна та наивная непосредственность чувств, которой, по мнению Гогена, так не хватало XIX веку. Первыми это свойство творчества Руссо разглядели Пикассо и его друзья. Они нарекли его крестным отцом живописи XX века.

Модерсон-Бекер. Питательную среду для примитивизма, в в поисках которого Гоген пускался в столь дальние путешествия, Паула Модерсон-Бекер (1876—1907) нашла для себя в маленькой деревушке Ворпсведе, недалеко от ее родного города Бремена, в Германии. Среди поселившихся здесь художников и писателей был лирический поэт-символист Райнер Мария Рильке, друг Родена, некоторое время служивший у него секретарем. Рильке побывал в России и находился под большим впечатлением от жизни русских крестьян, которая поразила его необычайной чистотой. Влияние Рильке на колонию в Ворпсведе сказалось и на Модерсон-Бекер, чьи последние работы явно предвосхищали искусство модерна. Ее «Автопортрет»

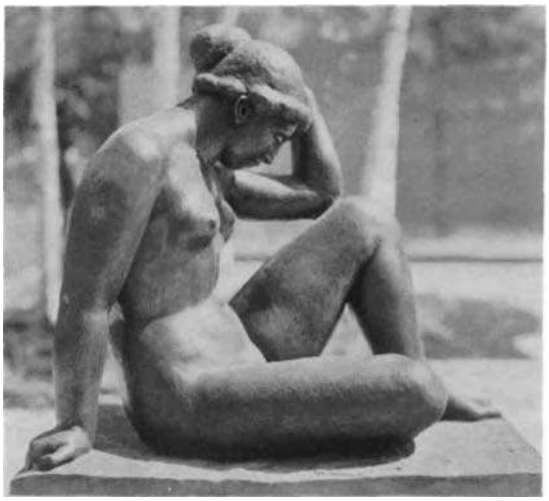


404. Паула Модерсон-Бекер. «Автопортрет». 1906 г. Холст, масло. 61 х 50,2 см. Публичная художественная коллекция. Музей искусств. Базель

(илл. 404), исполненный нежности и одновременно силы, и написанный за год до безвременной смерти художницы, представляет собой переходную стадию от символизма Гогена и его последователей, покорившего ее в Париже, куда она приезжала, к экспрессионизму. Краски на картинах Модерсон-Бекер интенсивны, как у Матисса и фовистов (см. стр. 416—418). С другой стороны, нарочито упрощенные формы перекликаются с экспериментами Пикассо, которым предстояло ярче всего выразиться в «Les Demoiselles d'Avignon» (см. илл. 422).

СКУЛЬПТУРА

Майоль. Примерно до 1900 года в скульптуре не проявлялось тенденций, сходных с постимпрессионизмом. Молодые скульпторы Франции воспитывались в то время под доминирующим влиянием Родена, и были готовы идти каждый своей дорогой. Наиболее способный из них Аристид Майоль (1861—1944) начинал, как художник-символист, хотя и не разделял гогеновского неприятия искусства Древней Греции. Майоля можно назвать «примитивистом-классиком». Он восхищался простотой и силой работ ранних греческих скульпторов, но не принимал творения более позднего периода. Его «Сидящая женщина» (илл. 405) скорей наводит на мысль о памятниках архаического и строгого классического стилей (ср. илл. 68, 69), чем о работах Праксителя. Мощные формы и четко обозначенные объемы вызывают в памяти утверждение Сезанна, что в природе все строится на шаре, конусе и цилиндре. Но наиболее примечательной чертой скульптуры Майоля является идущее изнутри ощущение гармоничного покоя, на которое не может воздействовать окружающий мир. По убеждению Майоля, статуя, прежде всего, должна быть «статичной» и сбалансированной по элементам, как произведение архитектуры. Кроме того, она должна выражать состояние, неподвластное обстоятельствам. Майоль не признавал мятежной, рвущейся наружу энергии роденовских работ. В этом смысле «Сидящая» является прямой противоположностью «Мыслителю» (см. илл. 384). Позднее Майоль переименовал «Сидящую» в «Средиземное море», чтобы обозначить источник, который навеял на него чувство беспредельного покоя, отличающее эту статую.



405. Аристид Майоль. «Сидящая женщина» («Средиземное море»). Ок. 1901 г. Камень. Высота 104,1 см. Собрание Оскара Рейнхарта. Винтертюр. Швейцария



406. Эрнст Барлах. «Человек, вынимающий меч из ножен». 1911 г. Дерево. Высота 78,7 см. Частное собрание

Барлах. Совершенно иных взглядов на скульптуру придерживался выдающийся немецкий скульптор Эрнст Барлах (1870—1938), чье творчество достигло зрелости перед Первой мировой войной. Он является «готическим примитивистом». Безыскусную наивность доиндустриального века,

которую Гоген обрел в Бретани и в тропиках, Барлах нашел в России. Его статуи, например «Человек, вынимающий меч из ножен» (илл. 406), олицетворяют простейшие чувства — гнев, страх, горе — которые, по всей вероятности, пробуждает в изображенных кто-то, кого мы не видим. Если герои Барлаха действуют, они действуют безотчетно, подобно сомнамбулам. Для Барлаха люди — жалкие созданья, зависящие от неподвластных им сил, они не способны противостоять своей судьбе. Характерно, что изображаемые Барлахом фигуры обычно не отделяются полностью от того материала, из которого они сделаны (например, «Вынимающий меч» — от массивного куска дерева). Их одеяния подобны твердой куколке бабочки, они, как в средневековой скульптуре, скрывают живое тело. Творения Барлаха, исполненные немой силы, надолго остаются в памяти.

АРХИТЕКТУРА

Серьезные попытки модернизировать архитектуру относятся примерно к 1800 годам. В основе их лежала необходимость увязать идеи Уильяма Морриса, а также искания в области промышленной эстетики, начавшиеся за пятнадцать лет до этого,— с использованием новых строительных материалов и технологий. Процесс поисков продолжался несколько десятилетий, в течение которых архитекторы экспериментировали с различными стилями. Примечательно, что в результате символом современной архитектуры стал небоскреб, а его родиной — Чикаго. Пожар 1871 года, уничтоживший большую часть города, открыл перед архитекторами огромные возможности. Чикаго отстраивался как растущий промышленный центр, и архитекторы не были связаны обязательствами хранить верность прежним архитектурным традициям.

Салливен. Чикаго был родиной Луиса Салливена (1856—1924), хотя первый созданный Салливеном небоскреб — «здание Уэйнрайт» — был воздвигнут не в Чикаго, а в Сент-Луисе (илл. 407). Экстерьер здания решен так, что он повторяет внутренний стальной каркас: между окнами от фундамента до аттика поднимаются ничем не нарушаемые кирпичные тяги, отчего создается впечатление вертикальной решетки, обрамленной угловыми тягами и внушительными горизонталями



407. Луис Салливен. Здание Уэнрайт. Сент-Луис. 1890-91 г.

аттика и антресолей. Разумеется, такое решение - только один из вариантов «оболочки», в которую можно заключить каркас. Важно, что в данном случае мы сразу ощущаем: стена связана с внутренним «скелетом», она существует не сама по себе. Пожалуй, «оболочка» — слишком слабое слово для определения этого кирпичного обрамления. Для Салливена, который относился к зданию, как к человеческому телу, это скорее не «оболочка», а «плоть», «мускулы», органически соединенные с костяком, и в то же время поддающиеся бесконечному варьированию для достижения большей выразительности. Настаивая на том, что «форма следует за функцией», Салливен имел в виду их гибкое соотношение, а не жесткую зависимость.

Ар Нуво

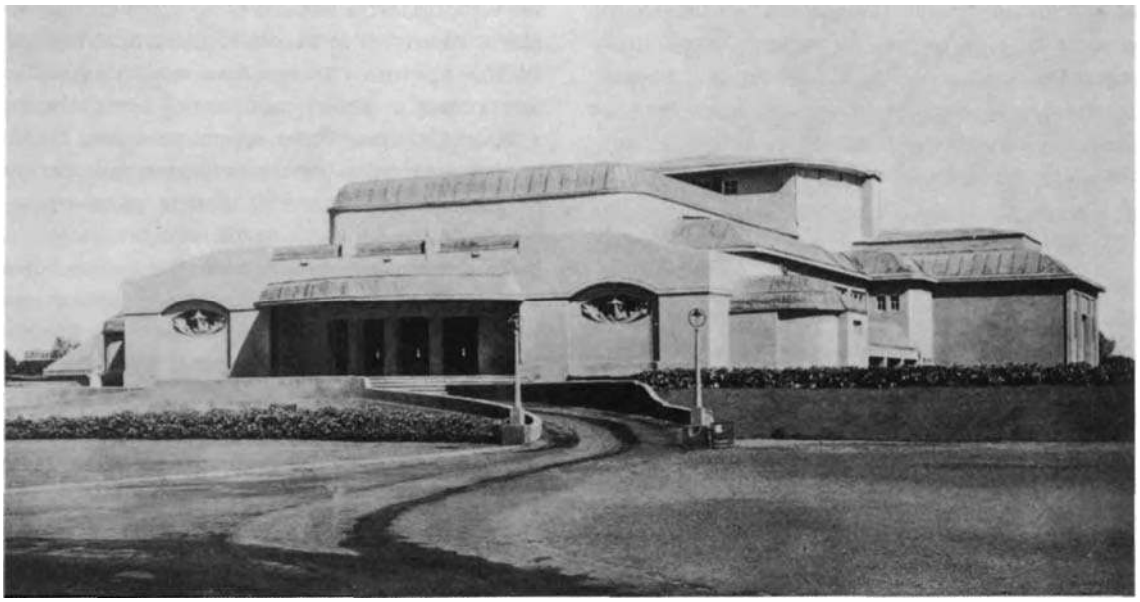
Между тем, в Европе господство возрожденных стилей было подорвано движением, которое теперь принято именовать по-французски «Ар Нуво», хотя в других странах оно известно и под иными названиями. Сначала это был новый стиль декора, основанный на узорах, составленных из волнистых

изгибающихся линий, которые часто напоминают водяные лилии и другие естественные формы. Прародителем этого орнамента был Уильям Моррис. Ар Нуво тесно связан и с манерой таких художников, как Гоген, Бердслей, Мунк (см. илл. 395, 398 и 401). В девяностые годы XIX века и в начале XX влияние Ар Нуво распространилось на прикладные искусства, сказавшись на изделиях из кованого железа, на мебели, ювелирных украшениях, изделиях из стекла, на полиграфии и даже на дамских модах. Этот стиль оказал серьезное воздействие на вкусы публики, но не слишком сильно отразился на архитектуре.

Гауди. Самым ярким примером этого направления может служить «Дом Мила» в Барселоне (илл. 408) — большой жилой дом, построенный по проекту архитектора Антонио Гауди (1852—1925). Прежде всего Гауди отличает почти маниакальное старание избегать плоских поверхностей, прямых линий и вообще какой бы то ни было симметрии, так что создается впечатление, будто здание играючи вылеплено из какого-то тягучего материала. (Между тем, при строительстве использовались не штукатурка и цемент, как можно предположить, а тесаный камень.) Мягко скругленные окна словно предугадывают будущие «выветренные» скульптуры Генри Мура (см. илл. 467). Крыша ритмично волнообразно изогнута, а трубы наводят на мысль о том, что их выдавили из тюбика с кремом. «Дом Мила» выдает фанатичную приверженность автора к его идеалу — «естественным» формам. Ни развивать, ни копировать этот стиль невозможно. С конструктивной точки зрения это здание — ловкое применение устаревших приемов мастерства, попытка реформировать архитектуру, взяв за основу решение периферических, а не основных вопросов. Гауди и Салливен находились на разных полюсах, хотя оба стремились к одной цели — к созданию современного стиля, независимого от прошлых традиций.



408. Антони Гауди. «Дом Мила». 1905-1907 г. Барселона



409. Анри Ван де Вельде. Театр. Выставка Веркбунда. Кельн. 1914 г. Не сохранился

Ван де Вельде. Одним из отцов Ар Нуво был бельгиец Анри Ван де Вельде (1863—1957). Он получил образование художника, но увлекся творчеством Уильяма Морриса и занялся созданием эскизов мебели, столового серебра, стекла, рисовал плакаты, но с 1900 года почти целиком посвятил себя архитектуре. Это он основал в Германии Веймарскую школу строительства и художественного конструирования, которая после Первой мировой войны прославилась под названием «Баухаус» (см. стр. 477). Наиболее оригинальная постройка Ван де Вельде — театр на выставке Веркбунда (Ассоциации строительства и художественного конструирования) в Кельне (илл. 409). Сооруженный в 1914 году, он представляет собой яркий контраст зданию Парижской оперы (см. илл. 360), созданному всего на сорок лет раньше. Если опера задумана, как подражание роскошному стилю Луврского дворца, то экстерьер театра на выставке Веркбунда — это туго натянутая оболочка, одновременно и покрывающая, и выявляющая отдельные элементы, которые составляют интерьер. Выставка Веркбунда сыграла роль водораздела в развитии современной архитектуры. Она продемонстрировала таланты целой плеяды молодых немецких архитекторов, которым суждено было прославиться после Первой мировой войны. Многие здания, спроектированные ими для выставки, предугадывают идеи двадцатых годов XX века.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

Документальная фотография

Во второй половине XIX столетия большую роль в общественном движении, которое стремилось привлечь внимание публики к вопиющим проблемам бедноты, играла пресса. Благодаря фоторепортажам, рассказывавшим о человеческих судьбах, фотокамера сделалась великим оружием реформ. Внимание прессы сосредоточивалось на тех же проблемах, которые когда-то волновали Курбе (см. илл. 377), и фоторепортажи выполнялись в тех же реалистических традициях, только на четверть века позже. До этого фотографы довольствовались романтизированным изображением бедняков, характерным для жанровой живописи тех лет. Первым фотографом-документалистом был Джон Томпсон, проиллюстрировавший своими снимками социологическое исследование «Уличная жизнь в Лондоне», вышедшее в 1877 году. Для того, чтобы получить нужные ему снимки, Томпсон вынужден был заставлять своих героев позировать ему.

Рийс. Применение магниевой вспышки, изобретенной через десять лет, дало возможность

Якобу Рийсу (1845—1914) использовать при съемках эффект неожиданности. Рийс был полицейским репортером в Нью-Йорке и мог из первых рук получать сведения о жизни трущоб, населенных преступными элементами, и об ужасающих условиях существования их обитателей. Он вел неустанную кампанию со страниц газет, публиковал книги, выступал с лекциями и в ряде случаев ему удавалось добиться пересмотра жилищных кодексов и законов о труде. Беспощадная правдивость его фотографий продолжает впечатлять до сих пор. Трудно представить себе более устрашающую сцену, чем его «Гнездо бандитов» (илл. 410). Мы явственно чувствуем, как зловеще дышит опасностью залитая призрачным светом улица. Знаменитые банды преступников в Лоуэр Ист сайд Нью-Йорка по ночам выслеживали свои жертвы и без колебаний убивали их. Так и кажется, что неподвижные фигуры на снимке изучают нас наметанным взглядом, хладнокровно оценивая потенциальную добычу.



410. Якоб Рийс. «Гнездо бандитов. Малбери стрит». Ок. 1888 г. Серебряно-желатиновая печать. Нью-Йоркский городской музей. Нью-Йорк. Собрание Якоба Рийса

Пиктореализм

Суровый выбор тем и реализм документальной фотографии не оказали почти никакого влияния на искусство, да и среди самих фотографов многие презирали репортаж. Англия, создавшая в 1853 году Лондонское фотографическое общество, возглавила движение, стремившееся доказать сомневающимся критикам, что фотография, имитируя живопись и эстамп, тоже может стать подлинным



411. Оскар Рейландер. «Два жизненных пути». 1857 г. Комбинационная альбуминовая печать. 40,6 x 78,7 см. Дом Джорджа Истмена. Рочестер. Нью-Йорк

искусством. Для викторианской Англии красота искусства прежде всего заключалась в том, что оно должно было быть высоко моральным и предпочтительно классическим по стилю.

Рейландер. Этим требованиям отвечает фотокомпозиция Оскара Рейландера (1818—1875) «Два жизненных пути» (илл. 411), являющая собой аллегорию, явно восходящую к «Карьере мота» Хогарта (см. илл. 317). Эта ловко смонтированная фотография шириной почти три фута состоит из тридцати негативов, соединенных с помощью композитной печати. На фотографии представлен в двух изображениях молодой человек, которому предстоит сделать выбор между стезей добродетели и стезей порока. Последнюю символизируют полдюжины обнаженных натурщиц. Фотография, выставленная в 1857 году произвела сенсацию, и один из отпечатков приобрела сама королева Виктория. Однако Рейландеру не довелось еще раз пережить подобный успех. Он был самым предприимчивым фотографом своего времени и вскоре обратился к другим сюжетам, но они уже меньше отвечали тогдашнему общественному вкусу.

Камерон. Идеальную красоту страстно прославляла в своих фотографиях Джулия Маргарет Камерон (1815—1879). Близкий друг многих известных поэтов, ученых и художников, она занялась фотографией только в сорок восемь лет, когда ей подарили камеру, и создала целое собрание замечательных работ. В свое время известность ей принесли аллегорические и сюжетные фотографии, но сейчас о ней помнят, главным образом, благодаря портретам деятелей, представлявших собой викторианскую Англию. Однако к числу ее лучших снимков относятся фотографии женщин — жен ее ближайших друзей. Ранний снимок, запечатлевший актрису Эллен Терри (илл. 412) отличается лиризмом и изяществом, характерными для эстетики прерафаэлитов, оказавшей значительное влияние на стиль Джулии Камерон (сравн. илл. 377).

Фотосецессион. Вопрос о том, может ли фотография считаться искусством, был поднят в начале девяностых годов XIX века, когда возникло движение «сецессион», спровоцированное создание в 1893 году в Лондоне кружка «Сомкнутый круг», противопоставившего себя Королевскому фотографическому обществу Великобритании. Стремясь к пикториализму, независимому от науки и технологии, сецессионисты лавировали между академизмом и натурализмом, имитируя все формы позднего романтизма, в которых не было сюжета. В той же мере неприемлемым для них было творчество реалистов и постимпрессионистов, достигшее тогда



412. Джулия Маргарет Камерон. «Портрет Элен Терри». 1863 г. Карбоновая печать. Диаметр 240 мм. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание Альфреда Стиглица. 1949 г.



413. Гертруда Кезебир. «Магический кристалл». Ок. 1901 г. Платиновая печать. Королевское фотографическое общество. Бат

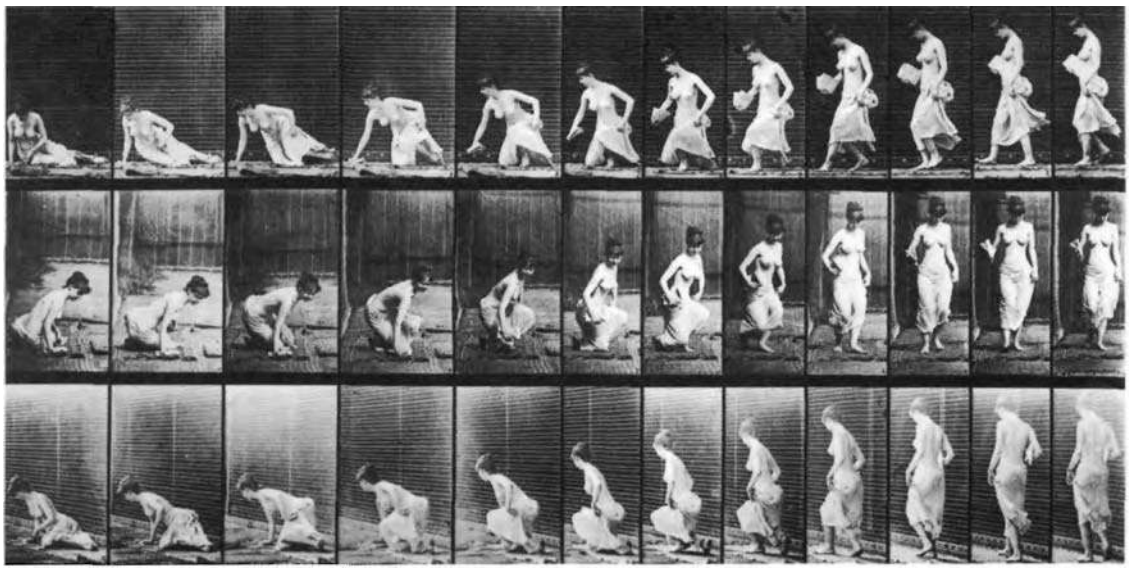


414. Эдвард Стейкен. «Роден со своими скульптурами "Виктор Гюго" и "Мыслитель"». 1902 г. Гуммиарабиковая печать. Институт искусств. Чикаго. Собрание Альфреда Стиглица

своего расцвета. Участники этого движения рассматривали фотографию, как искусство для искусства, что больше всего сближало их с эстетикой Уистлера.

Для разрешения спора, является фотография искусством или ремеслом, сецессионисты старались сделать свои снимки как можно больше похожими на живописные работы. Для этого, однако, они прибегали не к монтажу, не к композитной печати, а стремились усовершенствовать процесс печати, главным образом, за счет специальной обработки фотобумаги, что давало возможность добиваться неожиданных эффектов. Так подкрашенный гуммиарабик, нанесенный на шероховатую бумагу, позволял получить выдержанное в теплых тонах фотоизображение с характерной текстурой, в какой-то степени сходное с живописью импрессионистов. Особенно популярна у сецессионистов была бумага, покрытая солями платины, так как отпечатанные на ней снимки приобретали чистую серую окраску. Мягкость и ощущение глубины, присущие снимкам, выполненным этим способом, придают особую призрачность фотографии под названием «Магический кристалл» (илл. 413), сделанной Гертрудой Кезебир (1854—1934). На этом снимке мы словно воочию видим, как проносятся по переднему плану потусторонние силы.

Стейкен. Через Гертруду Кезебир и Альфреда Стиглица «Сомкнутый круг» был тесно связан с Америкой, где в 1905 году в Нью-Йорке Стиглиц открыл галерею «Фотосецессион». Среди подопечных Стиглица был молодой Эдвард Стейкен (1875-1973), чей портрет Родена в мастерской (илл. 414), без сомнения, является высочайшим достижением среди работ группы «Фотосецессион». Эта фото-



415. Эдвард Мэйбридж. «Полуобнаженная женщина в движении» из книги «Человек и животные в движении», т. 2, табл. 271. 1887 г. Дом Джорджа Истмена. Рочестер. Нью-Йорк

графия ярко отражает противоречивые отношения, связывающие творца с его творениями — сидящий в профиль скульптор всматривается в статую «Мыслителя». За насупленной сосредоточенностью Родена прячется внутренняя тревога, внушенная похожей на привидение скульптурой Виктора Гюго, которая, словно оживший гений, драматически возникает на заднем плане. Со времен «Создания Адама» — творения Микеланджело — любимого художника Родена (см. илл. 233), никому еще не удавалось столь выразительно использовать пространство и образ и столь глубоко проникнуть в тайну творчества.

Фотография движения

Совершенно новое направление нанес на карту фотоискусства Эдвард Мэйбридж (1830—1904) — создатель фотографии движения. Установив несколько камер так, чтобы зафиксировать последовательность фаз движения, он сумел объединить две разные технологии. История фотографии вообще строится на таких сочетаниях. Другим, более ранним, примером может служить решение Надара использовать полет на воздушном шаре, чтобы произвести съемки Парижа с воздуха. После нескольких неудачных попыток Мэйбриджу в 1877 году удалось сделать серию снимков бегущей лошади, после появления которых художникам пришлось отказаться от прежних приемов изображения лошадей в галопе. Из ста тысяч фотографий, которые Мэйбридж посвятил изучению движения животных и человека, самой примечательной является серия, снятая с нескольких разных позиций одновременно (илл. 415). Идея передачи движения уже, безусловно, витала в воздухе, подобные эксперименты мы встречаем в искусстве того времени, и все же фотографии Мэйбриджа стали для художников откровением. Одновременное фиксирование с разных точек зрения явилось совершенно — новым, будящим воображение, подходом к воспроизведению движения во времени и пространстве. Словно частицы сложной головоломки, эти снимки можно с захватывающим интересом комбинировать до бесконечности. Фотографии Мэйбриджа передают поразительно современное чувство динамики, отражающее новый темп жизни в век машин. Тем не менее пропасть между научными достижениями с одной стороны и зрительным восприятием и художественным изображением с другой, была в то время так велика, что далеко идущие эстетические возможности открытия Мэйбриджа удалось уяснить только футуристам (см. стр. 423—24).

ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА

ЖИВОПИСЬ ПЕРЕД ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ

В нашем обзоре искусства нового времени мы уже последовательно рассмотрели целый ряд «измов»: неоклассицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, постимпрессионизм, дивизионизм, символизм. Еще больше таких «измов» в искусстве XX столетия. Они могут стать серьезным препятствием, создавая впечатление, будто современное искусство невозможно понять, не погрузившись в дебри эзотерических учений. На самом же деле всем этим «измам», кроме самых главных, не стоит придавать особого значения. Как и термины, которые использовались для обозначения стилей предыдущих эпох,— это всего лишь ярлыки, помогающие классифицировать художественные явления. Если «изм» оказывается бесполезным, его не стоит и держать в памяти. Это относится ко многим «измам» современного искусства. Обозначаемые ими течения либо не поддаются четкому определению как самостоятельные явления, либо настолько малозначительны, что могут интересовать только специалистов. Выдумывать новые ярлыки всегда было легче, чем создавать художественные явления, которые действительно заслуживают новых названий.

И все же совсем без «измов» обойтись нельзя. С самого начала современной эпохи искусство Запада (и во все возрастающей степени остального мира) постоянно сталкивалось с одними и теми же главными проблемами, а местные художественные традиции все больше вытеснялись интернациональными тенденциями. В современном искусстве можно выделить три основных направления, каждое из которых включает в себя несколько «измов», возникших в период постимпрессионизма и получивших дальнейшее развитие в этом столетии: экспрессионизм, абстракционизм и фантастическое искусство («fantasy»). В экспрессионизме упор делается на эмоциональное отношение художника к себе и окружающему миру. Абстракционизм уделяет основное внимание формальной стороне произведения искусства. Фантастическое искусство исследует область воображения, прежде всего — спонтанное, иррациональное. Не следует, однако, забывать, что эмоции, упорядоченность и воображение присутствуют в каждом произведении искусства. Без воображения искусство стало бы безжизненным, скучным; без доли упорядоченности — хаотичным; а при отсутствии эмоций оставило бы нас равнодушным.

Эти направления, таким образом, ни в коем случае не исключают друг друга. Они тесно взаимосвязаны, и творчество одного художника может принадлежать сразу к нескольким из них. Более того, внутри одного направления существует целый ряд самых разных подходов — от реалистического до абсолютно беспредметного. Таким образом, направления обозначают не конкретные стили, а общие художественные тенденции. Экспрессиониста больше всего волнует человеческое общество, абстракциониста — структуры реальности, а художника фантастического направления — лабиринты индивидуального человеческого сознания. Мы обнаружим также, что реализм с его обращенностью к внешней стороне действительности продолжает существовать независимо от трех других направлений — особенно в США, где развитие искусства часто шло своими, отличными от европейских путями. Во взаимодействии этих направлений отражается вся сложность современной жизни. Понять эти процессы можно только в соответствующем историческом контексте. Прослеживать судьбу каждого из этих ответвлений после 1945 года раздельно не имеет особого смысла — искусство наших дней стало для этого слишком сложным.

Кроме того, мы встретимся здесь и с понятием «модернизм», которое целиком относится к XX веку, хотя его истоки восходят к романтизму. Для художника это понятие является своего рода «сигналом», который означает не только право на свободу новаторства в творчестве, но и предполагает постижение смысла своей эпохи и даже преобразование общества посредством искусства.



416. Анри Матисс. Радость жизни. 1905-1906 г. Холст, масло. 174 x 238,1 см. С Фонда Барнеса, Мерион, Пенсильвания

Для этой цели едва ли подходит спорный термин «авангард». Конечно, художники всегда откликаются на изменения в мире, однако они редко доходили до такого категорического неприятия или горячего чувства личной сопричастности, как в наши дни.

Экспрессионизм

В отношении живописи можно сказать, что XX век наступил на пять лет позже хронологического начала столетия. В 1901—1906 годах в Париже состоялось несколько крупных выставок произведений Ван Гога, Гогена и Сезанна. Впервые достижения этих мастеров стали доступными обычным любителям живописи.

Фовисты. Юные художники, выросшие в болезненной, «декадентской» среде 1890-х годов (стр. 401), были глубоко поражены увиденным, и некоторые из них создали совершенно новый стиль живописи, отличающийся буйством красок и смелыми искажениями реальности. Когда их произведения были впервые выставлены в 1905 году, критики были так изумлены, что «окрестили» этих художников «фовистами» (от французского слова «fauves», дикие звери), а те приняли это прозвище с гордостью. В сущности, их связывала не общность платформы, а свойственная им всем жажда свободы и творческого поиска. Фовизм как художественное течение включал в себя несколько лишь отчасти взаимосвязанных индивидуальных стилей, и группировка распалась уже через несколько лет.

Матисс. Ведущим художником группировки фовистов был Анри Матисс (1869—1954) — патриарх основоположников живописи XX века. Его картина «Радость жизни» (илл. 416) выражает суть фовизма нагляднее, чем любое другое произведение. Плоскости яркого локального цвета, тяжелые волнистые контуры и впечатление «примитивности» форм восходят к Гогену (см. илл. 395). Но уже скоро зритель начинает понимать, что фигуры Матисса — не благородные дикари, находящиеся под чарами местного божества. Сюжетом является вакханалия — классическая языческая сцена, напоминающая картину Тициана (сравн. илл. 240). Даже позы фигур — в основном классического происхождения, а за внешне небрежным рисунком кроется глубокое знание анатомии (Матисс прошел академическую школу). Новаторский характер придает картине ее предельная упрощенность, присутствующий в ней «гений недосказанности». Убрано все, что только можно было убрать или передать намеком, сохранив, однако, основу пластической формы и пространственную глубину.

Живопись, как бы говорит Матисс,— это не только ритмическая организация посредством линии и цвета на плоскости. До какой степени можно упрощать природный образ без разрушения его определяющих признаков, сводя его тем самым к простому, пространственному орнаменту? «Чего я добиваюсь прежде всего,— объяснил однажды Матисс,— так это экспрессии... Но экспрессия — не страсть, отражающаяся на лице... Вся композиция моей картины экспрессивна. Расположение фигур или предметов, незаполненного пространства вокруг них, пропорции — все это имеет свое значение». Что же, по нашему мнению, выражает «Радость жизни»? А именно то, о чем говорит название картины. Как бы ни было велико влияние Гогена, болезненное недовольство упадком нашей цивилизации никогда не было движущей силой искусства Матисса. Он был прежде всего увлечен самим процессом живописи, ставшим для него таким радостным переживанием, что ему захотелось поделиться им со зрителем.

«Гений недосказанности» Матисса присутствует и в его картине «Красная мастерская» (илл. 417). Набор красок в его палитре сведен до минимума, и цвет становится независимым элементом композиции. В итоге Матиссу удается достичь совсем нового равновесия на стыке двухмерной, плоскостной, и трехмерной, объемной, живописи. Стена, скатерть и пол переданы плоскостями одного и того же красного цвета, а горизонталь от вертикали художник отделяет лишь несколькими уверенными линиями. Не менее смело использует Матисс и узор. Повторяя несколько основных форм, тонов и декоративных мотивов и прибегая к внешне как бы случайному, а на самом деле тщательно выверенному расположению по краям холста, он



417. Анри Матисс. Красная мастерская. 1911 г. Холст, масло. 1,81 х 2Д9 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фонд миссис Саймон Гуггенхейм

добивается гармонического слияния всех элементов в единое целое. Первым декоративность поверхности начал использовать в качестве композиционного элемента Сезанн (см. илл. 390), но у Матисса этот прием становится преобладающим.

Руо. Другой представитель группировки фовистов, Жорж Руо (1871—1958) вряд ли согласился бы с определением «экспрессии», данным Матиссом. Для него выразительность все еще, как и в «старом» искусстве, была неотделима от «страсти, отражающейся на лице». Руо действительно унаследовал глубокую обеспокоенность Ван Гога и Гогена упадком цивилизации, деградацией мира. Однако он верил в возможность духовного обновления через возрождение католической веры, и своими картинами страстно утверждал эту надежду. Пройдя в юном возрасте школу витража, Руо лучше других фовистов был подготовлен к тому, чтобы разделить восторженное отношение Гогена к средневековому искусству. Отличительными чертами зрелых работ Руо — таких, как «Старый король» (илл. 418),— являются ослепительная яркость красок и резкие, черные контуры форм, похожие на перегородки готических витражей (сравн. илл. 173)-Неизменно оставаясь в пределах этой манеры, Руо сохранял ощущение творческой свободы, служившей ему для выражения глубокого сострадания человеческому горю. Так, на лице старого короля лежит печать боли и внутреннего страдания, напоминающая произведения Рембрандта и Домье (см. илл. 293, 344).

Группировка «Мост»; Нольде. Наибольшее влияние фовизм оказал на немецких живописцев, особенно на мастеров объединения «Мост» («Die Briicke») — группировки близких по взглядам художников, живших в 1905 году в Дрездене. В их ранних работах можно проследить как упрощенную, ритмическую линейность и яркость цвета Матисса, так и очевидные следы воздействия Ван Гога и Гогена. Среди художников объединения «Мост» несколько особняком стоит Эмиль Нольде (1867—1956). Он был старше других и, подобно Руо, тяготел к религиозной тематике. Нарочито неуклюжий рисунок его «Тайной Вечери» (илл. 419) показывает, что Нольде также предпочитал живописной отделке гогеновскую первобытную непосредственность выражения. Толстой «инкрустацией» поверхности его картина напоминает полотна Руо, а своей подспудной энергией — изображения крестьян из произведений Барлаха (см. илл. 406).



418. Жорж Руо. Старый король. 1916-1937 г. Холст, масло. 76,8 х 54 см. Институт Карнеги, Питтсбург



419. Эмиль Нольде. Тайная Вечеря. 1909 г. Холст, масло. 82,6 х 106,1 см. Дар Фонда Зеебюль Ады и Эмиля Нольде, Нойкирхен (Шлезвиг), Германия

Кандинский. Самый смелый и неожиданный шаг после фовизма сделал работавший в Германии русский художник Василий Кандинский (1866-1944) — ведущий мастер объединения мюнхенских

живописцев «Голубой всадник» («Der Blauer Reiter»). Отход от фигуративности наметился у Кандинского уже в 1910 году, а полностью посвятил он себя абстрактному искусству несколько лет спустя. Используя колористическую гамму радуги и свободную, динамическую манеру живописи парижских фовистов, он создал абсолютно беспредметный стиль. Названия его произведений так же абстрактны, как и их формы — например, одно из самых типичных называется «Эскиз I для "Композиции VII"» (илл. 420).

Нам, видимо, следует воздерживаться от употребления здесь термина «абстракция», так как он часто используется для обозначения обобщения, упрощения художником форм видимой реальности (сравните с изречением Сезанна, что в основе всех природных форм лежат конус, сфера и цилиндр). Кандинский, однако, стремится наделить форму и цвет чисто духовным содержанием (как он выражался), устраняя какое бы то ни было сходство с материальным миром. Уистлер также говорил об «отвлечении картины от всякого внешнего интереса» и даже предвосхитил «музыкальные» названия Кандинского (см. илл. 380). Раскрепощающее влияние фовизма позволило Кандинскому воплотить свою теорию в жизнь, ибо в фовизме такая возможность, бесспорно, присутствовала с самого начала.

Насколько основательна аналогия между живописью и музыкой? Действительно ли художник, проводя ее последовательно и бескомпромиссно, как Кандинский, достигает новых высот? Или, быть может, декларируемая им независимость от фигуративной образности вынуждает его теперь «изображать музыку», что делает его еще более зависимым? Защитники Кандинского любят утверждать, что предметная живопись имеет «литературное» содержание, а их, дескать, эта зависимость от другого искусства не устраивает. Однако они не объясняют, почему «музыкальное» содержание беспредметной живописи предпочтительнее. Разве для живописи музыка менее чужда, чем литература? Похоже, они думают, будто музыка с присущей ей беспредметностью — более возвышенное искусство, чем литература или живопись. Подобная точка зрения связана с традицией, которая восходит к Платону и к которой примыкают Плотин, Блаженный Августин и их средневековые последователи. Подход беспредметников можно назвать «светским иконоборчеством» — они отрицают образность не как нечто дурное, неприемлемое, а как нечто, не имеющее отношения к искусству,

С этим трудно спорить, и, собственно, не имеет особого значения, справедлива или нет такая теория: как говорится, правота пудинга не в рецепте его изготовления, а в том, что он вкусен. Идеи любого художника не важны для нас до тех пор, пока мы не убедимся в значимости его творчества. Несомненно, Кандинский создал жизнеспособный стиль, хотя его творчество, следует признать, требует интуитивного отклика, что для кого-то из зрителей может оказаться затруднительным. Воспроизводимая здесь работа производит впечатление своей колористической насыщенностью, выразительностью, яркой свежестью чувства, даже если мы и не совсем уверены в том, что именно хотел сказать художник.

Хартли. Американские художники знакомились с фовистами на выставках, начиная с 1908 года. После приведшей к решительному повороту выставки «Армори Шоу» 1913 года, когда в Нью-Йорке было впервые широко представлено новое европейское искусство, возрос интерес и к немецким экспрессионистам. Развитию модернизма в США содействовал фотограф Альфред Стиглиц (см. стр. 485—488), который почти в одиночку оказывал поддержку его первым сторонникам в Америке. При этом под модернизмом сам он понимал абстракционизм и близкие к нему направления. Среди наиболее значительных достижений группировки Стиглица — картины, написанные Мерсде-ном Хартли (1887—1943) в Мюнхене в начале Первой мировой войны под непосредственным влиянием Кандинского. Его «Портрет немецкого офицера» (илл. 421) — композиционный шедевр, созданный в 1915 году, когда Хартли получил приглашение участвовать в выставке «Голубого всадника». Он был уже знаком с футуризмом и с некоторыми разновидностями кубизма (см. стр. 422— 425), находками которых воспользовался для придания живописной поверхности, перегруженной у Кандинского, большего единства. Обращение Хартли к «портретированию» воинских регалий — свидетельство роста милитаризма, с которым художник столкнулся в Германии. На картине изображены знаки воинского различия, эполеты, мальтийский крест и другие детали офицерской формы того времени.

Абстракционизм

Второе из главных направлений в искусстве — абстракционизм. Рассматривая творчество Кандинского, мы отметили, что этот термин обычно применяется для обозначения процесса (или результата) обобщения и упрощения видимой реаль-



420. Василий Кандинский. Эскиз I к «Композиции VII». 1913 г. Бумага, тушь. 78,1 x 100 см. Художественный музей, Берн, Швейцария. Собр. Феликса Клее

421. Марсден Хартли. Портрет немецкого офицера. 1914 г. Холст, масло. 173,4 x 105,1 см. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Собр. Альфреда Стиглица, 1949 г.

ности. (Само слово означает буквально «удалять от чего-то, отделять».) Предположим, что у нас имеется десять яблок. Отделив «десять» от «яблок», получим «абстрактное число», которое больше никак не связано с конкретными предметами. «Яблоки» — это тоже абстракция, так как «десять яблок» отнесены к одному классу безотносительно их индивидуальных качеств. Живописец, пожелав изобразить десять яблок, не найдет среди них двух одинаковых, но и передать все их различия тоже невозможно,— даже самое точное реалистическое изображение этих конкретных фруктов все равно будет в какой-то степени абстрактным, обобщенным. Абстрагирование, таким образом, входит в процесс создания любого произведения искусства, независимо от того, осознает это художник или нет.

Этот процесс, однако, оставался бессознательным, неуправляемым до Раннего Возрождения,



422. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. 1907 г. Холст, масло. 2,44 х 2,34 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена по завещанию Лилли П. Блисс

когда художники начали подвергать природные формы анализу с точки зрения геометрических фигур (см. илл. 233). Сезанн и Сера возродили такой подход и развили его. Поэтому их следует считать предтечами абстрактного направления в искусстве XX века.

«Авиньонские девицы» Пикассо. О зарождении современного абстрактного искусства невозможно говорить, не упоминая Пабло Пикассо. Около 1905 года этот художник, вдохновленный фовистами и ретроспективными выставками великих постимпрессионистов, постепенно перешел от меланхолического лиризма своего «голубого периода» (см. стр. 404—405) к более «здоровому» стилю. Пикассо разделял увлечение Матисса творчеством Гогена и Сезанна, но воспринимал этих мастеров по-своему. В 1907 году он создал своеобразную аналогию «Радости жизни» (см. илл. 416) — настолько дерзкое монументальное полотно, что оно

вызвало возмущение даже у Матисса (илл. 422). Название «Авиньонские девицы» («Demoiselles d'Avignon») происходит не от французского городка, а от улицы Авиньон в барселонском квартале с сомнительной репутацией. Приступая к работе над картиной, Пикассо задумывал ее как соблазнительную сцену в борделе, но в конце концов остановился на изображении пяти обнаженных и натюрморта. Однако что это за обнаженные! Обобщенные фигуры из «Радости жизни» Матисса кажутся невинными созданиями по сравнению с этим воплощением дикой агрессивности.

Три угловатые фигуры слева повторяют в искаженном виде классические позы, но две другие, с резкими смещениями форм тела несут на себе все варварские признаки этнографического искусства вполне определенного типа (сравн. илл. 24, 25). Фовисты вслед за Гогеном открыли эстетическую привлекательность скульптуры Африки и Океании и познакомили Пикассо с этим искусством. Тем не менее, не фовисты, а именно Пикассо использовал первобытное искусство в качестве тарана против классического толкования красоты. Здесь отрицаются не только пропорции, но и органическая целостность человеческой фигуры — этот холст, по меткому выражению одного из критиков, «напоминает поле битого стекла».

Пикассо, таким образом, разрушил очень многое. А что же в итоге приобрел взамен? Придя в себя от первоначального шока, мы начинаем замечать, что в его разрушении есть своя логика. Все на картине — и фигуры, и их окружение — раздроблено на угловатые клинья или грани. Они не плоские, а затенены таким образом, что создают впечатление некоей трехмерности. Не вполне ясно, выпуклы они или вогнуты. Некоторые похожи на глыбы отвердевшего пространства, другие напоминают фрагменты каких-то прозрачных тел. Вместе они составляют уникальный вид материи, придающей всему полотну новую целостность, непрерывность.

«Авиньонские девицы», в отличие от «Радости жизни», уже не воспринимаются как образы внешнего мира. Этот мир — собственный мир картины, аналогичный природному, но построенный по другим законам. Новаторский «строительный материал» Пикассо, состоящий из пустот и отвердений, трудно описать хотя бы с какой-нибудь степенью точности. Ранние его критики, которые обратили внимание прежде всего на господство острых граней и углов, назвали новый стиль «кубизмом».

Аналитический кубизм. Утверждение, что в «Авиньонских девицах» есть нечто от Сезанна, сначала кажется неосновательным. Однако Пикассо, внимательно изучая позднее творчество Сезанна (см. илл. 391), обнаружил в обобщенной трактовке объема и пространства прозрачные структурные элементы, от которых можно было прийти к угловатым формам аналитического (или граненого) кубизма. Еще более очевидна эта связь в «Портрете Амбруаза Воллара» (илл. 423), написанном три года спустя. Небольшие, четкие грани больше похожи здесь на призмы, а сам холст с его уравновешенностью и изяществом является примером вполне зрелого стиля.



423. Пабло Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара. 1910 г. Холст, масло. 92,1 x 65,1 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Контрасты цвета и фактуры, столь очевидные в «Авиньонских девицах», здесь сведены до минимума, чтобы они не мешали выявлению конструкции, и картина с ее приглушенной тональностью кажется почти монохромной. Построение усложняется, и единый принцип проводится столь последовательно, что работа казалась бы слишком рассудочной, если бы возникающее из соединения призматических форм лицо портретируемого не было бы исполнено такого глубокого драматизма. Здесь не осталось и следа от «варварских» деформаций «Авиньонских девиц» — они свою роль уже

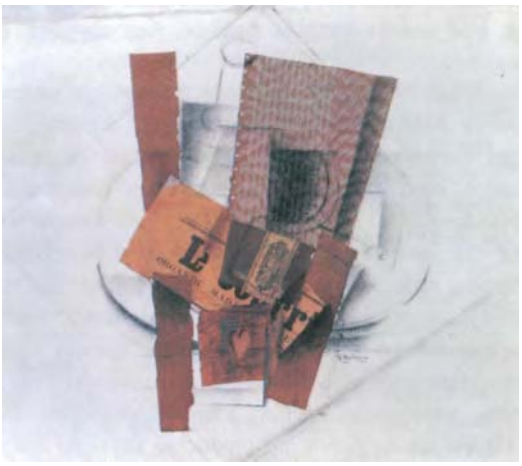
сыграли. Кубизм обрел черты абстрактного стиля чисто европейского образца, хотя его отрыв от видимой действительности увеличился незначительно. Похоже, Пикассо ведет с натурой утонченную игру в прятки, но в видимом мире он все еще нуждается для приведения в действие своих творческих силл. Беспредметность ни тогда, ни позже не имела для него особой привлекательности.

Синтетический кубизм. К 1910 году кубизм прочно утвердился как альтернатива фовизму, и к Пикассо присоединился ряд художников, одним из которых был Жорж Брак (1882—1963). Он работал с Пикассо в таком тесном сотрудничестве, что порой даже трудно распознать, кому же принадлежит авторство того или иного из созданных ими в этот период произведений. Они вместе (неизвестно, кто именно сделал первый шаг) положили начало следующей, еще более смелой стадии кубизма. Обычно ее называют синтетическим кубизмом из-за того, что формы в этом случае воссоздаются заново. Однако она известна и под названием «коллажный кубизм», от французского слова «collage» — техники склеивания, с которой все началось. В течение года Пикассо и Брак создавали натюрморты, почти полностью составленные из приклеенных кусочков разных материалов, с последующим приданием композиции завершенности всего несколькими линиями. На картине Брака «Курьер» (илл. 424) можно различить фрагменты, имитирующие фактуру дерева, обрывок табачной пачки с четко пропечатанной на ней маркой фирмы, часть газетного заголовка и обрывок газетной бумаги в виде игральной карты (червонный туз). Почему Пикассо и Брак отдали вдруг предпочтение содержимому мусорного ящика перед кистями и красками? Стремясь утвердить новую концепцию картины как своего рода «подноса», на котором натюрморт «подается» зрителю, они обнаружили, что самое верное — положить на поднос реальные вещи. Составляющие коллаж элементы на самом деле несут двойную нагрузку. Они были созданы путем творчества форм и их комбинирования; затем художник графическими или живописными средствами придавал целому художественную выразительность, но при этом такие элементы не переставали быть и кусочками материалов, «инородными» вкраплениями в мире искусства. Их функция — и изображать (быть частью образа), и *представлять* (быть самими собой). Б последнем качестве они придают коллажу ту самодостаточность, на которую не может претендовать кубистская картина. Поднос — это, в конце концов, самостоятельная территория, отделенная от остального мира. В отличие от картины, на нем нельзя увидеть больше, чем имеется на самом деле.

Существенно различие между этими двумя стадиями кубизма и с точки зрения живописного пространства. В аналитическом кубизме сохраняет своего рода глубина — живописная поверхность функционирует наподобие окна, через которое мы все еще воспринимаем остатки знакомого перспективного пространства Ренессанса. Это пространство, хотя оно раздроблено и перекомпоновано, лежит за плоскостью картины и не имеет зримых пределов. Потенциально в нем могут находиться предметы, невидимые нашему взору. В синтетическом кубизме все наоборот: пространство картины лежит перед плоскостью «подноса». Пространство создается не иллюзионистическими приемами вроде моделировки или ракурсного изображения, а действительным использованием нескольких слоев приклеенных материалов. Целостность лишенного перспективы пространства не нарушается, если, как в «Курьере», наложением теней в определенных местах подчеркивается толщина этих материалов и их отделенность друг от друга. В синтетическом кубизме, таким образом, создается новая — впервые со времен Мазаччо — модель пространства. Это поистине эпохальное событие в истории живописи.

Вскоре Пикассо с Браком обнаружили, что новое живописное пространство можно сохранить и без использования приклеенных материалов. Нужно было только писать на холсте в том же духе, как они делали коллажи. Однако разразившаяся мировая война положила конец сотрудничеству двух художников и прервала дальнейшее развитие синтетического кубизма, который достиг вершины своего развития в следующем десятилетии.

Футуризм. Кубизм изначально был задуман Пикассо и Браком как формальный метод создания изящно уравновешенных произведений в традиционных жанрах натюрморта, портрета и ню. Другие художники, однако, увидели в новом стиле сходство с геометрической точностью техники, позволяющее легко приспособить его для отражения динамизма современной жизни. Примером такого подхода может служить недолго просуществовавшее в Италии футуристическое движение. В 1909—1910 годах его представители во главе с поэтом Филиппо Томмазо Маринетти издали серию манифестов, решительно отвергавших прошлое и воспевавших красоту машины.



424. Жорж Брак. Газета, бутылка, пачка табака («Курьер»). 1914 г. Коллаж из склеенных кусочков бумаги, картон, жженый уголь, гуашь, карандаш, тушь. 52,4 х 63,5 см. Филадельфийский музей искусств. Собр. А. Е. Галлатина



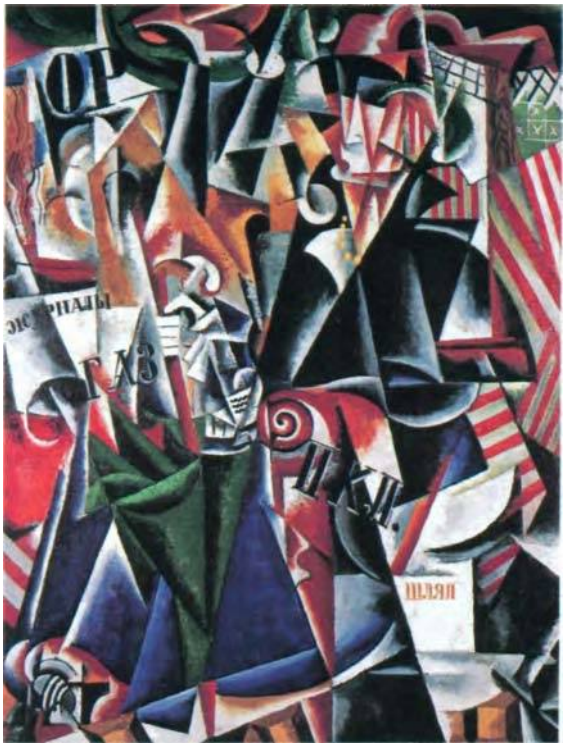
425. Умберто Боччони. Динамизм велосипедиста. 1913 г. Холст, масло. 70,2 х 94,9 см. Собр. Джианни Маттиоли, Милан

Сначала они пользовались для передачи в искусстве энергичного порыва индустриального общества образными средствами постимпрессионизма, но в формальном отношении эти их работы продолжали оставаться статичными композициями, где все еще зависело от изображаемого мотива. Используя в своей картине «Динамизм велосипедиста» (илл. 425) совмещение различных точек зрения аналитического кубизма, Умберто Боччони (1882—1916) — наиболее оригинальный художник среди футуристов — смог передать ощущение неистового педалирования сквозь время и пространство с большей выразительностью, чем если бы он изобразил реальную человеческую фигуру в момент движения, сохраняя единство времени и места действия традиционного искусства. В разнообразном арсенале выразительных средств кубизма Боччони нашел приемы, позволившие ему передать новое, присущее XX веку ощущение времени, а также ту энергию, которая в 1905 году получила определение в теории относительности Альберта Эйнштейна. Более того, Боччони выразил и одну примечательную особенность современной жизни. Благодаря своему пульсирующему движению велосипедист становится как бы продолжением окружающей его действительности, от которой он теперь неотделим.

Футуризм буквально вымер во время первой мировой войны. Его ведущие художники погибли от тех же орудий разрушения и истребления, которые они прославляли накануне войны в своих радикальных манифестах. Но их наследие было вскоре подхвачено во Франции, Америке и прежде всего в России.

Кубофутуризм. Кубофутуризм зародился в России за несколько лет до Первой мировой войны благодаря тесному общению с ведущими художественными центрами Европы. Этот стиль берет свое начало от Пикассо, а в его теоретических обоснованиях заимствованы положения футуристических трактатов. Русские футуристы-«будетляне» были прежде всего новаторами. Они приветствовали бурное развитие в России промышленности как условия для создания нового общества и как средства для обуздания извечного врага русского человека — природы. Но, в отличие от итальянских футуристов, русские художники редко воспевали машину и при этом меньше всего — как орудие войны.

Основополагающим для кубофутуризма было понятие «зауми», не имеющее аналогий на Западе. «Заумь» — изобретение русских поэтов-«будетлян» — «сверхразумный» язык, основанный на новых словесных формах и синтаксисе и идущий глубже обыденного смысла (в отличие от дадаистской бессмысленности, см. стр. 432). Согласно их теории, «заумь» можно было понимать как универсальное явление, так как считалось, что смысл содержится в основных звуках и структурах речи. В приложении к живописи «заумь» давала художнику полную свободу обновления стиля и содержания искусства. Живописная поверхность картины считалась теперь единственным способом выражения содержания — сюжетом произведения искусства стали элементы видимой реальности и их

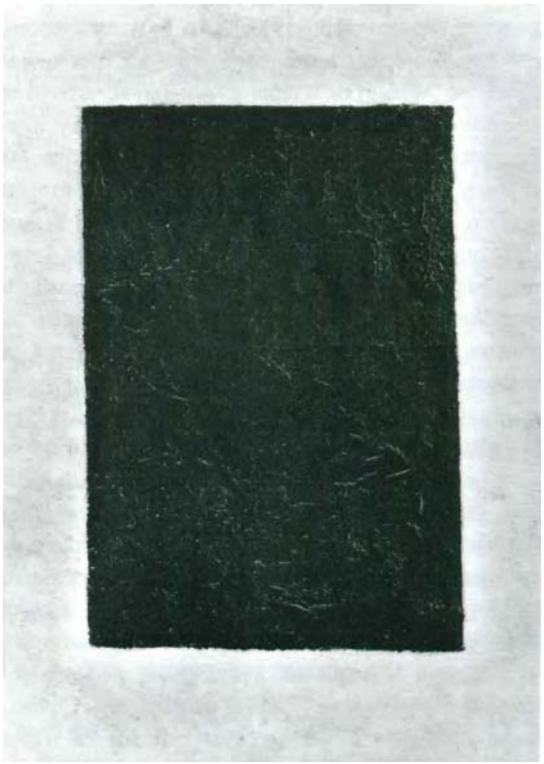


426. Любовь Попова. Путешественник. 1915 г. Холст, масло. 142,2 x 105,4 см. Художественный фонд Нортона Саймона, Пасадена, Калифорния

формальное расположение. Однако ввиду того, что кубофутуризм сосредоточился на средствах, а не на целях, ему не удалось воплотить значимое реальное содержание, которое присутствует в произведениях других модернистов. Хотя кубофутурис-ты преуспели больше в теории, чем на практике, они дали толчок дальнейшему развитию новаторских течений в русском искусстве.

В обновленном мире, приход которого предсказывали русские новаторы, значительно изменились роли мужчины и женщины. Именно в России женщины играли в искусстве важную роль,— в отличие от Западной Европы и Америки, где это стало возможным позже. Самым ярким художником группировки кубофутуристов была Любовь Попова (1889—1924). Она в 1912 году училась в Париже, а в 1914 году посетила Италию. Характерное для нее сочетание кубизма и футуризма, найденное во время пребывания за границей, отличает и картину «Путешественник» (илл. 426). Трактовка форм еще во многом остается кубистской, но в живописной манере уже присутствует футуристическая одержимость идеей передачи динамизма движения во времени и пространстве. Сумбур фрагментарных образов создает впечатление мелькания проле-тающих мимо предметов. Создается впечатление, будто из-за бурного взаимодействия форм с их окружением они вот-вот вылетят по плоскости за пределы холста в окружающее пространство. В то же время энергичная моделировка привлекает внимание к живописной поверхности, придавая ей сходство с рельефом, которое усиливается благодаря пластической выразительности фактуры.

Супрематизм. Первым чисто русским течением в искусстве XX века стал, однако, супрематизм. Сделав один из величайших в истории искусства скачков пространственно-символического воображения, Казимир Малевич (1878—1935) создал свой знаменитый «Черный квадрат» (илл. 427). Почему этому, казалось бы, обескураживающе простому образу придается такое значение? Доводя искусство до минимального предела — единственной формы, повторенной в двух тональностях и жестко фиксированной на плоскости холста — он подчеркнул самоценность картины как таковой еще более решительно, чем его предшественники. Одновременно он придал ей роль обобщающего символа, имею-



427. Казимир Малевич. Черный квадрат. Ок. 1913-1915 г. Холст, масло. 61 x 43,2 см. С «Арт Ко., Лимитэд». Собр. Джорджа Костакиса

щего множество оттенков смысла, и тем самым наделил содержанием, отсутствовавшим в кубофутуризме. Идея создания «Черного квадрата» осенила Малевича в 1913 году, когда он работал над оформлением оперы «Победа над солнцем», постановка которой стала одной из наиболее значительных совместных работ художников современной эпохи. В контексте оперы черный квадрат олицетворял закат западной живописи и всего, что опирается на нее. Кроме того, он мог восприниматься и как торжество нового над старым, Востока над Западом, человека над природой, идеи над материей. Черный квадрат (не имеющий даже геометрически правильной формы) должен был стать современной иконой, пришедшей на смену традиционной христианской Троице и символизирующей «высшую» реальность — геометрия является самоценной независимой абстракцией; отсюда и название движения — супрематизм.

Согласно Малевичу, супрематизм был еще и философской системой цвета, выраженной во времени и пространстве. Пространство Малевича было интуитивным, и имело одновременно как научный, так и мистический подтекст. Плоская поверхность заменяет собой объем, глубину и перспективу как средства выявления пространства. Каждая сторона или точка представляет собой одно из трех измерений, а четвертая сторона заменяет четвертое измерение — время. Подобно самой вселенной, черная поверхность стала бы бесконечной, если бы не была отделена наружной границей, которой являются белое поле и формат холста. Таким образом, «Черный квадрат» является первым удовлетворительным — как с точки зрения зрительного воплощения, так и в теоретическом отношении — решением проблемы времени и пространства в современном искусстве. Подобно формуле теории относительности Эйнштейна $E = мс^2$, оно обладает тем обманчивым изяществом простоты, за которым кроется напряженный труд, необходимый для синтеза, сведения к основополагающему «закону» такого сложного комплекса идей. Возникновение супрематизма произвело на русских художников почти такое же ошеломляющее впечатление, как теория Эйнштейна на ученых. Он открыл мир, который был прежде невидим и который, вне всякого сомнения, был очень современен. Расцвет супрематизма пришелся на начало 1920-х годов. Растущее разнообразие и дробление русского искусства привело к тому, что его последователи отошли к другим течениям — прежде всего к конструктивизму, во главе которого стоял Владимир Татлин (см. стр. 460—461).

Фантастическое искусство

Третье направление, которое мы называем «fantasy», или фантастическим искусством, имело менее ярко выраженный путь развития, чем два других, так как оно зависит не столько от конкретного стиля, сколько от состояния сознания. Живописцев фантастического направления объединяет вера в то, что «внутреннее зрение», воображение важнее внешнего мира. Так как воображение художника субъективно, то и создаваемые ими образы имеют субъективный характер, если только художник не подвергает их сознательному отбору. Но как эти непроизвольные образы могут представлять интерес для зрителя, чей собственный внутренний мир отличается от внутреннего мира художника? Дело в том, что, если верить психологам, мы в этом отношении не так уж отличаемся друг от друга, как склонны думать. Наше сознание устроено примерно одинаково; то же можно сказать и о воображении, и о памяти. Все это относится к бессознательной части нашей души, где хранятся переживания прошлого — хотим мы этого или нет. Ночью или в другое время, когда ослабевает сознательная деятельность мышления, к нам возвращается прежний жизненный опыт, и мы словно заново переживаем прошедшее.

Однако обычно наше прошлое воспроизводится подсознанием не в том виде, как все происходило. События прошлого достигают сознания в виде мечтательных образов. Они кажутся к тому же менее живыми, и нам легче переносить эти воспоминания. Такое усвоение жизненного опыта подсознанием у всех у нас удивительно схоже, хотя у отдельных личностей это происходит ярче, чем у других людей. Таким образом, для нас всегда представляют интерес воображаемые вещи, если только они предстают перед нами так, что *кажутся* реальными. Происходящее, например, в сказке, показалось бы абсурдным, нелепым на языке репортажа новостей, но когда манера изложения соответствует содержанию, то мы невольно поддаемся очарованию. Это вполне справедливо и в отношении живописи — достаточно вспомнить хотя бы «Сон» Анри Руссо (см. илл. 403).

Почему же тогда субъективные фантазии стали занимать столь значительное место в искусстве именно XX столетия? Это произошло, видимо, по ряду взаимосвязанных причин. Во-первых, имевший место разрыв рассудка и воображения вследствие господства рационализма привел к постепенному отмиранию мифов и легенд, в которых прежде обычно находила выход человеческая фантазия. Во-вторых, заметное ослабление социальных связей



428. Джорджо де Кирико. Мистерия и меланхолия улицы. 1914 г. Холст, масло. 87 х 72,4 см. Частное собрание

художника и сопутствующее этому ощущение нестабильности породили чувство одиночества, способствуя его уходу в свой внутренний мир. Наконец, романтический культ чувства вдохновлял художника на накопление субъективного опыта и отстаивание его значимости. Первые ростки такой тенденции, как мы видели, появились уже в XVIII веке, в частности в искусстве Фюзели (см. илл. 348). В живописи XIX столетия субъективное фантастическое искусство еще не стало заметным художественным явлением — оно получило широкое распространение после 1900 года.

Де Кирико. Влияние романтизма наиболее ощутимо в поразительных картина, которые писал в Париже накануне Первой мировой войны Джорджо де Кирико (1888—1978). Одна из них — воспроизводимая здесь «Мистерия и меланхолия улицы» (илл. 428). Безлюдная площадь с бесконечными, уходящими вдаль аркадами и холодным ночным освещением периода полнолуния пронизан поэзией романтической грезы. В изображенной сцене есть и что-то странное, даже гнетущее — она зловеща в полном смысле этого слова. Все здесь наполнено предощущением, предвестием чего-то неведомого и тревожного. Даже сам де Кирико не смог бы объяснить всех несообразностей картины — причин появления на ней пустого мебельного фургона, девочки с обручем — всего того, что так тревожит и одновременно завораживает. Позже, вернувшись в Италию, де Кирико стал работать в более традиционной манере и отказался от своих ранних работ, как бы застеснявшись того, что он выставил собственные мечты на всеобщее обозрение.

Шагал. Острое чувство ностальгии, ярко выраженное в «Мистерии и меланхолии улицы», преобладает и в фантазиях Марка Шагала (1887—1985) — русского еврея, уехавшего в 19Ю году в Париж. Его картина «Я и деревня» (илл. 429) — кубистская сказка, в которой причудливо сплелись в единое целое похожие на сновидения образы-воспоминания русских народных сказок, еврейские поверья и русский пейзаж. Как и во многих более поздних работах, Шагал воссоздает здесь впечатления собственного детства. Детские впечатления были для него настолько важны, что они сложились в его памяти в устойчивые, очень выразительные образы, которые не утратили своей интенсивности, хотя он варьировал их на протяжении многих лет.

Дюшан. Накануне Первой мировой войны в Париже жил еще один художник фантастического направления — француз Марсель Дюшан (1887—1968). Начав с подражания Сезанну, он пришел к динамическому варианту аналитического кубизма, близкому к футуризму. Дюшан передавал движение, последовательно накладывая друг на друга различные стадии перемещения,— во многом так же, как при многоразовой съемке движения на тот же кадр в фотографии. Вскоре, однако, Дюшан отправился по менее проторенному пути. В его картине «Невеста» (илл. 430) нет смысла искать хотя бы малейшего сходства с человеческими чертами. Изображен какой-то механизм — нечто среднее между двигателем и перегонным аппаратом. Прекрасное творение инженерной мысли лишено конкретного предназначения. Название сначала приводит нас в замешательство: не может быть, чтобы оно ничего не значило — ведь Дюшан подчеркнул его значимость тем, что написал прямо на холсте. Видимо, художник хотел высмеять механистический, псевдонаучный подход к человеку, подвергнув подобному «анализу» невесту,— в результате она предстала в виде замысловатого механического сооружения. Эту картину, таким образом, можно рассматривать как воплощение тенденции, противоположной прославлению машины, которым так увлекались футуристы.



429. Марк Шагал. Я и деревня. 19П г. Холст, масло. 192,1 х 151,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фонд миссис Саймон



430. Марсель Дюшан. Невеста. 1912. Холст, масло. 89,2 х 55,3 см. Филадельфийский музей искусств. Собр Луизы и Уолтера Аренсберг

Реализм

«Школа мусорного ящика». Что касается Америки, то увлечение новаторскими экспериментами началось не в кружке Стиглица, а в так называемой «школе мусорного ящика» в Нью-Йорке (это художественное объединение известно и под названием «Восьмерки»). Ее расцвет произошел перед самой Первой мировой войной, хотя вскоре она утратила свое значение, из-за выхода на авансцену более радикальных модернистских группировок, представленных на выставке «Армори Шоу» 1913 года (см. стр. 419). Эта группировка, центральной фигурой которой был Роберт Генри, прошедший курс подготовки у ученика Томаса Икинса в Пенсильванской академии художеств, состояла преимущественно из бывших газетных рисовальщиков Пенсильвании и Нью-Йорка. Все они были в восторге от пестрой, колоритной жизни городских трущоб и, обретя в повседневных городских сценах неиссякаемый источник вдохновения, привносили в художественное решение своих тем репортерский вкус к яркому цвету и острой коллизии. Несмотря на то, что многие из них придерживались социалистических взглядов, в их произведениях отсутствовал социально-критический пафос, а основное внимание уделялось не сценам нищеты, а воссозданию пульса городской жизни с ее динамизмом и разнообразием. Чтобы вернее схватить эти городские черты, они полагались на быстроту исполнения, отталкиваясь от живописи барокко и постимпрессионизма, что придавало их холстам ощущение достоверности непосредственного впечатления.

Беллоуз. Джордж Беллоуз (1882—1925) не участвовал в создании «школы мусорного ящика» и тем не менее стал ее ведущим мастером в период расцвета. Глядя на шедевр Беллоуза, «Ставьте у Шарки!» (см. илл. 431), можно понять, почему ему это удалось: ни один американский художник до Джексона Поллока не отличался такой титанической мощью. В картине «Ставьте у Шарки!» есть нечто общее с работой Икинса «Уильям Раш, вырезающий аллегорическую статую реки Скулкилл» (см. илл. 382) — для обеих характерно вовлечение в изображенное действие зрителя, который становится как бы соучастником, а также использование игры света для подчеркивания фигур на темном фоне. Картины Беллоуза производили на современников не менее шокирующее впечатление, чем произведения Икинса. Большинство американских художников конца прошлого века отдавало явное предпочтение урбанистическому пейзажу, и по



431. Джордж Беллоуз. Ставьте у Шарки! 1909 г. Холст, масло. 92,1 х 122,6 см. Кливлендский музей искусств. Собр Хинмэна Б. Хэрлбата

сравнению с картинами такого рода содержание и манера исполнения работы мастеров «школы мусорного ящика» казались слишком беспокойными из-за неприкрашенного изображения действительности.

ЖИВОПИСЬ ПЕРИОДА МЕЖДУ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ

Пикассо. В конце первой мировой войны наблюдался беспрецедентный — после четырех лет творческого затишья — расцвет искусства. Начнем



432. Пабло Пикассо. Три музыканта. Лето 1921 г. Холст, масло. 2 х 2,23 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Фонда миссис Саймон Гуггенхейм

с Пикассо, чей выдающийся талант возвышается над всем искусством этого периода и не поддается какой-то четкой классификации. Как живший в Париже испанский подданный, он, в отличие от многих французских и немецких художников, которые были вынуждены служить в армии или даже погибли, призыву не подлежал. Для Пикассо это были годы уединенного экспериментирования, легшего в основу его творчества нескольких последующих десятилетий. Результаты этих исканий стали, впрочем, всеобщим достоянием только в начале 1920-х годов. Затем последовал период интенсивного воплощения им новых творческих замыслов. Об итогах этой многолетний работы можно судить по картине «Три музыканта» (илл. 432). Метод коллажа синтетического кубизма проведен здесь с такой последовательностью, что по репродукции невозможно определить, выполнена ли картина с помощью кистей и красок или же посредством клея.

К этому времени Пикассо уже приобрел мировую известность, а кубизм получил распространение во всех странах Запада, повлияв не только на художников, но и на скульпторов и даже на архитекторов. А сам Пикассо уже двигался в новом направлении. Вскоре после открытия синтетического кубизма он начал делать рисунки в реалистической манере, напоминающей Энгра, и к 1920 году работал одновременно в двух разных стилях: в духе синтетического кубизма «Трех музыкантов» и в неоклассической манере, изображая энергично моделированные, тяжеловесные человеческие фигуры. Многим его почитателям это показалось чуть ли не изменой самому себе, но нам, в ретроспективе, легче понять, почему творчество Пикассо так раздвоилось. Недовольство ограниченностью возможностей синтетического кубизма заставило его искать путей восстановления утраченной связи с классической традицией, с «музейным искусством». Спустя несколько лет два разных стилистических направления стали у Пикассо сливаться, образуя необычный синтез, который проявился в его последующем творчестве. На примере картины «Три танцовщицы» (илл. 433), написанной в 1925 году, можно увидеть, как же именно осуществил художник этот казалось бы невозможный сплав. По своему построению картина — типичный пример синтетического кубизма. На ней можно даже заметить живописные имитации конкретных материалов — например, узорчатых обоев или образцов вырезанных зубчатыми ножницами тканей. Фигуры представляют собой огрубленный, фантастический вариант классической композиции (сравн. с танцующими в «Радости жизни» Матисса,



433. Пабло Пикассо. Три танцовщицы. 1925 г. Холст, масло. 215 x 142,9 см. Галерея Тэйт, Лондон

илл. 416). Пикассо еще решительнее порывает тут с условностью, чем в «Авиньонских девицах» (см. илл. 422). Человеческие фигуры здесь — только исходный материал для чрезвычайно изобретательного Пикассо. Лица, груди, другие части тела трактуются с той же абсолютной свободой, как фрагменты видимой реальности на картине Брака «Газета, бутылка и пачка табака ("Курьер")» (см. илл. 424). Их начальное положение *уже* не имеет никакого значения. В бесконечном потоке превращений груди могут трансформироваться в глаза, профиль — сливаться с фронтальным изображением, тени — обретать телесность, и наоборот. Все превращается в зрительные каламбуры, обладающие совершенно неожиданными выразительными возможностями, юмористическими или гротескными, жуткими или трагическими.

Абстракционизм

После того, как Пикассо перестал строго следовать принципам кубизма, в начале 1920-х годов произошел массовый отход художников от абстрактного искусства. Утопические идеалы, к воплощению которых стремился модернизм, были в



434. Фернан Леже. Город. 1919 г. Холст, масло. 2,31 х 2,97 м. Филадельфийский музей искусств. Собр. А. Е. Галлатина

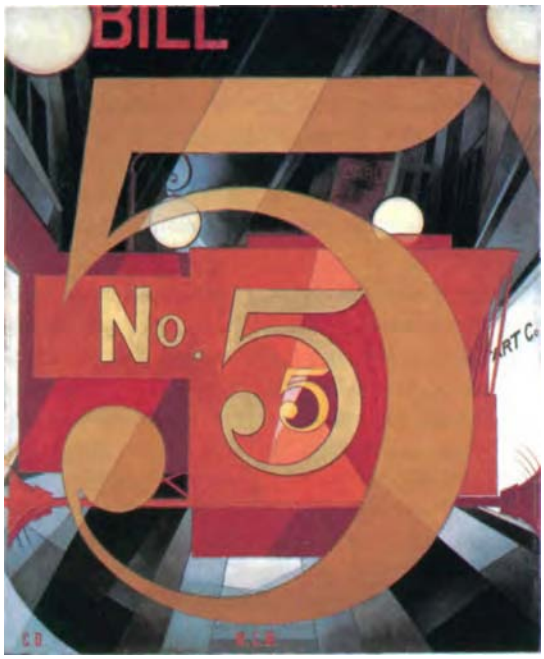
значительной мере перечеркнуты «войной во имя прекращения всяческих войн». Футуризм, тем не менее, все еще продолжал находить сторонников по обе стороны Атлантического океана.

Леже. Проникнутая оптимизмом, радостным возбуждением картина «Город» (илл. 434) француза Фернана Леже (1881—1955) представляет собой механическую утопию. Безупречно выверенный индустриальный пейзаж производит впечатление стабильности, но без какой-либо статичности; в нем отразились правильные геометрические формы современной техники. Термин «абстракция» в этом случае можно отнести скорее к выбору элементов композиции и способу их сочетания, чем к ним самим, так как эти формы, за исключением двух фигур на лестнице,— изготовленные заводским способом изделия.

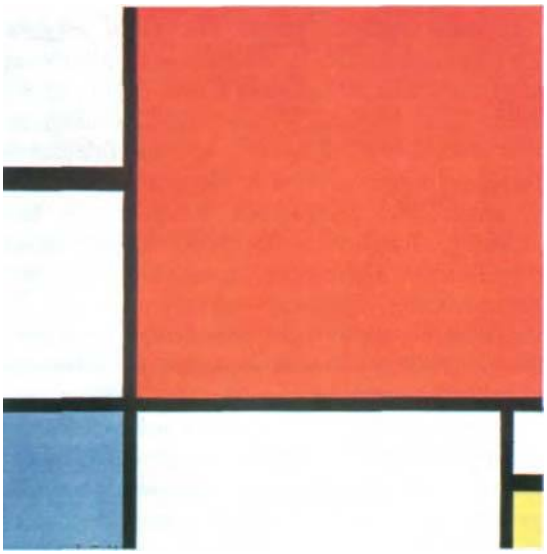
Демут. Современное направление оказалось в американском искусстве недолговечным. Одним из немногих художников, продолжавших работать в новаторском русле после Первой мировой войны, был Чарльз Демут (1883—1935). Как член группы Стиглица (см. стр. 485—490), он состоял во время войны в дружеских отношениях с эмигрировавшими в Нью-Йорк Дюшаном и кубистами. Через несколько лет он создал под влиянием футуризма предназначенный для изображения городской индустриальной архитектуры собственный художественный стиль, который стал известен под названием «прецизионизм». Картина «Я видел золотую цифру 5» (илл. 435) представляет собой сочетание элементов всех упомянутых здесь течений. Название взято из поэмы друга Демута Вильяма Карлоса Вильямса, чье имя образует часть композиции в виде надписей «Bill», «Carlos», «W. C. W.». В поэме Вильямса цифра 5 упоминается в связи с красной пожарной машиной, на картине же она становится художественной доминантой — ее изображение появляется трижды, чтобы цифра прочнее закрепилась в нашей памяти, создавая впечатление мчащейся по ночному городу пожарной машины.

Мондриан. Самый крайний радикал среди абстракционистов современной эпохи — датский живописец Пит Мондриан (1872—1944). Он был на 9 лет старше Пикассо. В 1912 году Мондриан приехал в Нью-Йорк уже сложившимся художником, работавшим в традициях Ван Гога и фовистов. Под влиянием аналитического кубизма его творческая манера вскоре претерпела радикальное изменение, а в следующее десятилетие Мондриан выработал абсолютно беспредметный стиль, который он назвал «неопластицизмом». (Движение в целом получило известность как «Де Стейль» — он названия датского журнала De Stijl, пропагандировавшего его идеи). Картина «Композиция с красным, синим и желтым» (илл. 436) является типичным образцом творческой манеры Мондриана. Композиция сведена лишь к вертикалям и горизонталям, а цвет ограничен тремя основными тонами с добавлением черного и белого. Тем самым исключается сама возможность изображения предметного мира, хотя иногда Мондриан и дает своим работам такие названия, как «Трафальгарская площадь» или «Бугивуги на Бродвее», в которых содержится намек на какую-то, хотя и опосредованную, связь с наблюденной реальностью. В отличие от Кандинского, Мондриан не стремится к воплощению беспримесной лирической эмоции. Его целью, как он утверждает, является «чистая реальность», которую он определяет как равновесие, достигаемое «посредством равновесия неравных, но эквивалентных противоположностей».

Возможно, легче всего понять, что же он имеет ввиду, представив его творчество как «абстрактный коллаж», в котором вместо узнаваемых фрагментов спинки стула и куска газеты используются черные полосы и цветные прямоугольники. Мондриана интересовали только взаимоотношения, и отвлекающие внимание детали или случайные ассоциации казались ему лишь помехами. Определив «правильное» соотношение полос и прямоугольников, он так же тщательно преобразует их, как Брак обрезки скленной бумаги в «Курьере» (см. илл. 424). Как же он находил «правильные» соотношения, как определял форму и число нужных полос и прямоугольников? В «Курьере» Брака составляющие композицию элементы до некоторой степени слу-



435. Чарлз Демут. Я увидел золотую цифру 5. 1928 г. Составная доска, масло. 91,4 х 75,6 см. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Собр. Альфреда Стиглица, 1949 г.



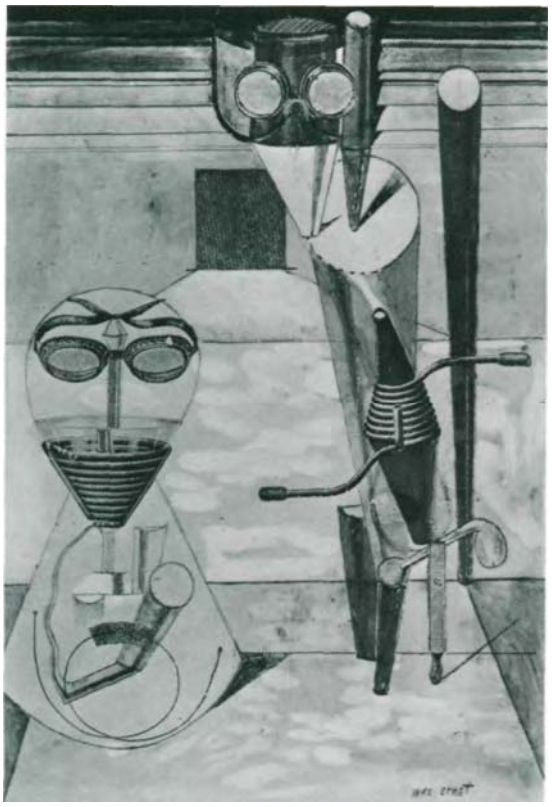
436. Пит Мондриан. Композиция с красным, синим и желтым. 1930 г. Холст, масло. Квадрат, 50,8 см. Частное собрание

чайны. Мондриану же, помимо собственных, им самим установленных правил, постоянно приходится решать и проблему неограниченности возможностей. Изменить отношение полос к прямоугольникам без изменения их самих он не мог. Задумавшись над этой задачей, осознаешь всю ее непомерную сложность.

Если измерить различные составляющие «Композиции с красным, синим и желтым», то обнаружится, что только пропорции самого холста действительно рациональны — он представляет собой безупречный квадрат. До всего остального Мондриан доходил «чутьем», и ему, должно быть, были очень знакомы творческие муки исканий методом проб и ошибок. Поражает, как часто он менял размеры красного прямоугольника, чтобы привести его в совершенное соответствие с другими элементами. Как ни странно, тонкое чувство несимметрического равновесия Мондриана — столь редкостный дар, что критики, хорошо изучившие его творчество, без труда отличают подделки от подлинников художника. Те, кто имеет дело с беспредметными формами,— например, архитекторы и дизайнеры — острее воспринимают это его достоинство, и влияние на них Мондриана значительнее, чем на живописцев (см. стр. 475—476).

Фантастическое искусство

Дада. Ужас и боль, вызванные механизированной массовой бойней Первой мировой войны, побудили ряд художников одновременно в Нью-Йорке и Цюрихе начать движение протеста под названием «дада», или «дадаизм», которое распространилось затем на Германию и Францию. Сам термин, который в переводе с французского означает «детская деревянная лошадка», был, как говорят, взят наугад из словаря, и это детское, широко используемое слово идеально выразило дух нового движения. Дадаистов часто называют нигилистами, и их целью, о которой они во всеуслышание заявляли, действительно было внушение публике, что все сложившиеся в обществе ценности, как моральные, так и эстетические, после катастрофы мировой войны утратили свой смысл. Все недолгие годы существования этой группировки (ок. 1915— 1922) дадаисты мстительно проповедовали бессмыслицу и антиискусство. Но дадаизм имел и не только нигилистическую направленность. В просчитанном иррационализме дада был и элемент освобождения, смелого погружения в неведомые области творческого сознания. Единственным законом, который признавался дадаистами, был случай, а единственной реальностью — их собственное воображение.



•Й*"""«« '?*"»*— ""» *t* .'», V " — *'.ci-Uft-'-'*— ■ */■ ■ *г-~**

437. Макс Эрнст. 1 медная пластина 1 цинковая пластина 1 резиновое покрытие 2 кронциркуля 1 дренажная труба телескоп 1 трубный мужчина. 1920. Коллаж. 30,5 x 22,9 см. Частное собрание

Эрнст. Хотя наиболее характерной для дадаистов формой искусства было использование изделий заводского изготовления — «ready-made» (см. стр. 461), они применяли для своих целей и технику коллажа синтетического кубизма. Так, работа коллеги Дюшана, дадаиста Макса Эрнста (1891—1976), воспроизведенная на илл. 437, построена в основном из вырезок печатных изображений разных машин. В подписи под произведением как бы перечисляются эти механические составляющие, среди которых (или в дополнение к ним) указан и «трубный мужчина». На самом же деле там есть и «трубная женщина». Эти потомки довоенной «Невесты» Дюшана слепо уставились на нас своими выпученными «глазами».

Сюрреализм. В 1924 году, после того, как Дюшан уже покинул ряды дадаистов, в этой группировке, возглавляемой поэтом Андре Бретоном, зародился сюрреализм — преемник дадаизма. Сюрреалисты определили свою цель как «чистый психический автоматизм... предназначенный для выражения... подлинного процесса мышления... свободного от воздействия рассудка и от каких-либо эстетических или моральных целей». Теория сюрреализма была подкреплена «глубокомысленными» концепциями, заимствованными из психоанализа, и к этой избыточной риторике не следует относиться слишком серьезно. Идея, будто «автоматическое письмо» позволяет перенести сон непосредственно на холст, минуя сознание художника, на практике не подтвердилась — некоторая доля контроля просто неизбежна. Тем не менее, благодаря сюрреализму, появился ряд новых технических приемов, давших возможность добиваться случайных эффектов и использовать их.

Декалькомания Эрнста. Марк Эрнст, наиболее изобретательный из художников этой группировки, часто комбинировал коллаж с «фроттажем» (от фр. frottage) — следы от трения по дереву, спрессованным цветом и другим рельефным поверхностям) — известной нам с детских занятий техники воспроизведения узора вождения карандаша по бумаге, наложенной, например, на монету. Эрнст получал также удивительные формы и фак-



438. Макс Эрнст. Наряд невесты. 1940 г. Холст, масло. 129,5 x 96,2 см. Собр. Пегги Гуггенхейм, Венеция



439— Хуна Миро. Живопись. 1933 г. Холст, масло. 130,2 х 161,3 см. Уэдсворт Атенеум, Хартфорд, Коннектикут. © Уэдсворт Атенеум. Собр. Эллы Гэллап Самнер и Мэри Кетлин Самнер

туры способом «декалькомании» — переводом масляной краски на холст с какой-либо другой поверхности. На картине «Наряд невесты» (илл. 438) он создал таким образом удивительно богатый образный мир, заставляющий нас разгадывать его содержание. Картина выглядит неким подобием мечты, но мечты, родившейся именно в поразительно романтическом воображении (сравн. «Призрак» Моро, илл. 397).

Миро. В сюрреализме было, однако, и гораздо более смелое и творческое ответвление. К нему имеют отношение некоторые работы Пикассо (например, «Три танцовщицы», илл. 433), а самым видным его представителем стал тоже испанец — Хуан Миро (1893—1983), автор удивительной картины «Живопись» (илл. 439)— Его творческая манера получила название «биоморфной абстракции» за текучесть и криволинейность композиций, напоминающих органические, а не геометрические формы. Возможно, еще более точным названием было бы «биоморфное отвердение», так как формы на картинах Миро живут собственной, энергичной жизнью. Они словно трансформируются на наших глазах, то расширяясь, то сжимаясь, как амебы, пока не приобретают сходство с человеческими чертами настолько, что это удовлетворяет художника. Такое спонтанное «становление» представляет собой полную противоположность абстракции как мы ее определили выше (см. стр. 420—421), хотя в следовании формальным принципам построения композиции Миро не менее строг, чем кубисты,— по существу, он и начинал как кубист.

Клее. Немецко-шведский художник Пауль Клее (1879—1940) также находился под влиянием кубизма, но для него не менее живой интерес представляли этнографическое искусство и детские рисунки. Во время Первой мировой войны он сумел сплавить эти казалось бы несоединимые элементы,



440. Поль Клее. Щебечущая машина. 1922 г. Бумага, наклеенная на картон, акварель, тушь, перо по переводному рисунку маслом. 63,8 х 48 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена

создав свой собственный, восхитительно экономный и точных художественный язык. «Щебечущая машина» (илл. 440) — изящный перьевой рисунок, тронутый акварелью,— дает представление о своеобразии искусства Клее. Несколькими простыми линиями он создал призрачный механизм, имитирующий поющих птиц и одновременно высмеивающий как нашу веру в чудеса индустриальной эпохи, так и сентиментальные восторги пением птиц. Миниатюрное сооружение не лишено угрюмости: головы четырех механических птичек выглядят наподобие рыболовных приманок, словно на них можно ловить настоящих птиц. Таким образом, в созданном на рисунке поразительном изобретении сконцентрирован целый комплекс идей о современной цивилизации.

Важную роль здесь играет название. Это вообще характерно для Клее, собственно работа которого, при всей ее зрительной привлекательности, не раскрывает до конца творческого замысла, пока сам художник не объяснит его нам. Название, в свою очередь, без произведения мало что значит — остроумная идея щебечущей машины ничего не говорит нашему воображению до тех пор, пока мы не увидим эту конструкцию. Подобная взаимозависимость знакома нам по мультфильмам. Клее поднимается на высокий художественный уровень, не теряя игрового характера этих словесно-зрительных каламбуров. Искусство было для него языком знаков, языком форм, являющихся образами идей, точно так же, как форма буквы является образом определенного звука или как стрела — образом, означающим команду: «Только в эту сторону!» Он понял также, что в любой условной системе знак — не более, чем «спусковой крючок». При взгляде на этот знак мы автоматически вкладываем в него определенное значение, не переставая размышлять о его форме. Клее хотел, чтобы его знаки, приходя как визуальные факты в столкновение с нашим сознанием, одновременно играли и роль «спускового крючка».



441. Георг Гросс. Германия. Зимняя сказка. 1918 г. Ранее собр. Гарвенс, Ганновер, Германия

Экспрессионизм

Гросстр. Трагический опыт Первой мировой войны отозвался в сердцах немецких художников острой болью за судьбу современной цивилизации. Эта боль нашла себе наилучшее выражение в искусстве экспрессионизма. Живописец-график Георг Гросс (1893-1959) в 1913 году учился в Париже, затем, после окончания войны, присоединился в Берлине к дадаистам. Под влиянием футуристов он использовал динамические формы кубизма для создания едкого, грубого сатирического стиля, выражавшего разочарование своего поколения. На картине «Германия. Зимняя сказка» (илл. 441) изображение Берлина служит калейдоскопически-пестрым фоном для нескольких крупных фигур, помещенный поверх домов, как на коллаже: похожего на марионетку «доброго гражданина» за столом, а также тех темных сил, которые приложили руку к его формированию (лицемерных священника, генерала и учителя).

Бекман. Макс Бекман (1884—1950) — энергичный продолжатель направления группировки «Мост» — стал экспрессионистом только после первой мировой войны. В его триптихе «Отплытие» (илл. 442), завершенном в то время, когда он был вынужден покинуть родину из-за прихода к власти нацизма, на боковых панно изображен кошмарный мир марионеток, вызывающих не меньшее чувство тревоги, чем образы картины Босха «Ад» (см. илл. 194). Символику этого триптиха Бекмана интерпретировать даже труднее, так как он по необходимости более субъективен. В исторической ретроспективе эти две хаотические сцены, полные насилия и бессмысленных обрядов, воспринимаются как пророческие. Уравновешенность композиции центрального панно с его пространством, голубизной моря и солнечным светом олицетворяет, наоборот, надежды, связанные с отплытием в дальние края. Пережив Вторую мировую войну в тяжелейших условиях в оккупированной Голландии, Бекман провел три последних года жизни в Америке.



442. Макс Бекман. Отплытие. 1932—1933 г. Триптих. Холст, масло. Центральное панно — 215,3 x 115,3 см, боковые панно (каждое) — 215,3 x 99,7 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Передан анонимно (по обмену)

Реализм

О'Киф. В 1920-е года большинство художников, начинавших в группе Стиглица, обратилось к пейзажной живописи в реалистической манере, но с примесью экспрессионизма. Наиболее видным художником, отличавшимся верностью натуре и характерным для американского искусства 1920-х годов стала Джорджия О'Киф (1887—1986). Ее продолжительный творческий путь был отмечен многочисленными тематическими и стилистическими изменениями. О'Киф создала разновидность органического абстракционизма с экспрессионистскими заимствованиями и творчески освоила прецизионизм Шарля Демута (см. стр. 431), так что она считается абстракционистской. В ее творчестве часто сочетаются оба этих подхода. Выбрав тему и продумав ее, она подвергает первоначальный замысел основательной переработке и упрощению, стремясь достичь собственного, оригинального пластического решения. «Черный ирис III» (илл. 443) — один из примеров того типа живописных работ, которые принесли ей наибольшую известность. Этот образ отмечен присущим художнице сильным чувством декоративной композиции. Однако ее цветок производит обманчивое впечатление. Изображенный с близкого расстояния и со значительным увеличением, он превращается в слабо замаскированный символ женской сексуальности.

Американская видовая живопись. 1930-е годы были отмечены в искусстве еще большим консерватизмом, чем предыдущее десятилетие,— это была реакция на экономическую депрессию и социальные волнения, охватившие как Европу, так и США. Повсеместное преобладание реализма свидетельствовало об общем отходе от новаторских исканий. В Германии, где популярным реалистическим движением стала так называемая «новая вещественность» («Neue Sachlichkeit»), это было связано с возвратом к традиционным эстетическим ценностям. Американские художники разделились на два основных лагеря, риджионалистов и социальных реалистов. Риджионалисты стремились к возрождению идеализма путем осовременивания американского мифа, воспринятого, впрочем, преимущественно глазами жителя Среднего Запада. Социальные реалисты изображали на своих картинах беспорядки и мрачные переживания периода депрессии и часто обращались к теме социальных реформ. Оба эти художественные движения, при всей их враждебности друг другу, широко пользовались достижениями «школы мусорного ящика» (см. илл. 428-429).



443— Джорджиа О'Киф. Черный ирис III. 1926 г. Холст, масло. 91,4 x 75,9 см. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Собр. Альфреда Стиглица, 1949 г.

Хоппер. Единственным художником, который устраивал все группировки, в том числе даже и тех немногих, кто оставался верными модернизму, был Эдвард Хоппер (1882—1967), бывший ученик Роберта Генри. Хоппер сосредоточился на направлении, получившем после него наименование живописи «народной архитектуры» американских городов — изображения витрин магазинов, кинотеатров, ночных ресторанов — тематики, которую никто из художников, кроме него, не считал заслуживающей внимания. Его «Раннее воскресное утро» (илл. 444) вызывает необъяснимое, щемящее чувство одиночества, возникающее при виде очень знакомых, примелькавшихся примет обычной улицы. На улице царит спокойствие, но оно, как мы понимаем,— лишь временное. За фасадами домов идет невидимая жизнь. Нас не покидает ощущение, будто вот-вот какая-нибудь из жалюзи приподнимется на наших глазах. Помимо своей поэтичности, картина впечатляет и совершенством исполнения. Постепенно к зрителю приходит понимание включения в композицию пожарного крана и полосатого столба — вывески парикмахерской, как и тонких различий в трактовке ряда



444. Эдвард Хоппер. Раннее воскресное утро. 1930 г. Холст, масло. 88,9 x 152,4 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Приобретена вместе с фондами Гертруды Вандербилт Уитни

окон, точно рассчитанного угла наклона солнечного света, изящного равновесия вертикалей и горизонталей. Бесспорно, Хоппер не прошел мимо творчества Мондриана.

ЖИВОПИСЬ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Абстрактный экспрессионизм: «живопись действия»

Термин «абстрактный экспрессионизм» часто применяется по отношению к стилю живописи, преобладавшему более десяти лет после второй мировой войны. Он возник в Нью-Йорке, частично как реакция художников, озабоченных ядерной угрозой и холодной войной. Представители так называемой «живописи действия» («action painting») — первые из абстрактных экспрессионистов — создали на основе сюрреализма новый подход к искусству. Живопись становилась у них аналогией самой жизни, непрекращающимся процессом, при котором художник попадал в довольно рискованные ситуации и преодолевал возникавшие у него затруднения посредством ряда сознательных и бессознательных решений, реагируя на внутренние и внешние требования. Художники «цветного поля» («color field») перешли от экстатических жестов и буйных красок «живописи действия» к созданию обширных плоскостных форм с лирическим звучанием цвета, в какой-то степени отражавших одухотворенность восточной мистики. Живописцам «цветного поля» удалось в той или иной мере разрешить конфликты, на которых заострили внимание представители «живописи действия».

Горки. Родоначальником этого художественного движения и единственным мастером, оказавшим серьезное влияние на других его представителей, был Аршил Горки (1904—1948) — художник армянского происхождения, приехавший в Америку в возрасте 16 лет. На достижение творческой зрелости ему потребовалось двадцать лет. Сначала он писал в стиле Сезанна, потом подражал Пикассо. Следы этих влияний ощутимы в картине «Печень — гребень петуха» (илл. 445) — лучшей его работе.

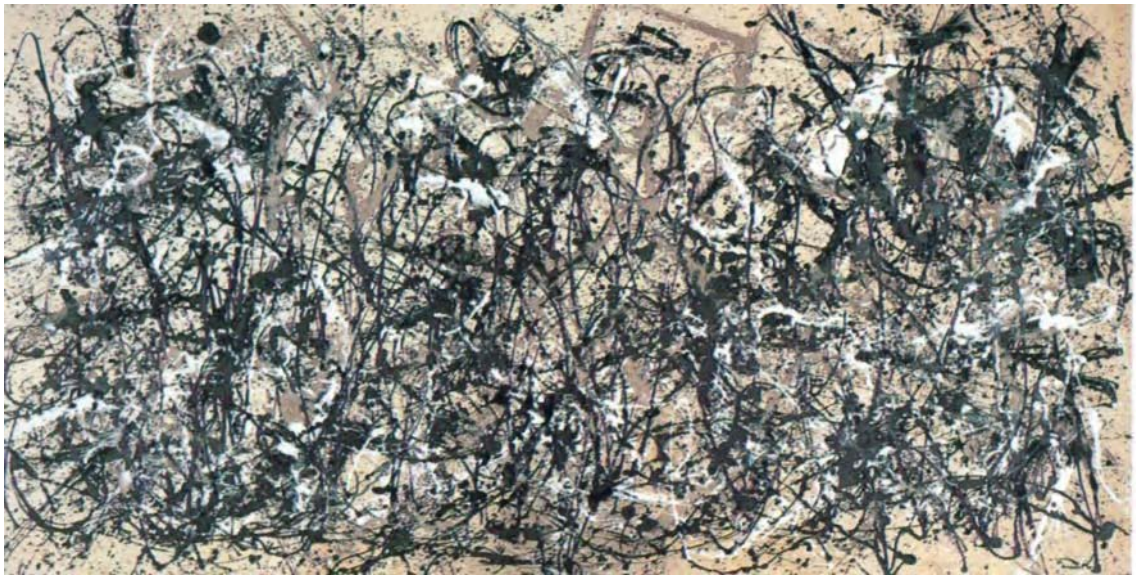
Загадочность названия говорит о тесной связи художника с поэтом Андре Бретоном и другими сюрреалистами, нашедшими прибежище в Нью-Йорке во время войны. Придя в ужас от бесчеловечной бойни, поставившей под угрозу само существование цивилизации, абстрактные Экспресси-



445. Аршил Горки. Печень — гребень петуха. 1944. Холст, масло. 1,86 х 2,49 м. Художественная галерея Олбрайта Нокса, Буффало, Нью-Йорк. Дар Сеймура Х. Нокса, 1956 г.

онисты в первое время ставили целью создание мифов и таких универсальных образов-архетипов, с помощью которых можно было бы выразить ощущение неминуемой катастрофы. Горки разработал собственную мифологию, воплотив ее в своих работах — каждая из его форм является одним из символов этого герметического мира. Все здесь находится в процессе изменения, превращения. В манере художника сказывается его опыт маскировки, полученный им в классе, который он прежде вел. Биоморфность форм говорит о явном влиянии Миро, а спонтанность трактовки и яркость колорита — об увлечении художника Кандинским (см. илл. 439,420). Но динамичное переплетение форм, их мощное взаимное притяжение и отталкивание свидетельствуют о самостоятельности художника,

Поллок. Наиболее значительным среди художников «живописи действия» стал Джэксон Поллок (1912—1956). Его огромная картина «Осенний ритм: номер 30, 1950» (илл. 446) создана не кистью, как это делается обычно, а главным образом беспорядочным расплескиванием и разбрызгиванием красок. То, что получилось в итоге, особенно с близкого расстояния, напоминает одновременно и Кандинского, и Макса Эрнста (сравн. илл. 420, 438). Беспредметный экспрессионизм Кандинского и сюрреалистическое обыгрывание случайных эффектов действительно были главными источниками творчества Поллока, но эти влияния не до конца раскрывают новаторский характер и эмоциональную привлекательность его искусства. Почему Поллок «плеснул ведро краски на лицо публики», говоря словами обвинения Рескина в адрес Уистлера? Конечно, эта картина не более абстрактна, чем работы его предшественников, так как обратившись к методу выжимания и разбрызгивания краски, Поллок утратил полноту контроля над процессом — необходимое условие абстрактного искусства. Вместо этого он стал относиться к краске не как к пассивному средству, используемому художником по собственной прихоти, а как к хранилищу подспудных сил, которые он должен освободить.



446. Джэксон Поллок. Осенний ритм: номер 30, 1950 г. Холст, масло. 2,64 х 5,26 м. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Джорджа А. Хэрна



447. Ли Крэснер. Праздник. 1959-1960 г. Холст, масло. 2,34 х 4,99 м. Частное собрание. По разрешению Галереи Роберта Миллера, Нью-Йорк

Те конкретные формы, которые мы видим на воспроизведенной картине, в значительной мере обусловлены внутренней динамикой материала и живописной техникой художника: вязкостью пигмента, скоростью и направлением наложения краски на холст и ее взаимодействием с другими слоями. В результате возникает такая выразительная, насыщенная поверхность холста, что вся пре-

жняя живопись просто бледнеет перед нею. Когда художник «целится» краской в холст, вместо того, чтобы «нести» ее на кончике кисти — или, если угодно, высвобождает силы, кроящиеся в краске, придавая ей импульс собственного движения,— он не просто выдавливает ее, полагаясь в остальном на волю случая. Художник сам является для этих высвобождаемых сил высшим источником энергии,

и он «седлает» их, как ковбой мог бы оседлать дикую лошадь, в неистовстве психо-физиологического действа. Ему не всегда удается удержаться в седле, но восторг этого состязания, при котором задействуются все силы его организма, стоит риска. В этом сравнении, при некоторой его грубоватости, отражается главное различие между Поллоком и его предшественниками: его полная самоотдача процессу живописи. Именно поэтому он предпочитает крупные полотна, обеспечивающие достаточно обширное «поле боя» и позволяющие участвовать в создании картины не только руками, но и движениями всего тела.

Термин «живопись действия» передает суть такого подхода гораздо лучше, нежели «абстрактный экспрессионизм». Упрекающим Поллока в недостаточном контроле над материалом можно возразить, что эта утрата более чем компенсируется обретением новой целостности и размахом творческого процесса, придающим его творчеству несомненный отпечаток искусства середины XX столетия. Применяемая Поллоком техника выжимания краски не была, однако, главной особенностью «живописи действия», и он сам перестал прибегать к ней в 1953 году.

Краснер. Ли Краснер (1908—1984) — жена Поллока — всегда писала кистью. Хотя Краснер и Поллок явно влияли друг на друга, она неизменно стремилась к творческой самостоятельности. Однако ей удалось выйти из-под его длинной тени лишь после того, как она сменила несколько направлений, уничтожив значительную часть своих ранних работ. После смерти Поллока ей удалось найти свое направление, которому она стремилась следовать в последние три года жизни: снова вернуть в абстрактный экспрессионизм человеческую фигуру, сохранив автоматизм письма. Потенциально такая возможность всегда присутствовала в творчестве Поллока — изображение в «Осеннем ритме» мы легко можем принять за образы неистово кружащихся людей. Такие рождающиеся из переплетений линий формы Краснер выявляет в свой картине «Праздник» (илл. 447), используя размашистые движения «живописи действия» для придания этим образам некоторого сходства с человеческим обликом, но не переходя к собственно изображению.

Де Коонинг. В творчестве Виллема де Коонинга (род. 1904) — другого видного мастера этой группировки и близкого друга Горки — всегда сохраняется связь с образным миром, независимо от того, присутствуют там фигуративные объекты

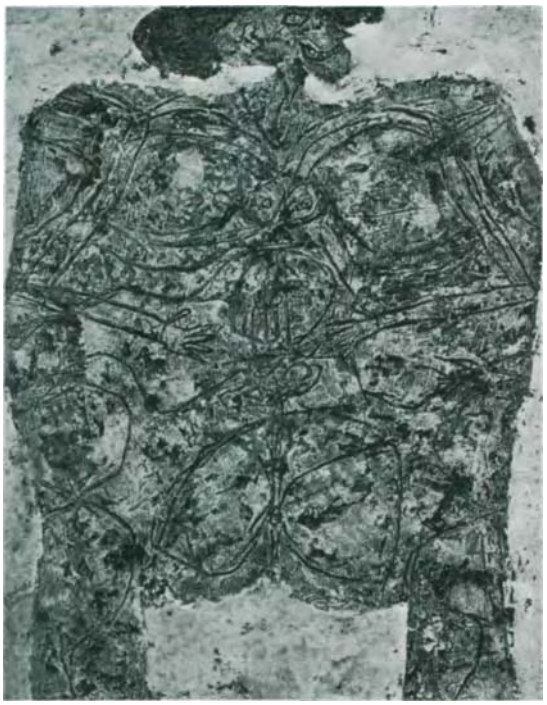


448. Биллем де Коонинг. Женщина II. 1952 г. Холст, масло. 149,9 x 109,3 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар миссис Джон Д. Рокфеллер 3-й

или нет. На некоторых картинах образ возникает из бессистемных, угловатых ударов кисти. Де Коонинга роднит с Поллоком яростная энергия, чувство риска, стремление к достижению цели — с успешным исходом, хотя и достигнутым на пределе возможностей. Что можно сказать о картине де Коонинга «Женщина II» (илл. 448) с ее экстатическими деформациями? Кажется, будто поток психических импульсов высвободил этот кошмарный призрак из глубин подсознания художника. Поэтому де Коонинга иногда обвиняют в женоненавистничестве. Но художник отвергает эти обвинения. Изображенная больше похожа на первобытную богиню, жестокую, но соблазнительную, олицетворяющую темную, первобытную сторону человеческого существа.

Экспрессионизм в Европе

Достижения «живописи действия» свидетельствовали, что американское искусство достигло международного уровня. Это движение оказало очень сильное влияние на европейское искусство, в котором тогда не было ничего сопоставимого по



449. Жан Дюбюффе. Метафизика. Из серии «Дамские тела». 1950 г. 116,2 х 89,5 см. Частное собрание

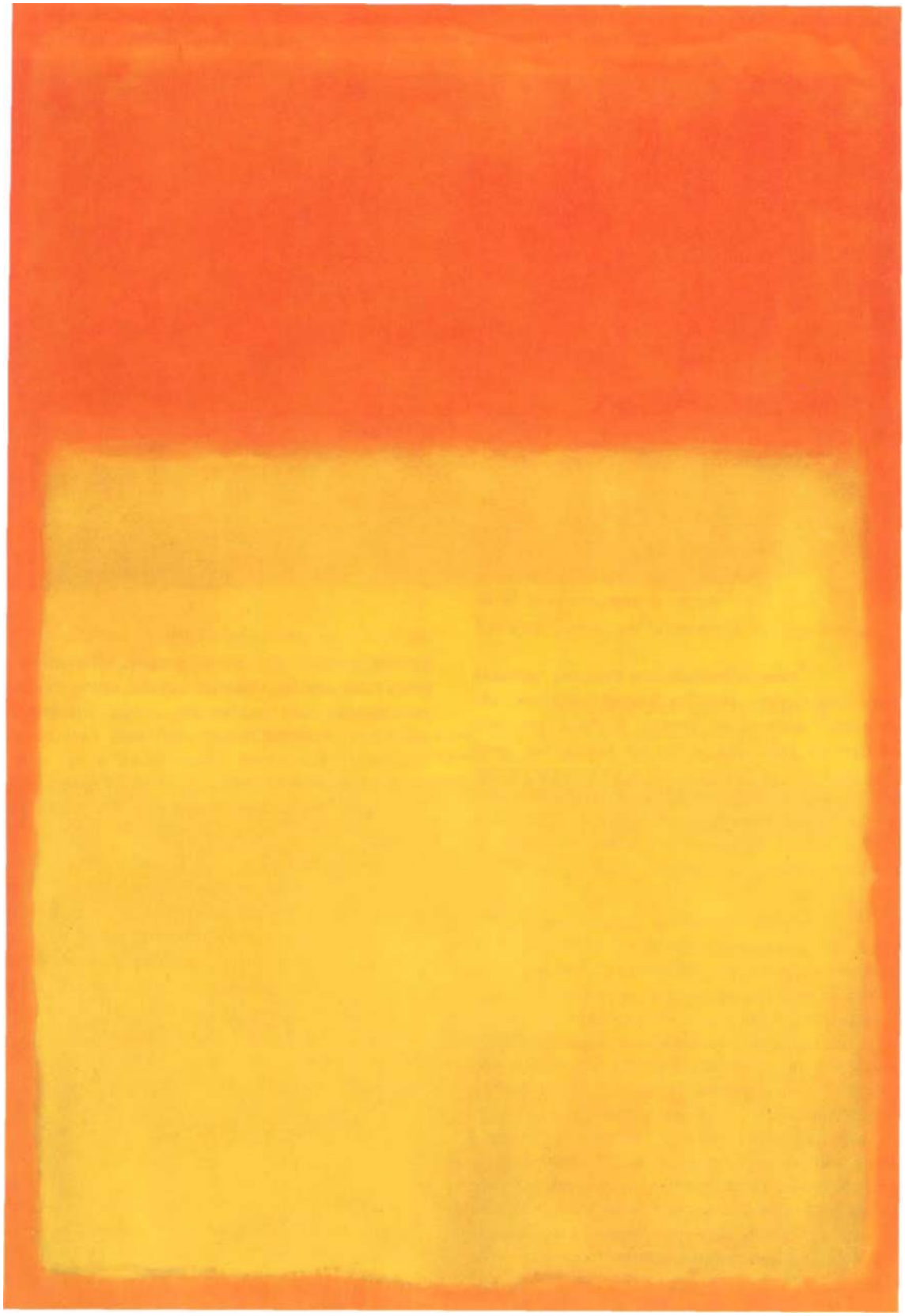
художественной мощи и убедительности. Но один французский художник, Жан Дюбюффе, обладал такой оригинальностью, что явил собой целое движение. Его первая выставка состоялась вскоре после освобождения Парижа, когда вновь пробудились разнообразные, порой антагонистические явления художественной жизни французской столицы.

Дюбюффе. В молодости Дюбюффе (1901—1985) прошел курс профессионального обучения живописи, но ни одно из многочисленных направлений, которые он видел вокруг, ни музейное искусство не оказывали на него существенного влияния. Все представлялось ему слишком оторванным от жизни, и он пошел в неизведанном направлении. Только с годами, уже в среднем возрасте, смог он найти собственный путь, позволивший ему раскрыть незаурядные творческие задатки. Дюбюффе вдруг понял, что надо искать творческий импульс для создания подлинного искусства не в идеях и традициях художественной элиты, а в каком-то совсем ином источнике. Он стал черпать вдохновение в искусстве детей и душевнобольных. Разделение на «нормальное» и «ненормальное» в сфере искусства казалось ему не более обоснованным, чем устоявшиеся понятия «красоты» и «уродства». Никто со времен Марселя Дюшана (см. стр. 427—428) не решался на такой решительный разрыв с эстетической природой искусства.

Дюбюффе стал апологетом такого искусства, которое он сам назвал «грубым», «неученым» («l'art brut»), но эти его идеи заключали в себе и нечто парадоксальное. При том, что Дюбюффе прославлял прямоту и спонтанность дилетантизма в искусстве, противопоставляя его рафинированности профессионализма, сам он всю жизнь был именно профессиональным художником. Хотя отрицание устоявшихся ценностей толкало Дюбюффе к полному прекращения художественной деятельности, он по плодовитости уступал лишь Пикассо. По сравнению с творчеством Пауля Клее, который первый обратился к приемам детского рисунка (см. стр. 434—435), искусство Дюбюффе — действительно «грубое», «сырое». Его прямолинейная спонтанность, взрывчатость, дерзкая настойчивость противоположны формальной упорядоченности и лаконизму старшего художника. Но не попался ли Дюбюффе в ловушку, изготовленную им самим? Если он в своем творчестве всего лишь имитировал «неученое искусство» детей и сумасшедших, то не стали ли эти, им самим избранные условные принципы таким же значительным ограничением, как и те, что были выработаны художественной элитой?

Не исключено, что такая мысль может возникнуть при беглом взгляде на картину Дюбюффе «Метафизика» (илл. 449) из серии «Дамские тела» — по сравнению с этим шокирующим ударом по нашим врожденным эстетическим чувствам даже неистово искаженная фигура «Женщины II» де Кооннинга (см. илл. 448) кажется не такой уж отталкивающей. Тяжелые, непроницаемые краски напоминают слой штукатурки, а линейные контуры, очерчивающие тело, похожее на глыбу, процарапаны по поверхности, как рисунки-граффити, сделанные неопытной рукой. Но внешнее впечатление нередко бывает обманчивым. Ярость, сосредоточенность натиска Дюбюффе показывают, что его демонический женский образ — отнюдь не «то, что способен изобразить любой ребенок». Художник объяснил цель создания образов, подобных этому, в таком ярком высказывании: «Женское тело... долго ассоциировалось с показным, излишне привлекательным понятием красоты, которое представляется мне жалким и крайне удручающим. Я, конечно, за красоту, но не за такую... Мне хочется

450. Марк Ротко. Охра и красная на красном. 1954 г. Холст, масло. 2,36 х 1,62 м. Собр. Филлипс, Вашингтон, округ Колумбия



spp • vxtxx чэшюяиж

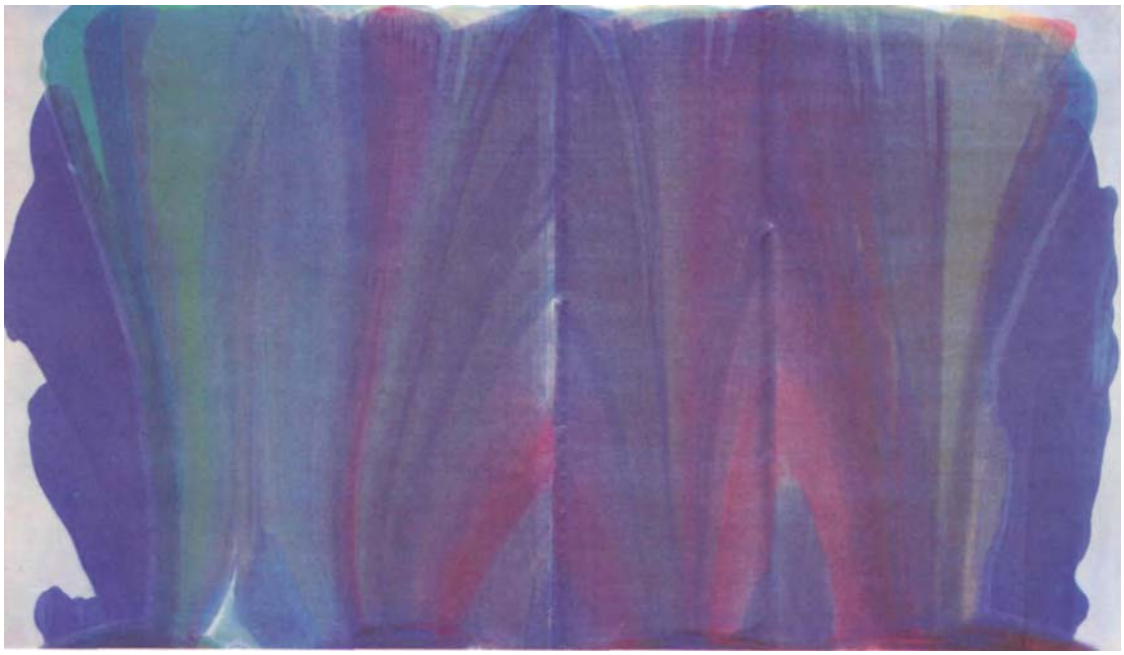
отбросить все, то, что нас учили воспринимать — не задавая вопросов — как изящество, красоту, и поставить на это место другое, более емкое понятие красоты, которое охватывает все предметы и существа, не исключая и самых презираемых...»

Живопись «цветного поля»

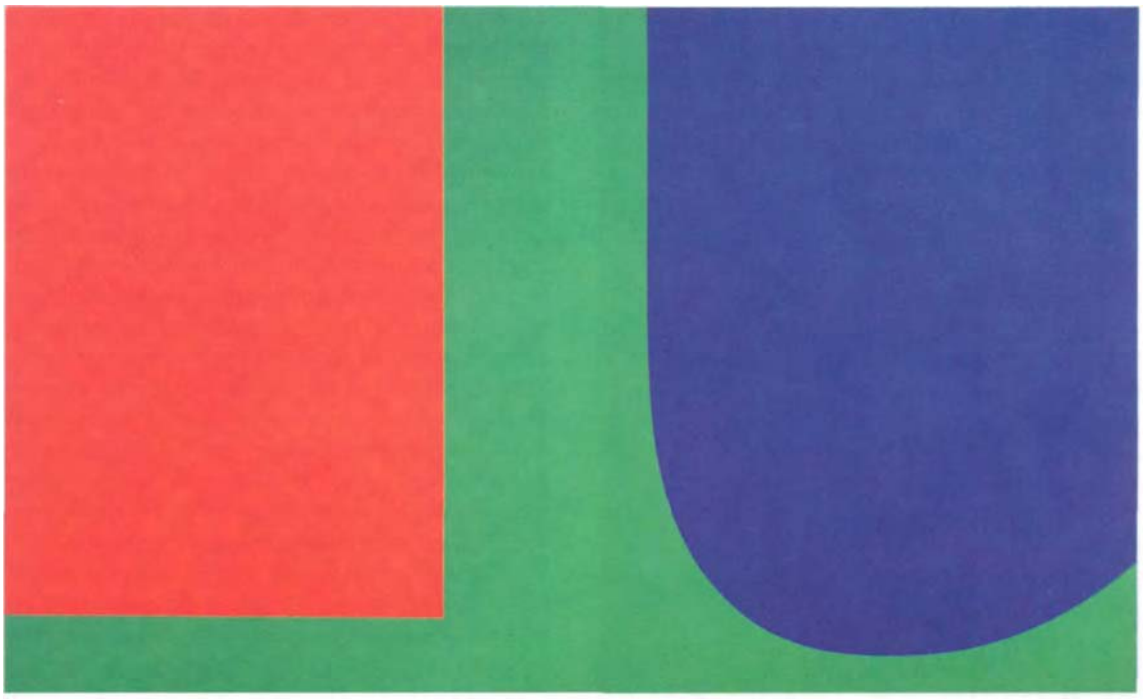
К концу 1940-х годов некоторые художники стали переходить от «живописи действия» к новому стилю, который они называли «живописью цветного поля» («color field painting»). Холст покрывался слоем тонких, прозрачных цветных мазков. Могли применяться масляные краски или даже тушь, но излюбленной техникой вскоре стали акриловые краски,— взвесь пластмассы в полимерной смоле, которую можно развести водой до жидкого, текучего состояния.

Ротко. В середине сороковых годов Марк Ротко (1903—1970) работал в манере, заимствованной у Горки. Но в последующее десятилетие присущая «живописи действия» агрессивность настолько смягчилась, что от его картин веет созерцательностью, безмятежным покоем. На картине «Охра и красная на красной» (илл. 450) изображены два прямоугольника с размытыми краями на темно-красном фоне. Розовый «нимб» вокруг нижнего прямоугольника создает впечатление, будто он погружается в красный фон, в то время как желтый прямоугольник воспринимается явно отчетливее на красном фоне. Прозрачность мазка позволяет разглядеть фактуру ткани сквозь обширную живописную поверхность. В этом описании едва ли даже начато раскрытие сути этой работы или секрета ее таинственного воздействия на зрителя. Они кроются в изящной уравновешенности форм, в их странной взаимозависимости, в тонких вариациях колористических оттенков. Произведения этого замкнутого в себе, интроспективного художника вызывают душевный отклик не у каждого зрителя, но те, кому они оказываются созвучны, переживают восторг, близкий к экстазу.

Луис. К числу наиболее одаренных мастеров живописи «цветного поля» следует отнести Мориса Луиса (1912—1962). Кажется, будто последовательно наложенный ряд за рядом без видимого следа кисти слои краски в его «Голубой вуали» (илл. 451) сами «наплыли» на холст. Гармония их взаимодействия рождает плавно смещающееся равновесие, которое придает картине таинственное очарование, похожее на северное сияние.



451. Моррис Луис. Голубая вуаль. 1958-1959 г. Холст, акриловые краски. 2,65 х 3,79 м. Художественный музей Фогга, Художественные музеи Гарвардского университета, Кембридж, Массачусетс. Дар Луи Орсвелла и Фонда для даров специального назначения



452. Эллсворт Келли. Красное синее зеленое. 1963 г. Холст, масло. 2,12 х 3,43 м. Музей современного искусства Сан Диего. Дар д-ра и г-жи Джэк М. Фэррис

Поздний абстрактный экспрессионизм

Келли. Многие художники, достигшие зрелости в пятидесятые годы, позже полностью отошли от «живописи действия» и занялись жесткой абстракцией, живописью жесткого контура — «хард эдж» («hard edge»). Картина «Красное синее зеленое» (илл. 452) Эллсворта Келли (род. 1923), лидера этого течения на раннем этапе, по манере исполнения далека от присущей Ротко импрессионистической мягкости. Плоскостные пятна цвета вписаны здесь внутрь тщательно очерченных форм — колористические и композиционные проблемы исследуются на чисто формальном уровне.

Стелла. Фрэнк Стелла (род. 1936), блестящий, рано раскрывшийся талант, начинал с подражания Мондриану, затем создал собственный, еще более самодовлеющий стиль живописи. В отличие от Мондриана (см. стр. 431—432), Стелла не занимался поисками вертикально-горизонтальных равновесий, благодаря которым произведения его предшествен-



453— Франк Стелла. Императрица Индии. 1965 г. Фигурный холст, металлический порошок в полимерной эмульсии. 1,96 х 5,49 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар С. И. Ньюхауза Младшего



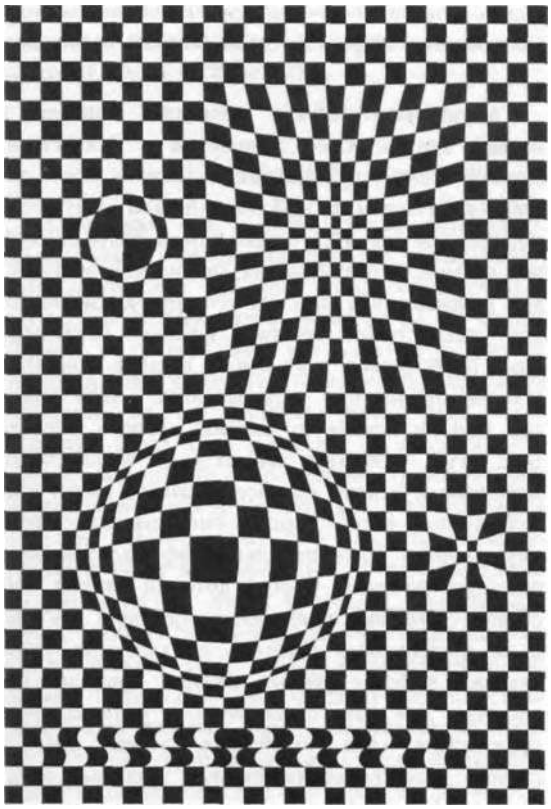
454. Уильяме Т. Уильяме. Бэтмен. 1979-
Холст, акриловые краски. 203,2 х 152,4 см.
Собр. художника

ника соотносятся с реальным миром. Вполне логично отошел он и от традиционного прямоугольного формата, чтобы его картины совсем не были похожи на окна. Формат холста играет у него роль важного элемента композиции. Так, формат одной из самых больших его работ, величественной картины «Императрица Индии» (илл. 453) обусловлен напором и противодействием ему в четырех огромных шевронах одинаковых размеров и форм, но резко отличающихся друг от друга по цвету и соотношению с целым. Более того, добавление в краску металла придает ей особый, радужный блеск. Это еще один способ, позволивший автору подчеркнуть безличную точность поверхностей и свести на нет саму возможность сопоставления его работы с «рукотворными» станковыми картинами. По существу, анализ «Императрицы Индии» как картины представляется явной нелепостью — ее скорее следует рассматривать как самодостаточный объект.

Уильямср. Вклад, который внесли в искусство лирические импрессионисты с начала семидесятых годов, оказался почти незамеченным. В качестве примера их достижений можно привести творчество Уильямса Т. Уильямса (род. 1942), представителя «утраченного поколения». Многолетний, напряженный самоанализ позволил ему выработать ту сложную технику, которую он использовал в картине «Бэтмэн» (илл. 454). Его творческий метод можно сравнить с джазовой импровизацией — эту связь признавал и сам художник. Переплетения красок и мазков кисти в пределах четко выраженной двучастной композиции дает бесконечное количество вариаций главной темы. Хотя Уильяме занят в основном формальными поисками, благодаря игре цвета и абстрактных форм на похожей на инкрустацию поверхности снова и снова выявляются природные формы, свет и пространство. Но художник, кажется, не ставил целью изображение пейзажа, а выразил, хотя и бессознательно, свои мимолетные воспоминания о прошлом.

Уильяме принадлежит к тому поколению темнокожих американцев, родившихся около 1940 года, благодаря которому негритянская живопись достигал художественной зрелости. Гарлемское возрождение двадцатых годов, вызывавшее и оживление культуры, было, к сожалению, непродолжительным — из-за экономической катастрофы Великой депрессии многообещающее начало не получило продолжения. Однако после второй мировой войны негритянская молодежь начала все больше посещать художественные школы. А это как раз было время, когда достижения абстрактного экспрессионизма показали, что американское искусство достигло своей зрелости. Движение за гражданские права помогало темнокожим художникам обрести художественную самостоятельность, найти собственный стиль. Поворот, давший мощный толчок развитию негритянского искусства Америки, произошел в связи с убийствами Малколма X в 1956 году и Мартина Лютера Кинга три года спустя.

С тех пор развитие темнокожих художников шло по трем основным направлениям. Главным течением был абстракционизм, и представляющие его негритянские художники, особенно из старшего поколения, тяготели к созданию собственной, индивидуальной эстетики, утверждая, что такого понятия, как афро-американское или негритянское искусство, не существует, а есть только искусство хорошее или плохое. Их, соответственно, опровергали художники с активной социальной позицией. Вдохновляясь пафосом социально-политической борьбы, они создавали выразительные варианты национального стиля, служившего средством связи, ориентиром перспектив черного населения, так как он был обращен непосредственно к людям в общинах. Между этими двумя крайними подходами



455. Виктор Вазарели. Вега. 1957 г. 195,6 х 129,5 см. Собрание художника

расположилась еще одна форма негритянского искусства, отличающаяся декоративностью и нередко заимствованиями из африканских, карибских и иногда мексиканских мотивов. Жестких перегородок между этими течениями нет, и отдельные мастера успешно сочетают элементы всех трех. Тем не менее, наиболее плодотворным оказался абстракционизм, так как он открывал темнокожим художникам, независимо от их убеждений, такие выразительные средства, которые позволяли им достичь уровня не только этнического, но и универсального признания.

Оп-арт

Еще одно направление, которое набирало силу в середине 1950-х годов, получило известность под названием «оп-арт» из-за увлечения его сторонников оптическими эффектами, с учетом физико-психологических особенностей зрительного восприятия. Художники оп-арта заняты главным образом созданием оптических иллюзий. Надо сказать, изобразительное искусство в той или иной степени имело дело с оптическими иллюзиями во все времена, начиная уже с каменного века. Новым в подходе оп-арта было то, что это искусство — строго беспредметно. Оно развилось частично из геометрической абстракции, хотя его родословная восходит и еще дальше, к Мондриану (см. стр. 431—432). В то же время оп-арт стремился расширить мир оптической иллюзии всеми имеющимися в распоряжении художника способами, используя возможности новых материалов и технических средств, создаваемых наукой, в том числе и лазерной технологией. Значительное место занимают в оп-арте конструкции или «инвайронменты» (см. стр. 467— 472), воздействие которых зависит от света и движения и не может быть достаточно точно передано в альбомной репродукции.

Из-за опоры оп-арта на науку и технику его возможности кажутся беспредельными. И тем не менее, это движение достигло своей зрелости в течение десятилетия с момента зарождения, но в дальнейшем развилось слабо. Главное затруднение связано с его тематикой. Оп-арт выглядит откровенно рассудочным, слишком систематическим течением, сходным скорее с науками, чем с гума-

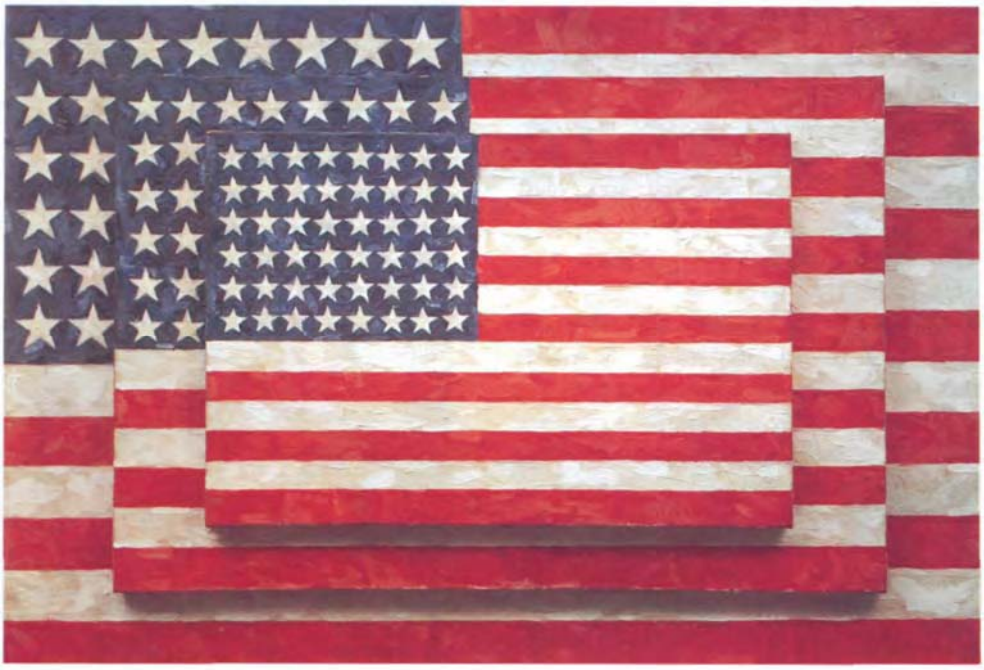


456. Ричард Анушкевич. Вход в зеленое. Холст, акриловые краски. 2,74 х 1,83 м. Собр. художника

янтарными профессиями. И хотя достигаемые им эффекты, бесспорно, потрясающи, они относятся к узкой области интересов, лежащих, как правило, вне основного русла развития современного искусства. Своим разнообразием и выразительностью, необходимыми для того, чтобы это искусство стало живой традицией, оп-арт обязан лишь небольшой группе мастеров.

Вазарели. Главным теоретиком оп-арта, как и его наиболее изобретательным практиком, был венгерский художник Вазарели (род. 1908), живший во Франции. Большая часть его работ выполнена буквально в черно-белой гамме — например, масштабное полотно «Вега» (илл. 455), название которого происходит от самой яркой звезды в созвездии Лира. Это огромное поле из чернобелых клеток, правильность которых нарушается из-за изгибов линий, образующих квадраты. Но так как деформированы многие из этих квадратов, то различия в их форме невольно бросается в глаза. В результате на каком бы расстоянии мы ни находились, эти искажения воспринимаются нашим зрением. Картина, таким образом, по существу побуждает нас двигаться взад-вперед, а когда мы делаем это, кажется, будто само это поле приходит в движение, то расширяясь, то изгибаясь, то сжимаясь. Если бы «Вега» была трехмерным объектом, разнообразие эффектов стало бы еще большим.

Анушкевич. Оп-арт вовлекает зрителя в новые, динамические отношения с искусством. Джозеф Элберс, приехавший в Америку после закрытия Гитлером в 1933 году школы «Баухауза» в Дессау (см. стр. 477), создал другой, более строгий вид оп-арта, основанный на тонких колористических соотношениях простых геометрических форм. Его талантливый ученик Ричард Анушкевич (род. 1930) развил этот стиль, ослабив при этом строгие ограничения, установленные самим Элбер-гом. При взгляде на его картину «Вход в зеленое» (илл. 456) возникает впечатление бесконечного движения к центру, которое создается рядом последовательно расположенных уменьшающихся прямоугольников. Этот визуальный эффект уравновешивается цветным узором, который создает, наоборот, ощущение приближения центра к зрителю из-за постепенного перехода от холодных тонов снаружи к более теплым внутри. Поражает необычная для такого откровенно рационального произведения сила воздействия. Резонанс цвета в строгих геометрических фигурах усиливает оптический эффект притяжения-отталкивания, производя почти мистическое воздействие. Эту картину



457. Джэспер Джонс. Три флага. 1958 г. Холст, энкаустика. 78,4 x 115,6 x 12,7 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар в честь 50-летия Фонда Джилмэн Инкорпорейтед, Фонда Лодера, А. Алфреда Таубмана, анонимного дарителя, покупка

можно сравнить с современной иконой, способной произвести неизгладимое впечатление на тех, кто настроен на ее восприятие.

Поп-арт

Художники еще одной группы, получившей известность в середине пятидесятых годов, заново открыли то, что любители продолжают считать само собой разумеющимся, несмотря на все усилия убедить их в обратном: что картина — это не «плоская, по существу, поверхность, покрытая красками», на чем настаивал Морис Дени, а узнаваемый образ. Если искусство по своей природе репрезентативно, то современные художественные движения, от Манэ до Поллока исходили из ложной посылки, независимо от того, насколько впечатляющими были их творческие достижения. Создалось впечатление, что в последнее столетие живопись была на своего рода добровольной голодной диете, питаясь сама собой, а не окружающим миром. Наступило время, когда художники стали испытывать чувство «голода по реальному образу» — голода, которым никогда не мучилась широкая публика, так как ее спрос на образность щедро удовлетворялся фотографией, рекламой, журнальными иллюстрациями и комиксами.

Почувствовавшие это художники схватились за продукцию коммерческого искусства, потакающую обывательским вкусам. Они увидели в нем главную примету визуального окружения нашего времени, явление, которое начисто игнорировалось представителями «высоколобой» культуры как вульгарное, антиэстетическое, хотя не заметить его кричащего присутствия было невозможно. Только Марсель Дюшан и некоторые из дадаистов с их неприятием любых ортодоксальных суждений осмелились окунуться в эту среду (см. стр. 432). Они и стали святыми-покровителями нового движения, получившего название «поп-арт».

На самом деле поп-арт зародился в Лондоне в середине пятидесятых годов. Группа независимых художников и интеллектуалов, создавшая его, была восхищена воздействием на повседневную жизнь Великобритании американских средств массовой информации, заполонивших страну после Второй мировой войны. Не удивительно, что новое искусство пришлось особенно по нраву именно американцам и получило бурное развитие в США в последующее десятилетие. Теперь, в ретроспективе, развитие поп-арта в США воспринимается как выражение оптимистического духа 19б0-х годов, начавшихся с избрания Джона Кеннеди и завершившегося кульминацией Вьетнамской войны. В отличие от дадаизма, поп-арт возник не от отчаяния и не из-за отвращения к современной цивилизации. Это течение в искусстве рассматривало коммерческую культуру как сырье, как неиссякаемый источник живописного содержания, а не как зло, с которым надо бороться. Не разделяет поп-арт и агрессивного подхода дадаистов к сложившейся системе ценностей современного искусства.

Джонс. Джэспер Джонс (род. 1930), один из основоположников поп-арта в Америке, начал с детального, точного изображения таких общеизвестных предметов, как флаги, мишени, числа, карты. Его картина «Три флага» (илл. 457) ставит перед зрителем интригующий вопрос: в чем, собственно, разница между образом и действительностью? Мы сразу узнаем звезды и полосы, но если попытаемся уточнить, что же именно находится перед нами, то ответ окажется не таким простым. Эти флаги выглядят слишком «ненатурально». Вместо того, чтобы развеваться на ветру, они как бы застыли в ожидании, в своего рода обратной перспективе, четко выравненные по отношению к друг другу. Здесь есть движение другого рода: красные, белые и голубые участки — не плоскости локального цвета, а тщательно модулированные поверхности. Можно ли в таком случае утверждать, что это изображение трех флагов? Очевидно, что таких флагов не бывает, и они могут существовать лишь в воображении художника. Чем больше задумываешься над этим, тем большее удивление вызывает эта картина именно как плод воображения — меньше всего можно было ожидать такого вывода при первом взгляде на нее.

Лихтенштейн. Рой Лихтенштейн (род. 1928) ухватился за комиксы или, точнее, за стандартизованную образность традиционных комиксов, прежде всего таких, в которых присутствует динамизм действия и сентиментальная любовь, а не таких, где чувствуется индивидуальность создателя. Его картины — например, «Девушка за пианино» (илл. 458) — это сильно увеличенные копии отдельных кадров комикса, включая и шарики для словесной передачи мыслей действующих лиц, безличные, упрощенные черные контуры и точки растра, с помощью которых краски наносятся на дешевую бумагу.

Возможно, эти картины являются самым парадоксальным явлением во всем поп-арте. В отличие от других живописных работ прошлого и настоящего, они не поддаются точному воспроиз-



458. Рой Лихтенштейн. Девушка за пианино. 1963 г. Холст, магна. 172,7 х 121,9 см. Частное собрание. Надпись на картине: «Хотя он держит в руках кисть и палитру, я знаю, что его сердце всегда со мной!»

ведению в этом альбоме, так как при уменьшении снова становятся неотличимыми от комиксов, которые они имитируют. Увеличение композиции с 6 до 3264 кв. дюймов (с 38,7 до 21058 $см^2$) породило, естественно, массу формальных проблем, разрешить которые можно было только путем тщательного анализа и расчета: как, например, передать нос девушки, чтобы он выглядел «правильным» с точки зрения комикса, или как расположить цветные растровые точки, чтобы они правильно соотносились с контурами.

Видно, что эта картина — не механическая копия, а интерпретация комикса, в которой верность духу оригинала сохраняется только благодаря бесчисленным изменениям в деталях, сделанных художником. Почему такие образы легко узнаваемы? Почему они так «реальны» для миллионов людей? Картины Лихтенштейна заслуживают внимания прежде всего потому, что он первым обратил наше внимание на строгую условность стилистики комиксов — такой же неизменной и далекой от жизни, как стилистика византийского искусства.

Уорхол. Именно эта особенность привлекла Энди Уорхола (1828—1987), который использовал ее для художественного выражения иронического восприятия современного общества. Бывший коммерческий художник, он обратил внимание зрителя на эстетические качества повседневных предметов типа примелькавшихся консервных банок. Уорхол проделал нечто подобное с темой смерти, которой был одержим, изображая на своих картинах, изготовленных способом шелкографии, казни на электрическом стуле или ужасные дорожные аварии и демонстрируя таким образом, что смерть сведена в средствах массовой информации до уровня банального явления. Уорхол хорошо понял, каким образом средства массовой информации, создавая собственную реальность и фигуры преувеличенных по отношению к действительности масштабов, формируют наш взгляд на людей и события. Он достиг мастерства в оперировании при-



459— Энди Уорхол. Золотая Мерилин Монро. 1962 г. Холст, масло, синтетическая полимерная краска, шелкография. 2,11 х 1,45 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Филипа Джонсона

емами средств массовой информации для выявления подлинного характера той или иной знаменитости, скрываемого ею. Воплощением такого подхода является картина «Золотая Мэрилин Монро» (илл. 459). Изображенная, как в византийской иконописи, на золотистом фоне, она предстает «мадонной» сегодняшнего дня (вряд ли случайным совпадением является то, что похожая на Мэрилин современная певица берет себе в качестве сценического псевдонима имя Мадонны). При этом Уор-хол вызывает у зрителя ощущение трагизма личности, скрытой за яркой внешностью кинозвезды. Кричащие, но неточные, с полиграфическим растром, краски, напоминающие репродукции массовых журналов, дают понять, что образ актрисы низведен до уровня дешевого ширпотреба. Механические средства воспроизведения придают ей такую же безличность, как и Деве Марии, глядящей на нас с тысяч икон, написанных богомазами на протяжении столетий.

Фотореализм. Хотя поп-арт называли иногда «новым реализмом», этот термин едва ли применим к художникам, о которых шла речь выше. Конечно, они верно воссоздавали свои реальные объекты. Однако сам избранный ими материал довольно абстрактен: флаги, числа, буквы, знаки, комиксы. Более поздним порождением поп-арта является течение, которое называют «фотореализмом» из-за увлечения его сторонников образностью фотографии. Художники XIX века стали обращаться к фотографии вскоре после изобретения этого «природного карандаша» (одним из первых к ней, как это ни удивительно, начал прибегать Делакруа), однако для них фотоснимки были всего лишь удобной заменой реальности. Для представителей фотореализма, наоборот, фотография является той реальностью, на основе которой они создают свои картины.

Эдди. Работы фотореалистов часто отличаются такой визуальной сложностью, которая не уступает самому пристальному наблюдению. Ярким примером фотореализма является картина Дона Эдди (род. 1914) «Новые туфли для Н» (илл. 460). Эдди вырос на юга Калифорнии. В юном возрасте он овладел навыками нанесения масляными красками узоров на автомобили и доски для сэрфинга с помощью распылителя, а затем несколько лет работал фотографом. Занявшись живописью, он использовал приобретенные прежде умения. При подготовке к созданию картины «Новые туфли для Н» Эдди сделал серию фотоснимков витрин обувного магазина, расположенного на площади Юнион в Манхэттене. Одна из фотографий (илл. 461)



460. Дон Эдди. Новые туфли для Н. 1973-1974 г. Холсты, акриловые краски. 111,8 x 121,9 см. Кливлендский музей искусств. Приобретено на средства, выделенные Национальным фондом поощрения искусств, вместе с дарами членов Общества современного искусства Кливленда



461. Дон Эдди. Фотография, снятая для работы над картиной «Новые туфли для Н». 1973 г. Кливлендский музей искусств. Дар художника

легла в основу композиции картины. Художника привлекло, конечно, то, как преображается повседневная реальность, увиденная сквозь стекло. Нашему взору напрямую доступна лишь узкая полоска вдоль левого края картины, а все остальное воспринимается нами в преломленном виде, сквозь два или три слоя стекол, находящихся под углом к поверхности холста. Смещения, деформации и



462. Одри Флэк. Королева. 1975—1976 г. Холст, акриловые краски. Квадрат 2,03 м. Частное собрание. По разрешению Галереи Луиса К. Майзеля, Нью-Йорк

отражения этих оконных стекол превращают знакомую сцену в яркое, необычное зрительное впечатление.

При сравнении картины с фотографией становится понятным, что они соотносятся друг с другом так же, как «Девушка за пианино» Лихтенштейна (см. илл. 458) с использованным в картине кадром комикса. В отличие от фотографии, на холсте Эдди все сфокусировано, в том числе и те детали, которые на фотографии попали в тень. И что самое важное, использование сверкающей гаммы красок, пульсирующий ритм которых пронизывает всю поверхность, придает изображению живописную целостность. Во время написания картины «Новые туфли для Н» цвет приобрел возросшее значение в художественном восприятии Эдди. Буква «Н» в названии — свидетельство преклонения художника перед авторитетами. Его кумирами были Анри (Henri) Матисс и абстрактный экспрессионист Ганс (Hans) Гофман.

Фотореализм был проявлением всеобщей тенденции возврата к реализму, характерной для американской живописи семидесятых годов. Художники-фотореалисты использовали широкий диапазон сюжетов и технических приемов, от сугубо индивидуальных до самых безличных, в зависимости от видения ими объективной реальности и ее личного восприятия. Разнообразие художественных средств реализма широко использовалось феминистским движением, получившим развитие в то же десятилетие. Если не считать организации групп с целью укрепления авторитета женщин-художниц, феминизм в искусстве не отличался таким единством, какое было характерно для его социальной деятельности. Многие феминистки обратились, например, к традиционным женским ремеслам, в частности к ткачеству, или же использовали навыки ремесел в коллажной технике, получившей известность под названием «Узор и декор». В живописи, однако, художницы прибегали к самым разным формам реализма для различных целей.

Флэк. Например, Одри Флэк (род. 1931) использовала реалистическую манеру живописи для исследования окружающего мира и выражения своего к нему отношения, а также для высказывания феминистских взглядов. Как и большинство работ этой художницы, ее картина «Королева» (илл. 462) - развернутая аллегория. Королева — самая сильная фигура на шахматной доске, но она может быть принесена в жертву для защиты короля. Явно похожее значение имеет здесь и червонная дама,

но включение в композицию игральной карты свидетельствует еще и о пристрастии к карточной игре в семье Флэк, представленной на картине фотоснимком самой художницы и ее матери в раскрытом медальоне. Смысл картины — в противопоставлении молодости и пожилого возраста: часы являются традиционным символом краткости жизни, как и косметика на туалетном столике, а роза, влажная от росы, символизирует преходящесть красоты. Очертания бутона и фруктов могут быть приняты и за символы женской сексуальности.

Успех «Королевы» связан, однако, не только с ее явными символическими ассоциациями, сколько с убедительностью образного строя картины. Флэк создает чисто художественную реальность наложением друг на друга двух самостоятельных фотографий. Решающее значение для создания иллюзии имеет серая рамка: помимо обрамляющей функции, она создает ощущение пространства в центре и определяет колористическое решение произведения. Предметы, которые, как кажется зрителю, выступают над плоскостью картины, даны в перспективе, отличающейся от той, в которой изображены вещи, лежащие на столе под ними. Ощущение пространственности усиливается игрой красок в пределах, ограниченных нейтральным серым тоном.

Постмодернизм

Искусство периода, начавшегося в 1980 году, называют «постмодернизмом». Сам термин неправилен — «модернизм», по его сути, не может устареть просто потому, что обозначает все то, что современно. Тем не менее, понятие «постмодернизм» отражает парадоксальную сущность этого направления, в котором заложено это несоответствие. Для постмодернизма характерен неизменный скептицизм, отрицание модернизма как идеала, отражающего культуру XX столетия в том виде, в каком она нам известна. Но противопоставляя себя традиции, постмодернизм решительно отказывается предложить взамен какой-либо иной смысл или новый подход. Это направление создано поколением, которое сознательно не ищет собственных путей. Таким образом, постмодернизм не является целостным художественным движением, а состоит из слабо взаимосвязанных тенденций, которые отражают, если их рассматривать вместе, некое новое мировосприятие.

В некотором смысле мы — новые викторианцы. Аналогичный кризис сто лет назад переживал импрессионизм, и из него после кризиса тогда возник постимпрессионизм, определивший пути развития искусства в последующие двадцать лет. Изощренную риторику постмодернизма, возможно, следует воспринимать как трюк, когда под видом использования прошлого совершается решительный разрыв с ним и создается благоприятная почва для новых возможностей. У художников, получивших богатое наследие от прошлого, широкий выбор. Характерная черта нового искусства — преобладание эклектизма и обескураживающее стилистическое разнообразие. Взятые вместе, эти произведения составляют своего рода современную аналогию детской мозаики-загадки. Еще одним признаком переходного состояния является возрождение многих традиционных европейских и региональных художественных центров.

Из всего этого недавнего процесса брожения начало или, по крайней мере, начинает вырисовываться новое направление в искусстве. Многие художники занимались в последнее десятилетие присвоением и разрушением чужого. Под присвоением имеется в виду корыстный взгляд на искусство предыдущих эпох, заключающийся как в имитации прежних стилей, так и в заимствовании конкретных мотивов или даже целых образов. Художники, конечно, всегда черпали из традиции, но редко с такой систематичностью, как в наше время. Подобное «воровство» почти всегда — свидетельство углубляющегося культурного кризиса, говорящего об идейном банкротстве. Первые признаки такого рода художественного историзма появились в начале семидесятых годов, когда для обозначения новых явлений в искусстве стали все чаще использоваться определения, начинающиеся с «нео». Не привязанный ни к какой художественной системе, постмодернизм может не только свободно заимствовать любую образность, но и радикально менять ее смысл посредством декон-срукции — включения в новый контекст. При таком подходе, когда процесс имеет приоритет над содержанием, принижается та традиционна важная роль, которая отводилась в искусстве художнику и объекту. Поэтому самой, может быть, характерной формой искусства восьмидесятых годов стал «перформанс» (см. раздел скульптуры, стр. 473-474).

Клементе. Итальянский художник Франческо Клементе (род. 1952) во многих отношениях является типичным представителем своего поколения. Участие в итальянском художественном движении «Бедное искусство» («Arte Potera») помогло ему найти собственный, выразительный неоэкспресси-



463. Франческо Клементе. Без названия. 1983 г. Холст, масло, воск. 1,98 x 2,36 м. По разрешению Томаса Амманна, Цюрих

онистский стиль. Решающий поворот в его творческой судьбе произошел в 1982 году, когда он решил отправиться в Нью-Йорк, чтобы «быть рядом с великими живописцами», но он много времени проводит и в Индии, черпая вдохновение из буддизма. Иногда в его картинах и фресках, принимающих форму аллегорических циклов, присутствует размах не без претензии на сопоставление с творениями великих итальянских мастеров монументальной живописи, начиная с Джотто. Однако, наиболее убедительные среди его работ — те, в которых отразились собственные настроения, фантазии и увлечения художника. Клементе без страха и стеснения фиксирует на холсте такие позывы и воспоминания, которые большинство из нас предпочитает держать под спудом. Искусство становится для него актом катарсиса, приносящим облегчение, но не избавляющим от мучительных импульсов, не оставляющих в покое собственное самосознание. Его автопортреты (илл. 463) свидетельствуют о душе, терзаемой переживаниями, которые никак не назовешь приятными. Но что любопытно: какое бы впечатление — приятное или отталкивающее — не производили картины Клементе, они неизменно лишены чувства, хотя благодаря своей художественной выразительности привлекают внимание зрителя. Поскольку Клементе стремится запечатлеть в своем творчестве мимолетные состояния души, от он прибегает к различным стилистическим или психическим средствам, каждый раз выбирая наиболее подходящие из них для фиксации тех или иных пролетающих мгновений жизни своего внутреннего мира. Клементе выделяется среди итальянцев тем, что заметное влияние на него оказали североевропейский символизм и экспрессионизм, а также менее значительное — сюрреализм. На воспроизводимой здесь картине изображен настоящий кошмар, в

464. (справа вверху) Ансельм Кифер. Неизвестному художнику. 1983 г. Холст, масло, эмульсия, гравюра на дереве, шеллак, латекс, солома. Квадрат 2,79 м. Музей искусств Карнеги, Питтсбург. Фонд Ричарда М. Скайфе, Фонд поощрения приобретений А. В. Меллона

465. (справа внизу) Элизабет Маррей. Больше, чем ты знаешь. 1983 г. Холст (10 частей), масло. 2,82 м x 2,74 м x 20,3 см. Траст Эдварда Р. Бройды





котором психологический ужас Мунка сочетается с беспокойным видением Де Кирико.

Кифер. Немецкий художник Ансельм Кифер (род. 1945) является прямым наследником традиций северного экспрессионизма. Однако он не анализирует индивидуальные настроения, а заостряет моральные проблемы, возникшие у человечества в связи с фашизмом. В этом он непохож на других послевоенных художников Германии, избегавших подобных мотивов. Трактуя с современных позиций основные темы немецкого романтизма, он пытался заново сплести нити, разорванные историей. Эта традиция, возникшая как благородный идеал и опирающаяся на близкую художнику тоску по мистическому прошлому, была извращена Гитлером и его приспешниками, так как в ней самой крылись предпосылки для злоупотреблений.

Картина Кифера «Неизвестному художнику» (илл. 464) — мощное свидетельство краха гуманизма и культуры, выявленное Второй мировой войной. Идея картины, как и ее композиция, возникла под влиянием Каспара Давида Фридриха (см. стр. 367), и сама она является достойным продолжением традиции выдающегося мастера эпохи романтизма. Для передачи трагических масштабов катастрофы Кифер обращается к эпическим художественным средствам. Включение в живописную поверхность соломин придает обугленному пейзажу, написанному нервными ударами кисти, преимущественно в землистом и черном тонах, еще большую осязаемость. Мрачную руину, высящуюся среди развалин, художник изобразил в технике гравюры на дереве, что еще раз подтверждает приверженность Кифера немецкому Возрождению и экспрессионизму. Строение, похожее на крепость,— достойный героев памятник, напоминающий гробницы и храмы древних цивилизаций (см. илл. 31). Но мемориал посвящен не погибшим в боях воинам, а художникам, чье искусство также пострадало от фашизма.

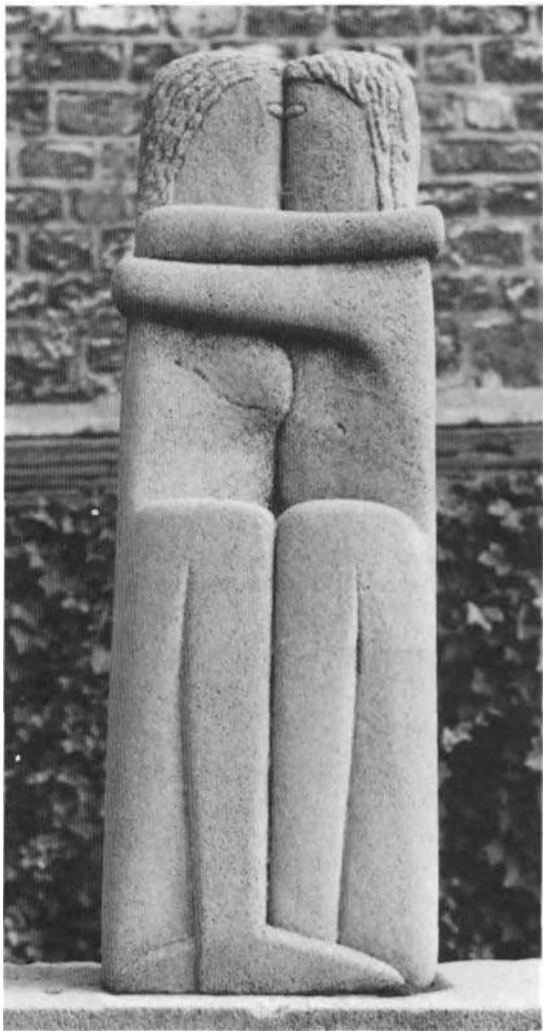
Маррей. Противоположность неоэкспрессионизма — неоабстракционизм, достигший пока менее впечатляющих результатов. Самых крупных успехов в неоабстрактной манере добились те художники, которые попытались наполнить свои формальные искания личными переживаниями в духе экспрессионизма. Ведущим представителем этого переходного стиля в Америке стала Элизабет Маррей (род. 1940). Ее картина «Больше, чем ты знаешь» (илл. 465) вполне сопоставима своим автобиографизмом с «Королевой» Одри Флэк (см. илл. 462). Хотя произведение Маррей проще и абстрактнее, чем картина Флэк, ее композиция словно разлетается на части под давлением едва скрываемых эмоций. Стол изображен так, что вспоминаются «Три музыканта» Пикассо (см. илл. 432) - картина, к которой Маррей обращалась и в других произведениях этого периода. Противоречие между плоско решенной коллажной перспективой стола и стула и данной намеками искаженной трехмерностью окружающей их комнаты создает беспокойное живописное пространство. Чем больше смотришь на эту картину, тем сильнее осознаешь ее жуткость. Кажется, будто от нее исходит почти невыносимое напряжение. Стол того и гляди превратится в фигуру, венчаемую черепообразной головой, в которой чувствуется та же взрывная сила напряжения, что и в «Трех танцовщицах» Пикассо (см. илл. 433). В чем состоял замысел Маррей? Она говорила, что эта комната напоминает ей о месте, где она ухаживала за больной матерью. Демоническое лицо навеяно «Криком» Мунка (см. илл. 401), а листок бумаги напоминает картины Вермера с читающими письма женщинами (см. илл. 301) — в этом мотиве, по ее мнению, безмятежность сочетается с беспокойством.

СКУЛЬПТУРА XX ВЕКА

СКУЛЫНУ^А ДО 1У45 I ОДА

Три рассмотренные нами основные направления послевоенной живописи — экспрессионизм, абстракционизм и фантастическое искусство — представлены и в скульптуре. Однако здесь их эволюция протекала иначе. Хотя живопись была богаче и разнообразнее, скульптура нередко оспаривала ее первенство, часто идя собственным, независимым путем.

Бранкузи. Экспрессионизм, например, был в скульптуре гораздо менее значительным явлением, чем в живописи. Это довольно странно, так как предполагалось, что открытие фовистами заново этнографической скульптуры приведет к заметным результатам именно в этом виде искусства. Но на это открытие откликнулся лишь один из крупных скульпторов. Им был Константин Бранкузи (1876—1957) — румын, приехавший в Париж в 1904 году. Его больше привлекала упрощенность форм и художественная цельность примитивной скульптуры, чем ее грубая выразительность. Это видно по его работе 1909 года «Поцелуй» (илл. 466), ныне установленной на одной из могил в Париже. Лаконизм художественных средств, самодостаточность этой скульптурной группы свидетельствуют о решительном отходе от принципов, выраженных в «Сидящей женщине» Майоля (см. илл. 405), с которой скульптура Бранкузи соотносится так же, как фовисты с импрессионистами. Бранкузи обладал «гением недосказанности», схожим с Матиссом. Памятник является для него вертикальной плитой, симметричной и неподвижной — постоянной отметкой, подобно древним стелам, и он старается как можно меньше отходить от этой основной формы. Индивидуальные черты обнимающихся влюбленных переданы ровно настолько, чтобы их можно было различить, и фигуры выглядят скорее первозданными, чем примитивными. Это внезапное олицетворение молодости, невинное и безымянное.

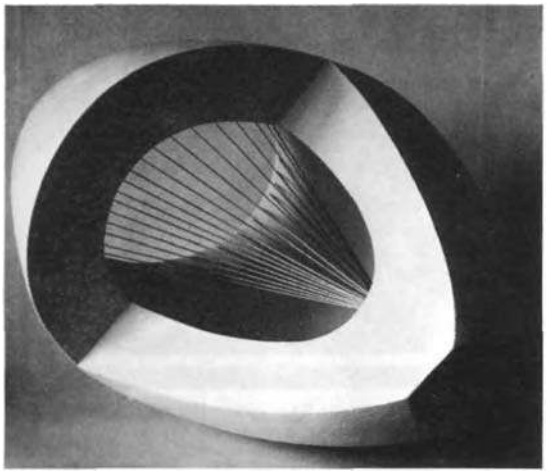


466. Константин Бранкузи. Поцелуй. 1909 г. Камень. Высота 89,5 см. Надгробие Т. Рачевской, кладбище Монпарнас, Париж

Мур. «Первозданность» Бранкузи положила начало новой скульптурной традиции, которая не иссякла до наших дней. Она пришлась особенно по вкусу английским скульпторам, как это видно на примере ранних работ Генри Мура (1898—1986). Его величественная скульптура «Две формы» 1936



467. Генри Мур. Две формы. 1936 г. Камень. Высота ок. 106,7 см. Филадельфийский музей



468. Барбара Хэпуорт. Скульптура с цветом (Овальная форма), бледно-голубая и красная. 1943 г. Дерево, струны. Длина 45,7 см. Частное собрание

года (илл. 467) — это потомок «Поцелуя» Бранкузи во втором поколении. Более абстрактные и изящные по своим очертаниям, они, тем не менее,— «личности», хотя даже образами их можно назвать только условно. От этой семейной группы Мура (плита с надгробием возникла из студий художника на тему матери и ребенка) веет такой же таинственностью, отчужденностью, как от монолитов Стоунхенджа, произведших на скульптора неизгладимое впечатление (см. илл. 21, 22).

Хэпуорт. Барбара Хэпуорт (1903—1975) — долгое время самая заметная среди женщин-скульпторов нового времени — в начале тридцатых годов тесно сотрудничала с Муром. Они возглавляли современное направление в английской скульптуре, оказывая влияние друг на друга. В основе ее скульптуры, как и у Мура, лежат биологические формы. К началу Второй мировой войны она нашла собственный стиль, который сложился окончательно к 1943 году. «Скульптура с цветом (Овальная форма)» отличается безупречным синтезом живописных и скульптурных средств, сюрреалистического биоморфизма и органической абстракции, а также моделировкой пространства и формованием массы (илл. 468). В скульптуре Хэпуорт, вырубленной из дерева и безупречно отполированной, натуральная форма яйца обобщена до вневременного идеала, отличающегося безупречной чистотой линий классических головок и в то же время стихийной выразительностью первобытной маски (сравн. илл. 24). Цвет подчеркивает игру внутренней и внешней поверхностей полой формы, а струны как бы указывают на таящуюся внутри жизненную силу.

«Птица в пространстве» Бранкузи. Яйцо Хэпуорт создано, вне всякого сомнения, под влиянием Бранкузи, хотя внешне эти произведения совсем не похожи. В 1910 году Бранкузи сделал очередной смелый шаг в своем творчестве, приступив к созданию беспредметных работ из мрамора или металла. (В «первобытном» стиле он выполнял изделия из дерева и камня.) Первые делятся на две группы: вариации яйцевидных форм — с названиями типа «Новорожденный» или «Начало мира» и устремленными ввысь вертикальными «птичьими» мотивами. За приверженность этим двум основным, отличающимся такой предельной простотой, формам, Бранкузи иногда называли «Мондрианом скульптуры». Это сравнение, однако, ошибочно, так как Бранкузи стремился к выражению сущности, а не отношений. Его увлекала антитеза в жизни потенциальной и кинетической энергии — самодовлеющее совершенство



469. Константин Бранкузи. Птица в пространстве. 1928 г. Бронза (единственная отливка). 137,2 x 21,6 x 16,5 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Передана анонимно

яйца, в котором кроется тайна всего творения, а также чистый динамизм творения, выпущенного из-под оболочки. «Птица в пространстве»



470. Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве. 1913 г. Бронза (отливка 1931 г.). 111,2 x 88,5 x 40 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена по завещанию Лилли П. Блисс

(илл. 469) — не абстрактный образ птицы, а воплощение самого полета. Его бестелесность подчеркнута тщательной полировкой, дающей поверхности способность зеркального отражения и создающей тем самым новую связь между построенным пространством внутри и свободным снаружи.

Боччони. Другие скульпторы первого десятилетия XX века для решения проблем телесно-пространственных отношений использовали арсенал формальных средств кубизма. Бегущая фигура под названием «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (илл. 470), работа футуриста Умберто Боччони (см. стр. 423—424), поражает своей сложностью, в то время, как «Птица в пространстве» Бранкузи — своей простотой. Боччони стремился передать не человеческие формы, не фигуру как таковую, а как бы след от ее движения в той среде, где это происходит. Сама фигура остается скрытой под «одеждой» создаваемых ею во-



471. Раймон Дюшан-Вийон. Великая лошадь. 1914 г. Бронза. Высота 100 см. Художественный институт Чикаго. Дар мисс Маргарэт Фишер

круг себя воздушных потоков. При взгляде на эту статую вспоминается знаменитое футуристическое заявление, что «ревущий автомобиль прекраснее крылатой Победы», хотя скульптура явно ближе к крылатой богине победы («Нике Самофракийской», см. илл. 78), чем к дизайну автомобилей.

Дюшан-Вийон. Раймон Дюшан-Вийон (1876—1916) — старший брат Марселя Дюшана — в своей скульптуре «Великая лошадь» (илл. 471). Начинал он с обобщенных набросков животных, но его конечный вариант — некий образ «лошадиной силы», где тело превратилось в изогнутую трубу, а ноги напоминают поршневые штоки. Именно из-за их полной непохожести на свой анатомический прототип в псевдомеханических формах ощущается динамизм, который представляется нам более убедительным, чем у фигуры Боччони, хотя эта скульптура и менее эффектна.

Татлин. Напомним, что в аналитическом кубизме выпуклое и вогнутое рассматривались как эквиваленты. Все объемы, как положительные, так и отрицательные, были «карманами пространства». Конструктивисты — группировка русских художников во главе с Владимиром Татлиным (1895—1956) — применив этот принцип в рельефной скульптуре, создали то, что можно было бы назвать трехмерным коллажем. В конце концов ими был сделан и последний шаг к свободно стоящей скульптуре. На самом деле, как считал Татлин и его последователи, эти «скульптуры» были четырехмерными — поскольку в них предполагалось движение, то еще одним измерением становилось время. Супрематизм (см. стр. 425—426) и конструктивизм таким образом, тесно связаны и, в сущности, частично совпадали, ибо оба течения произошли из кубизма. Тем не менее, в их подходе есть существенное различие. Для Татлина искусство было не духовным созерцанием, как для супрематистов, а активным процессом формообразования, исходя из материала и технических средств. Он был убежден, что каждый материал обусловливает выбор особых, ему присущих форм и что это надо непременно учитывать, при намерении создать значительное произведение, приемлемое с точки зрения законов самой жизни. В конечном счете конструктивизм одержал верх над супрематизмом потому, что более подходил для послереволюционной



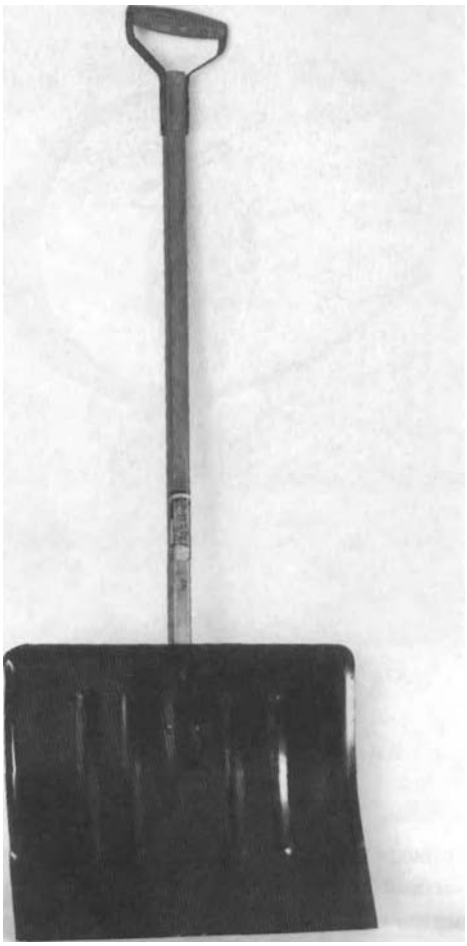
472. Владимир Татлин. Проект памятника Третьему Интернационалу. 1919—1920 г. Дерево, железо, стекло. Высота 6,7 м. Уничтожен; современная

России — страна испытывала насущную потребность не в глубоких идеях, а в великих свершениях.

Ввиду вынужденного прекращения художественных контактов с Европой во время Первой мировой войны, конструктивизм стал формой чисто русского искусства, на которое мало повлияло даже возвращение на родину таких крупных мастеров, как Кандинский или Шагал. Революция придала новый импульс деятельности «левых» новаторов, которые связывали гибель старорежимной России с грядущим всеобщим творческим взлетом. Проект памятника Третьему Интернационалу (илл. 472) Татлина полон динамизма технократической утопии, торжество которой должно было наступить при коммунизме. Чистая энергия выражена в проекте как линия сил, создающих новые пространственно-временные отношения. В проекте Татлина предполагается и новое социальное устройство, так как конструктивисты верили в способность искусства реально преобразить общество. Эта уникальная башня, которая вращается с тремя различными скоростями, была задумана как грандиозный памятник, составляющий единое целое с величественными зданиями коммунистических учреждений. Как и другие подобные проекты, он был начисто лишен практического назначения — при том, что предназначался для общества, которое еще находилось в процессе восстановления после разрухи войны и революции,— а потому ему так и не было суждено осуществиться.

Конструктивизм со временем переместился в промышленную сферу, где совершенно не принимались во внимание различия между художественным творчеством и утилитарным производством. После того, как это художественное движение было запрещено «за буржуазный формализм», некоторые из конструктивистов эмигрировали на Запад и присоединились к голландской группировке «Де Стейль» (см. стр. 431-432).

Дюшан. Как и в других видах искусства, дадаизм решительно отверг в скульптуре всякую формальную дисциплину — может быть, даже в большей степени, чем где-либо, так как только трехмерные предметы могли использоваться в виде «ready-mades» для скульптуры дадаистов. Игра и непроизвольность, стихийность — вот те импульсы, которые привели Марселя Дюшана (см. стр. 427—428) к превращению готовых заводских изделий в произведения скульптуры путем изменения функции бытовых предметов и представления их как



473. Марсель Дюшан. В пользу сломанной руки. 1945 г., с оригинала 1915 г. Лопата для уборки снега. Длина 118 см. Художественная галерея Йельского университета, Ньо-Хэйвен, Коннектикут. Дар Катерины С. Дрэйер для «Коллексьон Сосьете Аноним»

эстетических объектов. Дюшан ставил на изделиях массового производства, таких как полки для бутылок или лопаты для уборки снега, свою подпись, давал им неожиданные, дерзкие названия и выставлял как произведения искусства. Его работа «Впереди сломанной руки» (илл. 473) — это еще одна стадия в развитии идеи «ready-mades». Дюшан в 1945 году «воссоздал» вышедшую из употребления лопату образца 1915 года. В ряде случаев использовались комбинации из случайных предметов. Такие «вспомогательные» «ready-mades» функционально близки к конструкциям трехмерного коллажа. Впоследствии оказалось, что у этого



474. Хулио Гонзалес. Голова. Ок. 1935 г. Кованое железо. 45,1 х 38,7 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена

технократического приема, получившего название «ассамбляж» («assemblage», см. стр. 467—470), неограниченные возможности, и к нему обращались многие молодые художники, особенно в заваленной отходами Америке (см. илл. 482).

Сюрреализм. «Ready-made» — это, конечно, крайность, но сам принцип, что художественное творение зависит не от установленных правил, а от навыка ручной работы, явился важным открытием. Вклад в скульптуру сюрреализма определить нелегко. Теорию «чисто психического автоматизма» было трудно приложить к живописи, но еще проблематичнее говорить об этом в связи со скульптурой. Действительно, как мог скульптор придать форму твердым, прочным материалам без участия сознания в творческом процессе? Поэтому кроме ярых приверженцев лишь немногие из скульпторов связали себя с этим движением, к тому же впечатление от работ тех, кто сделал это, трудно сопоставимо с сюрреалистической живописью.

Гонзалес. Сюрреализм способствовал раскрытию поразительного скульптурного воображения Хулио Гонзалеса (1872—1942). Получив в родной Каталонии специальность мастера по изготовлению кованых изделий, Гонзалес в 1900 году переехал в Париж. Хотя он дружил и с Бранкузи, и с Пикассо, до тридцатых годов, когда его творческая энергия внезапно нашла свое воплощение, он не создал ничего примечательного. Именно Гонзалес привлек внимание к кованому железу, показав как достоинства этого скульптурного материала именно те его особенности, которые считались помехой для его использования. В работе Гонзалеса «Голова (илл. 474) крайне лаконичная форма сочетается с решительными анатомическими переосмыслениями, идущими от работ Пикассо второй половины двадцатых годов. Как и у головы слева на картине Пикассо «Три танцовщицы» (см. илл. 433), рот изображен в виде овальной впадины с похожими на спицы зубами, глаза — как два прутика, сходящиеся на «оптическом нерве», соединяющем их с путаным клубком «мозга». Аналогичные неприятно-выразительные метафоры использовались позже скульпторами, работавшими в технике кованого железа или сварной стали — словно необходимость использования силы в их ремесле как-то отражала насилие современной жизни.

Колдер. Сюрреализм породил в начале тридцатых годов еще одно важное течение — так называемую «мобильную скульптуру» («mobil sculpture») американца Александра Колдера (1898—1976). Эти его произведения, называемые для краткости «мобилями», представляют собой изящно уравновешенные конструкции из проволоки, шарнирно скрепленные друг с другом и подвешенные таким образом, что они начинают шевелиться от малейшего движения воздуха. Мобили могут быть любых размеров, от крошечных, умещающихся на столе, до таких огромных, как «Ловушка для омаров и рыбий хвост» (илл. 475). Идея создания кинетической скульптуры принадлежит конструктивистам. Их влияние чувствуется в ранних мобилях Колдера — они приводились в действие мотором и тяготели к абстрактным геометрическим формам. Повлиял на раннего Колдера и Мондриан, но именно соприкосновение с сюрреализмом позволило ему реализовать поэтические возможности «природного», а не подконтрольного рассудку механического движения. Заимствовав биоморфные формы у Миро, он стал трактовать свои мобили как аналоги органических структур: цветы на гибких стеблях, листьев, трепещущих на ветерке, мор-



475. Александр Колдер. Ловушка для омаров и рыбий хвост. 1939 г. Подвесной мобиль. Крашеная стальная проволока, листовой алюминий. Ок. 2,6 х 2,9 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Заказ Консультативного комитета для лестницы музея

ских животных, резвящихся в море. В этих мобилях привлекает неподдельное внимание к окружающему миру — они кажутся более живыми, чем любое изделие. Непредсказуемые и переменчивые, они обладают четвертым измерением, которое составляет их неотъемлемый признак.

СКУЛЬПТУРА ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Первичные структуры и скульптура окружающей среды

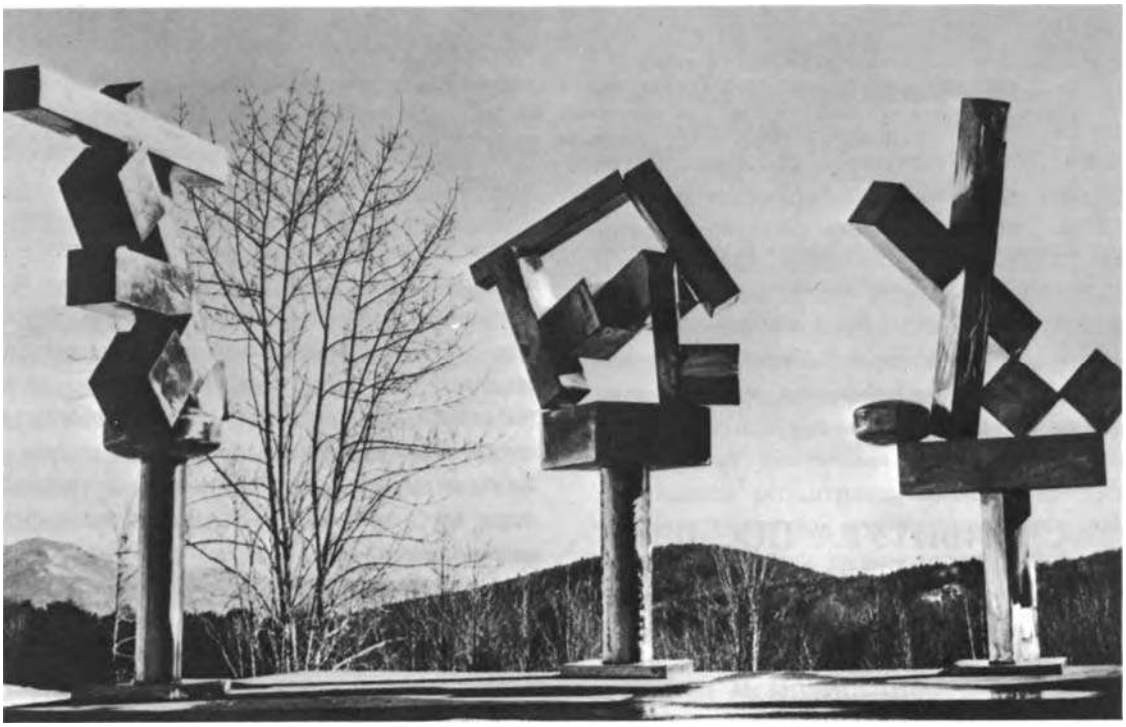
Как и в живописи, в скульптуре после 1945 года стали преобладать эпические черты. Действительно, масштабность стала определяющим признаком движения, которое расширило диапазон — а по существу, и само понятие скульптуры — в совершенно новом направлении. «Первичная структура» — самое точное из названий, предлагавшихся для скульптурных произведений такого рода, так как оно отражает две ее главные особенности: чрезвычайную упрощенность форм и родство с архитектурой. Крайняя обобщенность абстрактных форм известна под названием «минимализм», предполагающим и соответственное упрощение содержания. В другом термине, «скульптура окружающей среды» (не путать с «инвайронментами», выполняемыми в смешанном материале), подчеркивается тот факт, что многие из «первичных структур» решены таким образом, чтобы зритель захотел оказаться внутри их или пройти их насквозь. Именно эта функция организации пространства отличает «первичные структуры» от всех предыдущих разновидностей скульптуры и сбли-



476. Роналд Блейден. X. (В Галерее Коркоран, Вашингтон, округ Колумбия) 1967 г. Крашеное дерево, позже выполнена из стали. 6,71 x 7,47 x 3,81 м. Фотография, с разрешения Галери Фишбах, Нью-Йорк

жает их с архитектурой. Это выполненные из конструкционной стали и бетона потомки таких доисторических памятников, как Стоунхендж (см. илл. 21, 22).

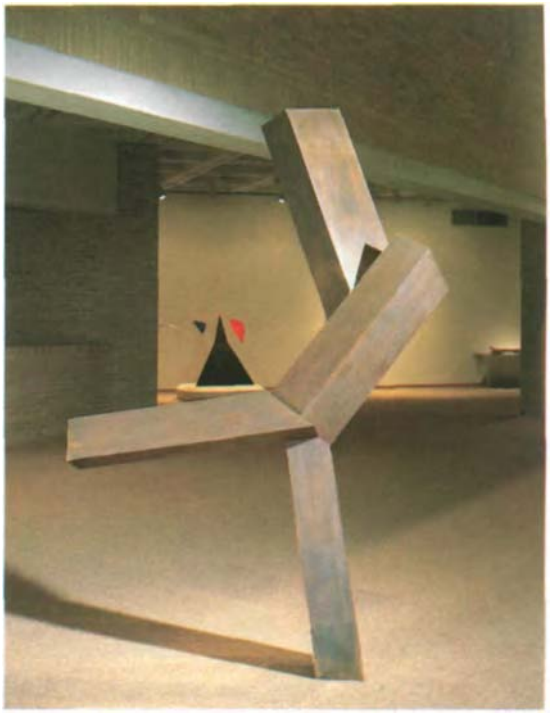
Блейден. Часто создатели такой скульптуры ограничиваются ролью дизайнера и не участвуют в изготовлении, чтобы подчеркнуть безличность и возможность повторения их произведения. Если не находится мецената, готового оплатить расходы на исполнение этих дорогостоящих работ, они так и остаются на бумаге, подобно невоплощенным архитектурным проектам, а иногда достигают стадии макета. Скульптура «X» (илл. 476) канадца Роналда Блейдена (1918—1988) первоначально была выполнена вместо металла из крашеного дерева для демонстрации в двухэтажном зале Галереи Коркоран в Вашингтоне. Ее величественный, подавляющий вид, подчеркивающий «ничтожность» размеров неоклассической колоннады зала, в таком окружении предстают вдвойне ужасающими.



477. Дэвид Смит. Серия «Кьюби». Нержавеющая сталь. Слева направо: Кьюби XVIII. 1964. Высота 2,59 м. Музей современного искусства, Бостон; Кьюби XVII. 1963 г. Высота 2,74 м. Музей изобразительных искусств, Даллас; Кьюби XIX. 1964 г. 2,87 м. Галерея Тэйт, Лондон

Смит. Не все первичные структуры, конечно, являются «скульптурами окружающей среды». Большинство из них — самостоятельные произведения, не зависящие от места, где они установлены. (Так, например, работа «X» Блейдена была впоследствии изготовлена из крашеной стали и установлена на открытом воздухе.) Их роднит, тем не менее, монументальность масштабов и простота форм. Самую важную роль в формировании типологии первичных структур сыграл Дэвид Смит (1906—1965). На его раннее творчество сильное влияние оказали конструкции из кованого железа Хулио Гонзалеса (см. илл. 474), но в конце жизни он создал непревзойденную по выразительности форму первичной скульптуры в своей серии, названной им «Кьюби». (На илл. 477 воспроизведены три работы из этой серии, снятые под открытым небом, среди волнистых холмов, на ферме художника в Болтон Лэндинг в штате Нью-Йорк — сейчас все они находятся в крупнейших музеях.) Смит создал внешне бесконечное количество вариаций фигур, используя лишь два основных компонента, куб и цилиндр. Секции, из которых состоят структуры, взаимно уравновешиваются так, словно их удерживает на месте сила магнитного притяжения. Таким образом, каждая из них вновь и вновь демонстрирует торжество над законом тяготения. В отличие от многих других скульпторов, не участвовавших в изготовлении своих первичных структур, Смит выполнил эти композиции сам, сварив их из листов нержавеющей стали и затем тщательно отшлифовав и выверив их сверкающие поверхности. Поэтому его работы отличаются «старомодным» изяществом отделки, которое сближает их с произведениями Бранкузи из полированной бронзы.

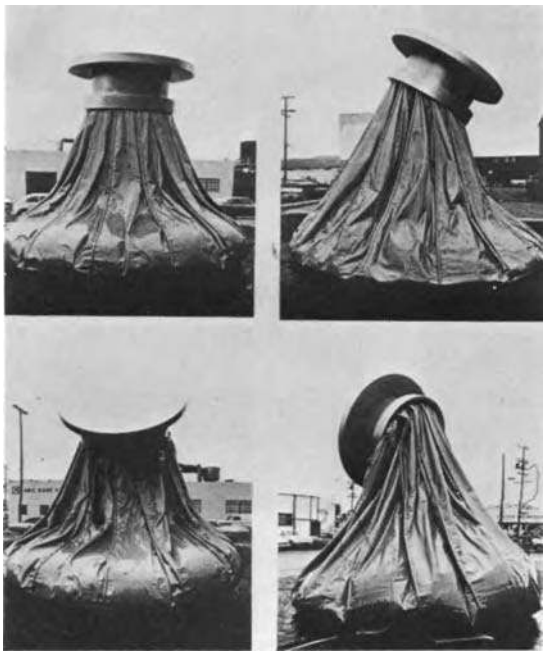
Минимализм. Младшее поколение минималистов, включая Блейдена, довело заключавшуюся в первичных структурах идею до логического предела. Чтобы достичь предельной цельности, они сузили свой выбор геометрических форм до минимального числа компонентов, применяя для выявления точных соотношений математические формулы. Кроме того, они отказались от малейших намеков на индивидуальное самовыражение, заключая контракты на изготовление своих конструкций с производственниками. Минимализм был стремлением найти опорные элементы, передающие фундаментальные эстетические ценности искусства, независимо от содержания. Это направление



478. Джоэл Шапиро. Без названия. 1989—1990 г. Бронза. 257,8 x 106,7 x 198,1 см. Музей искусств Северной Каролины, Ралей. Приобретена при финансовой поддержке различных дарителей, по обмену

внесло важный вклад в развитие скульптуры, обеспечивая возможность добиваться вечно ускользающего совершенства путем полного контроля над каждым элементом. В своих крайностях, однако, минимализм сужал искусство не до вечных первооснов, а до банальной примитивности.

Шапиро. Столкнувшись с этим творческим тупиком, некоторые художники стали отходить от минимализма, хотя и не отвергали его совсем. Ведущим скульптором этого направления, которое называют «постминимализмом», чтобы подчеркнуть его зависимость от прежнего стиля, стал Джоэль Шапиро (род. 1941). Полностью изучив возможности небольших композиций, отличающихся глубиной содержания и эстетической выразительностью, он вдруг перешел к созданию скульптурных произведений из обычных деревянных балок, имеющих некоторое сходство с человеческой фигурой, хотя собственно изображения в этих формах отсутствуют. Они принимают активные «позы» — то стоят неуклюже, потеряв равновесие, то танцуют или



479. Клас Олденбург. Мешок для льда — масштаб А. 1970 г. Кинетическая скульптура с программным управлением. Поливинил, волокнистое стекло, дерево, гидравлические и механические движения. 4,9 х 5,5 х 5,5 м. Национальная галерея искусств, Вашингтон

опрокидываются — и тем самым заряжают пространство вокруг них своей энергией. Вскоре Шапиро стал отливать эти формы в бронзе, сохраняя отпечаток грубой фактуры дерева (илл. 478). Затем опытные мастера покрывают эти скульптурные произведения патиной, придающей им эффектный вид. Тем самым заново утверждается высокий уровень ремесла, традиционно присущий этому виду искусства. Свободно используя приемы Смита, Шапиро вдохнул в минималистскую скульптуру новую жизнь. Сочетание абстракции и реального содержания в работах Шапиро позволяет рассматривать их как некую скульптурную аналогию живописным произведениям Элизабет Маррей (см. стр. 455—456), а также архитектуре склонного к конструктивизму Бернара Чуми (см. стр. 483). А в свете того, что современные скульпторы пришли к выводу о ^затруднительности поиска новых выразительных возможностей, достижения Шапиро остаются одним из наиболее убедительных ответов на искусство постмодернизма (см. стр. 453)-

Олденбург. Несомненно, что первичные структуры крупного масштаба являются памятниками. Но несомненно и то, что это не монументы, посвященные чему-либо, кроме воображения их создателей. Неискушенный зритель не увидит за ними никакого жизненного прообраза, никакой аналогии, хотя первоначальное значение слова «памятник» — напоминание. Традиционные памятники ушли в прошлое — они «умерли», когда современное общество утратило согласие относительно того, что считать достойным всеобщей памяти. Однако вера в возможность сооружения таких памятников полностью утрачена не была. Представитель поп-арта Клас Олденбург (род. 1929) предложил ряд неожиданных и оригинальных решений проблемы памятника. Более того, он сам исключительно точно и выразительно прокомментировал собственные идеи. Все его памятники — героические по размерам, но не по содержанию. Им всем присуща одна особенность — они созданы на основе заурядных бытовых предметов.

В 1969 году у Олденбурга возник замысел создания огромной работы в виде увеличенного мешка для льда (илл. 479), снабженного внутри механизмом для производства «движений, вызываемых невидимой рукой», как описал их сам художник. Чтобы создать скульптуру, предназначенную для установки в людном открытом месте, ему была нужна такая форма, в которой твердое сочеталось бы с мягким и не было бы потребности в постаменте. Мешок для льда отвечал этим требованиям, и, купив однажды такой мешок, он стал производить с ним различные манипуляции. Олденбургу стало понятно, что «движение составляло одно из его свойств, и стоило это свойство использовать». «Мешок для льда — масштаб А» был выставлен в павильоне США на ЭКСПО-70 в Осаке, и толпы восхищенных людей следили за тем, как он то вздымался, то поворачивался, как живое существо, то поникал с почти слышным вздохом.

Чему посвящены такие памятники? Их обаяние в какой-то степени, как и привлекательность «ready-made» или поп-арта, состоит в том, что они заставляют увидеть эстетические достоинства обычного, примелькавшегося, будничного. Но в них есть, бесспорно, и свое величие. Только одно качество отсутствует в памятниках Олденбурга: они восхищают, удивляют, забавляют — но, увы, не волнуют. Абсолютно земные, мирские, привязанные к сегодняшнему дню, они не способны тронуть наши сердца.



480. Роберт Смитсон. Спиральный причал.
Снят после постройки в 1970 г.
Общая длина 457,2 м, ширина причала 4,57 м.
Большое Соленое озеро, Юта

Смитсон. Наилучшим местом для воплощения так называемой «скульптуры окружающей среды» является сама земля, так как она позволяет автору преодолеть ограниченность человеческих масштабов. Некоторые творцы скульптур этого вида, достаточно логично перешли к «земному искусству», создавая проекты размерами в десятки километров. Эти современные последователи индейцев времен неолита, сооружавших гигантские курганы, имеют преимущество обладания мощной землеройной техникой, но гораздо важнее оказались другие факторы — проблема стоимости и затруднения с поиском подходящих строительных площадок на нашей густонаселенной планете.

Те немногие проекты, которые удалось довести до завершения, в основном находятся в отдаленных районах западной Америки, где даже обнаружить их порой бывает довольно затруднительно. Произведение Роберта Смитсона (1938—1973) «Спиральный причал» (илл. 480) — это мол, который был насыпан от берега в Большом Соленом озере в штате Юта, сейчас частично скрылся под водой. Его привлекательность заключается не в последнюю очередь в сюрреалистической иронии самого замысла: спиральный пирс — это нечто противоречивое само по себе, наподобие прямого штопора. Но не скажешь и того, что пирс органично вырос, исходя из естественных условий данной территории. Поэтому неудивительно, что он оказался недолговечным, да и не был задуман таковым. Естественный процесс, в ходе которого природа снова поглощает «Спиральный пирс», с самого начала был учтен в замысле Смитсона. Проект, тем не менее, продолжает жить на фотографиях.

Конструкции и ассамбляжи

Искусство конструкции представляет собой трудную задачу. Если мы согласны на ограничение понятия «скульптуры» лишь объектами, выполненными из одинакового материала, то нам придется выделить «ассамбляжи» («assemblages», то есть конструкции, выполненные в смешанном материале) в особый класстр. Это разграничение является, видимо, полезным из-за родства с «ready-made». Но как тогда быть с «Головой быка» Пикассо (см. илл. 2)? Это ли не пример «ассамбляжа», однако разве мы не относили это произведение к скульптуре? Действительно, здесь присутствует непоследовательность. «Голова быка» — отливка из бронзы, даже при том, что этого не скажешь, глядя на фотографию. Если бы Пикассо вздумалось включить в композицию настоящие руль и сиденье от велосипеда, то он, можно не сомневаться, так бы и сделал. Если же он предпочел отлить их в бронзе, то, должно быть, ему хотелось «дематериализовать» составные части своей работы, воспроизводя их в едином материале. Пикассо явно испытывал потребность прояснить таким образом отношение образа к действительности этим способом — скульптурными средствами, он всегда прибегал к такому способу, работая с готовыми заводскими изделиями.

Тем не менее, придерживаться правила единого материала не следует слишком буквально. В мобилях Колдера, например, нередко применяются сочетания металла, веревки, дерева и других композиционных элементов. Но мы не считаем их «ассамбляжами», потому что эти материалы не воспринимаются как нечто самостоятельное. И наоборот, объект можно отнести к разряду «ассамбляжей» даже если он в основном и состоит из



481. Роберт Раушенберг. Одалиск. 1955—1958 г. Конструкция. 205,7 х 63,5 х 63,5 см. Музей Людвиг Музеум, Кельн

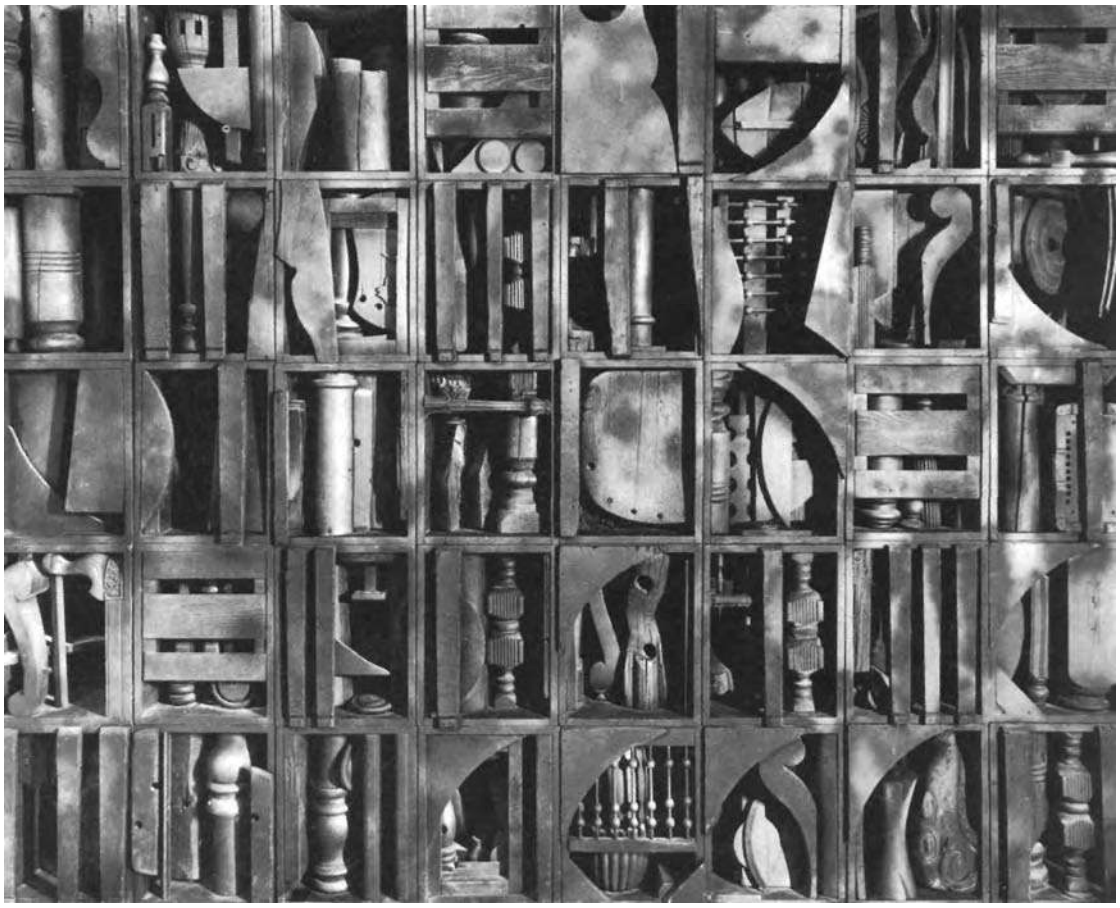


482. Джон Чемберлен. Эссекс. I960 г. Детали корпуса автомобиля и другие металлические обломки. 2,74 х 2,03 х 1,09 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар г-на и г-жи Роберт К. Скалла и покупка

однородного материала. Это часто относится к «мусорной скульптуре» **(«junk sculpture»),** созданной из обломков механизмов, из автомобильных деталей и других аналогичных отходов и составляющих обширный класс, который можно отнести и к скульптуре, и к «ассамбляжам», и к «инвайронментам», в зависимости от конкретного характера работы.

Раушенберг. Первым «ассамбляж» создал еще в середине пятидесятых годов Роберт Раушенберг (род. 1925). Подобно композитору, извлекающему музыку из характерных шумов повседневной жизни, он создавал произведения искусства из отходов современной цивилизации. Его «Одалиск» (илл. 481) — это коробка, обклеенная различными картинками: комиксами, фотографиями, вырезками из иллюстрированных журналов, которые объединены только беспорядочно нанесенной поверх них художником сеткой из мазков. Коробка установлена на ножке, которая каким-то непонятным способом прикреплена к подушке, стоящей на деревянной подставке, а венчает все это странное сооружение чучело курицы.

Название — остроумная смесь из «одалиски» и «обелиска» — относится как к обнаженным



483. Луиз Невелсон. Черная веревка. 1964 г. Крашеное дерево. 2,44 м x 3,05 м x 29,2 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар Энн и Джоэла Эренкранц

девушкам в коллаже из вырезок (первоначальный смысл слова «одалиска» — см. стр. 359), так и к форме всей конструкции, ибо своей вертикальностью и легким сужением сторон коробка напоминает настоящие обелиски. Неправдоподобный «памятник» Раушенберга имеет по меньшей мере два признака, сближающих его с предшественниками: лаконизм и самодостаточность. В этом невероятном сопоставлении мы угадываем тот же иронический замысел, что и в «ready-made» Дюшана, с которым Раушенберг встречался в Нью-Йорке.

Чемберлен. Наиболее ярким примером «мусорной скульптуры» и одновременно трудным пограничным случаем между «ассамбляжем» и скульптурой является «Эссекс» (илл. 482) Джона Чемберлена (род. 1927). Название происходит от модели автомобиля, давно исчезнувшего с рынка, что позволяет истолковать смысл произведения как память об автомобиле устаревшей марки. Но мы вполне вправе усомниться, действительно ли эти куски эмалированной жести когда-то имели именно такое произведение. Очень тщательно подобранные по форме и цвету, они скомпонованы таким образом, что составляют новое целое, напоминая скорее «Великую лошадь» Дюшам-Вийона (см. илл. 471), чем смятые автомобили, деталями которых они когда-то служили.

Невелсон. Хотя работы Луизы Невелсон (1900—1988) почти всегда выполнены из дерева, их следует относить к «ассамбляжам», а при монументальности исполнения они становятся «инвайронментами». До Луизы Невелсон женщины не добивались в американской скульптуре особых успехов. **Они** традиционно не занимались этим видом искусства из-за связанных с нею больших физических нагрузок. Благодаря женскому суффражистскому движению второй половины XIX века Хэрриет Хосмер (1830—1908) и ее «Беломраморному стаду» (как



484. Барбара Чейз-Рибу. Признания себе самой 1972 г. Бронза, окрашенная в черный цвет и черная шерсть. 3,05 м х 1,02 м х 30,5 см. Художественный музей Калифорнийского университета, Беркли. Отобрана комитетом по приобретению афро-американского искусства

назвал Хосмер и ее последователей в Риме писатель Генри Джеймс) удалось отстоять право женщин на занятие скульптурой. Эта школа скульптуры, однако, постепенно сошла на нет, по мере того, как сентиментальный, идеализирующий неоклассический стиль выходил из моды после Филадельфийской выставки 1876 года в честь столетия провозглашения независимости.

В 1950-х годах Невелсон от изображения видимой реальности перешла к конструированию собственного мира, используя собранную ею коллекцию кусочков дерева. Сначала это были небольшие самостоятельные миры, напоминающие городские виды. Вскоре они выросли в большие инвайронменты из отдельно стоящих «зданий», инкрустированных украшениями, на которые автора вдохновила скульптура развалин майя. Творчество Невелсон обычно принимает форму больших настенных секций, в которых ее архитектура «сплющивается» до рельефа (илл. 483). Собранное из отдельных секций целое всегда окрашивается в единый цвет, обычно матово-черный, с намеком на темный мир мечты. Каждая секция изящно скомпонована и сама по себе является метафорой мысли или опыта. В то время, как в организации ансамбля присутствует внутренняя логика, произведение в целом остается загадочным памятником богатого воображения художницы.

Чейз-Рибу. Успех Невелсон вдохновил на занятие скульптурой других американок. Барбара Чейз-Рибу (род. 1939) — лауреат одного из конкурсов: живущая ныне в Париже, принадлежит к тому поколению выдающихся темнокожих женщин, которые внесли свой заметный вклад в различные виды искусства. Она является наследницей уникальной американской традиции. Как ни парадоксально, негритянки, которые в традиционном африканском искусстве скульптурой никогда не занимались, в Америке нашли художественное самовыражение именно в скульптуре. Их привлек в эту область искусства пример, поданный Хэрриет Хосмер в то время, когда аболиционизм и феминизм были тесно взаимосвязанными между собой либеральными движениями.

Чейз-Рибу получила традиционное образование в родной Филадельфии, первом центре художников национального меньшинства (см. илл. 386). В поисках художественной самобытности она затем занялась африканским искусством. Монументальные произведения Чейз-Рибу производят сильнейшее впечатление на зрителя. Ее скульптура «Признания самой себе» (илл. 484) — демонический архетип ужасающей мощи. Среди ее возможных источников произведения — литые бронзовые фигуры из Бенина и деревянные резные маски племени Сенуфо, которые иногда украшаются тканями. На их основе она создала собственную, глубоко индивидуальную эстетику, в которой сочетание окрашенной в черный цвет бронзы и плетеного волокна для выражения характерной негритянской чувствительности и чисто женского восприятия.

Инеайронменты

Некоторые художники, связанные с поп-артом, занялись также созданием «ассамбляжей», так как плоская поверхность холста показалась им слишком ограниченной. С целью преодоления разрыва

между образом и реальностью они часто вводят в свои произведения трехмерные объекты. Некоторые даже создают полномасштабные модели повседневных вещей и ситуаций реальной жизни, используя любые подходящие материалы с целью всестороннего охвата их физического окружения, включая людей. В этих «инвайронментах» сочетаются элементы живописи, скульптуры, коллажа и театрального искусства. Ввиду их трехмерности эти произведения могут быть отнесены и к скульптуре, но такая классификация опирается на условность, признанию которой устаревшей содействовал сам поп-арт. Согласно этой условности, плоское или равномерно изогнутое произведение искусства, покрытое красками — это картина (или же, если поверхность состоит в основном из линий — гравюра или рисунок); все же остальное — скульптура, независимо от материала и размеров (кроме тех случаев, когда работа позволяет войти в нее — тогда она относится к «архитектуре»). Понятие «скульптура» в принятом нами смысле используется всего несколько столетий. Во времена античности и средневековья для обозначения различных видов скульптуры в зависимости от используемых материалов и способ изготовления применялись разные термины, а единого понятия, охватывающего их все, не существовало. Может быть, пришло время возродить подобные различия и изменить всеобъемлющее определение скульптуры, признав «инвайронменты» отдельным видом искусства, отличным



485. Джордж Сегал. 1963 г. Пластмасса, металл, освещенный плексиглаз. 2,99 м х 2,44 м х 99Д см. Художественная галерея Олбрайт-Нокса, Буффало, Нью-Йорк. Дар Сеймура Х. Нокса, 1964 г.

как от живописи, так и от скульптуры тем, что в нем используется несколько разных материалов и разрушается грань между образом и действительностью. Различение подчеркивается введением понятия «инсталляция» — близкого к «инвайронменту», но больших размеров, величиной с комнату.

Сегал. Джордж Сегал (род. 1924) создает трехмерные работы в натуральную величину, изображая предметы и людей в их повседневной обстановке. Тема его произведения «Кино» (илл. 485) достаточно банальна, и ее содержание становится понятным сразу: изображен человек, меняющий буквы на рекламе кинотеатра. Однако соотношение образа и реальной действительности гораздо тоньше и сложнее, чем кажущаяся очевидной жизненная достоверность изображенной сцены. Человеческая фигура отлита по живой модели с использованием техники, изобретенной Сегалом, и хорошо сохраняет свою призрачно-белую, «штукатурную» поверхность. Таким образом, из мира повседневного опыта убран один очень важный компонент. Освещенный знак продумывался очень тщательно, чтобы он контрастировал с затемненной фигурой. Более того, все действие, которое обычно происходит высоко над входом в кинотеатр, где мы могли его случайно увидеть, вырвано из своего натуралистического контекста и расположено на уровне наших глаз, так что наш взгляд может его охватить полностью впервые.

Де Андрея. Джон де Андреа (род. 1941) ставит перед собой совершенно иные задачи, чем Сегал. Работа Сегала «Художник и его модель» (см. илл. 4) отличается тонкостью содержания и почти классической чистотой. Эти качества позволяют считать его заметным последователем Антонио Кановы (см. стр. 369—370), но с одним существенным отличием. Дилемма скульптора-романтика, стоявшего перед выбором между творческим изображением и копированием, здесь перевернута в обратную сторону. Не путая этих целей, де Андреа выражает в своем гиперреализме определенный идеал, хотя оставляет нам при этом ровно столько сомнения, чтобы придать иллюзии убедительность.

Кинхольц. Некоторые «инвайронменты» могут оказывать на зрителей сокрушительное воздействие. Это вполне можно сказать о работе «Государственная больница» (илл. 486) художника с Западного побережья Эдварда Кинхольца (род. 1927). Изображен отсек в палате для престарелых, в котором находится голый старик, привязанный к нижней койке. Перед нами жертва физической



486. Эдвард Кинхольц. Государственная больница. 1966 г. Смешанная техника. 2,44 x 3,66 x 3,05 м. Музей современного искусства, Стокгольм

жестокости, снижающей и без того уже истощившийся запас умственных сил старика.

Его тело — почти скелет, обтянутый похожей на шкуру бесцветной кожей, а вместо головы у него — стеклянный аквариум с живой золотой рыбкой, которая иногда появляется в поле нашего зрения. Ужасающий реализм этой сцены усиливается воздействием на наше обоняние. Когда работа была выставлена в Окружном музее искусства Лос-Анджелеса, от нее исходил тошнотворный больничный запах. Но что за фигура изображена на верхней койке? Она почти полностью повторяет лежащую внизу, но с одним существенным отличием: этот образ — ментальный, так как он обведен рамкой шарика, используемого в комиксах для выражения мыслей или слов. Шарик поднимается от аквариума с золотой рыбкой. Абстрактные приемы использования комиксного шарика и аквариума с золотой рыбкой чужды реализму всей сцены, но они играют в ней важную роль, аппедируя как к нашему мышлению, так и к чувству. Хотя используемые Кинхольцем изобразительные приемы и взяты, видимо, из поп-арта, но его цели — те же, что и у греческой трагедии. Как обличитель невидимых несчастий, скрытых за поверхностью современной жизни, он не имеет себе равных.

Пфафф. «Инсталляции» Джуди Пфафф (род. 1946) можно сравнить с экзотическими интерьерными пейзажами. Влияние живой природы явно присутствует в густых переплетениях ее работы «Драконы» (илл. 487), название которой удачно передает огненность ее форм и красок. Для придания большей энергии архитектурному пространству Пфафф, наряду со скульптурными и другими материалами, использует живописные средства. Трактовка поверхности стены напоминает коллаж в «Одалиске» (см. илл. 481), но по игре воображения Пфафф, возможно, ближе к причудливости Калдера (см. илл. 475), чем к ироничному остроумию Раушенберга. Ближайший аналог этому выражению спонтанной энергии Пфафф — «живопись действия» Поллока. Кажется, будто вылитой на холст краске дали свободно растечься по пространству за его пределами. Потрясающее изобилие вокруг зрителя заменяет одновременно и приятный, и головокружительный опыт.

487. Джуди Пфафф. Драконы. Инсталляция на Беннале Уитни, февраль— апрель 1981 г. Смешанная техника. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. С разрешения Галереи Холли Соломон Смит, Нью-Йорк

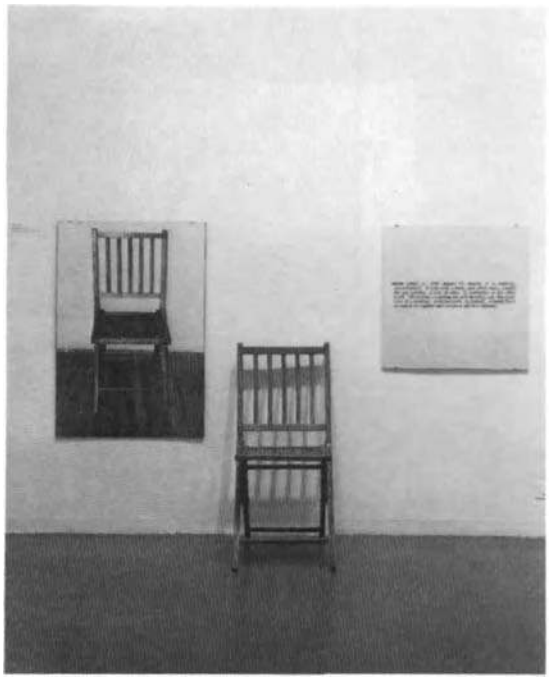


Концептуальное искусство

У концептуального искусства тот же «святой покровитель», что и у поп-арта — Марсель Дюшан. Оно возникло в 1960-е годы из поставленных Алэном Карпоу «хэппенингов», в которых само событие становилось искусством. Концептуальное искусство еще более радикально, чем поп-арт, оспаривает наше определение искусства, настаивая на том, что искусством является скачок воображения, а не исполнение. Поскольку согласно такому подходу произведения искусства — лишь случайные, побочные продукты скачка воображения, то от них можно полностью отказаться, как и от картинных галерей, а если брать еще шире — то и от зрителей. Требуется только как-то зафиксировать творческий процесстр. Иногда это делается в виде словесной записи, но чаще — с помощью фотографии, видео или кино, демонстрируемых на «инсталляции».

Мы обнаружим, что концептуальное искусство как явление шестидесятых годов сродни минимализму, но только вместо отказа от содержания в нем из искусства устраняется эстетика. Этот сознательный антихудожественный подход, вытекающий из дадаизма (см. стр. 432) содержит в себе множество интересных парадоксов. Как только документирование обретает зримые формы, оно начинает вступать в опасную близость к другим видам искусства (особенно если размещается в галерее, где ее может видеть публика), так как полностью отделить воображение от эстетики невозможно.

Косут. Примером может служить работа «Один и три стула» (илл. 488) Джозефа Косута (род. 1945), созданная под явным влиянием «ready-made» Дюшана (см. илл. 473). Стул описывается здесь путем соединения в одной «инсталляции» настоящего стула, фотографии в натуральный размер и напечатанного определения стула, взятого из словаря. Каковы бы ни были цели художника-концептуалиста, это создание произведения искусства, (хотя этот процесс может быть и минимальным), необходимо точно так же, как оно было необходимо и для Микеланджело (см. стр. 11—12). В конечном счете всякое искусство — это окончательное свидетельство творческого процесса, так как без исполнения ни одна идея не может быть полностью реализована. Без такого «подтверждения представлением» художник-концептуалист напоминает императора, щеголяющего в новых нарядах, когда его никто не видит. И, по существу, в концептуальном искусстве задействованы в том или ином виде весь арсенал художественных средств.



488. Джозеф Косут. Один и три стула. 1965 г. Деревянный складной стул. 82 x 37,8 x 53 см; фотография стула, 91,5 x 61,1 см; фотографическое увеличение определения стула в словаре, 61 x 61,3 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. На средства Фонда Лэрри Олдрича

Искусство «перформанса»

Хотя происхождение искусства «перформанса», возникшего в первые десятилетия нашего века, было связано с историей театра, однако в той его форме, которая сложилась в семидесятые годы, элементы хэппенинга и концептуального искусства сочетаются с инсталляциями. Отталкиваясь от минимализма, художники стали искать способ снова заявить о своем присутствии, становясь, по сути дела, живым произведением искусства. Результаты, однако, в основном зависели от шокирующего эффекта грубого юмора или неприкрытой сексуальности.

Бойс. Немецкому художнику Йозефу Бойсу (1921—1986) удалось преодолеть эти ограничения, хотя и он был противоречивой фигурой, так как в его работах присутствовал элемент пародийности. Жизнь для Бойса — творческий процесс, где каждый является художником. Он взял на себя роль современного шамана, который вознамерился излечить современную жизнь от духовного кризиса, вызванного разрывом между искусствами и науками. Чтобы найти нечто соединяющее эти край-

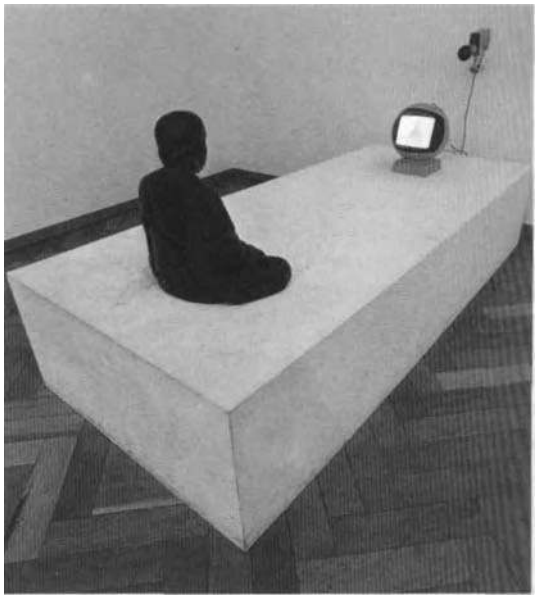


489. Джозеф Бойс. Фотография перформанса в Галерее Рене Блока, Нью-Йорк. 1974 г.
Фотография: © 1974 г, Кэролайн Тисдалл, с разрешения «Роналд Фелдман Файн Артс», Нью-Йорк

ности, он создавал объекты и сценарии, которые, при внешней непонятности, были доступны, как предполагалось, интуитивному постижению. В 1974 году Бойс провел неделю в Нью-Йоркской галерее Р. Блока в одном помещении с койотом (илл. 489) — животным, которое считается священным у индейцев, но подвергается преследованиям белых людей. Он хотел подчеркнуть этим «диалогом» ту травму, которая наносится целому народу при полном расхождении точек зрения.

Паик. Заметки и фотографии, посвященные «перформансам» Бойса, едва ли раскрывают их значение. Его главное наследие сегодня — вероятно, в том влиянии, которое он оказал на многочисленных своих учеников, в том числе и на Ансельма Кифера (см. стр. 454—455), а также на других художников, среди которых и Нам Джун Паик (род. 1932). Сложные видеоизображения Пайка, корейца по происхождению, не относятся к теме настоящего издания, но его инсталляции с Буддой, созерцающим себя по телевидению (илл. 490) — запоминающийся образ, очень актуальный для нашего времени, когда повальное увлечение электронными средствами информации заменило трансцендентную духовность как основу жизни.

490. Нам Джун Паик. Телевизионный Будда.



1974 г. Видео-инсталляция со статуей.
Государственный музей, Амстердам

АРХИТЕКТУРА XX ВЕКА

Технические и эстетические основания подлинно современной архитектуры были заложены накануне первой мировой войны. Для значительной части архитекторов нашего столетия характерен отказ от самодовлеющей декоративности. Предпочтение стало отдаваться чистому функционализму, соответствующему машинному веку с его преобладанием рационализма. Но все же требования современного зодчества далеко не ограничились реформой архитектурного языка. Для эффективного использования возможностей новых строительных технологий и материалов, предоставленных в распоряжение архитекторов инженерами, требовалась и новая философия. Показательно, что лучшие современные архитекторы были и незаурядными мыслителями, ясно излагавшими свои идеи. Архитектурные теории были у них тесно связаны и идеями социальных преобразований — они ставили своей целью решение проблем, вызванных наступлением индустриальной цивилизации. Они считали, что способность зодчества оказывать воздействие на человеческое общество требует осознания архитекторами важности своей роли в формировании современного общества в его движении к лучшему.

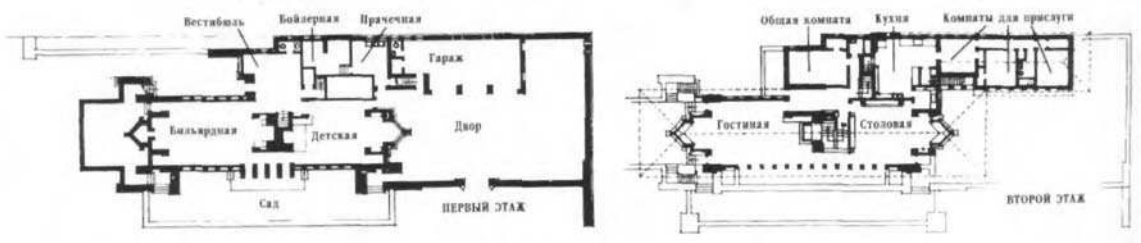
Ранний модернизм

Райт. Первым бесспорно современным архитектором был Фрэнк Ллойд Райт (1867—1959), выдающийся ученик Луиса Салливэна. Если Салливэна и Ван де Вельде можно назвать постимпрессионистами архитектуры, то Райт довел архитектуру до стадии кубизма. Это определение очень точно выражает сущность его блестящего раннего стиля 1900—1910 годов, получившего широкое международное признание. Сначала Райт занимался в основном проектированием загородных домов в северной части Среднего Запада. Эти строения назывались домами для прерий, так как их низкие, горизонтальные линии должны были сливаться с плоским окружающим ландшафтом. Его последняя и самая совершенная работа из этой серии — дом Роби 1909 года (илл. 491, 492). Внешний вид этого здания, так непохожий на все известное прежде, сразу же убеждает в его современности. Однако его «кубизм» не ограничивается использованием четких прямоугольных форм, определяющих его конструкцию, но и распространяется на трактовку Райтом пространства. Здание строится им как несколько пространственных «блоков» вокруг центрального ядра — трубы. Некоторые из блоков имеют закрытый характер, другие — открытый, но все решены с одинаковой точностью. Таким образом, в архитектурно оформленное пространство включены и балконы, терраса, двор, сад, а также сам дом. Пустоты и массивы трактуются как и в аналитическом кубизме живописи, а весь комплекс находится в активном взаимодействии с окружающей средой. Райт стремится не просто спроектировать дом, но и органично вписать его в окружающую среду. Он даже сам выполнил детальный проект интерьера. Райт исходил из убеждения, что здания оказывают большое влияние на человека, который в них живет, работает, молится, что делает архитектора вольным или невольным соучастником, влияющим на жизнь людей.

Ритвельд. Творчество Фрэнка Ллойда Райта получило настоящее признание в Европе к 1914 году. Среди тех, кто первым отдал ему должное, было несколько голландских архитекторов, принимавших за несколько лет до этого вместе с Мон-дрианом участие в объединении «Де Стейль» (см. стр. 431—432). Среди наиболее важных их экспериментальных работ — дом Шредер, спроектированный Гэрриетом Ритвельдом (1868—1964) в 1924 году для художницы. Фасад напоминает картину Мондриана, переведенную в трехмерность, так как в нем использована та же строгая абстракция и утонченный геометризм (илл. 493). «Живая» организация словно летящих панелей и пересекающихся плоскостей основана на принципе динамического равновесия Мондриана — равновесия неравных, но эквивалентных противоположностей, что создает ощущение мистической гармонии человечества и вселенной. Стальные балки, ограда и другие детали окрашены в светлые, первичные



491. Фрэнк Ллойд Райт. Дом Роби в Чикаго. 1909 г.



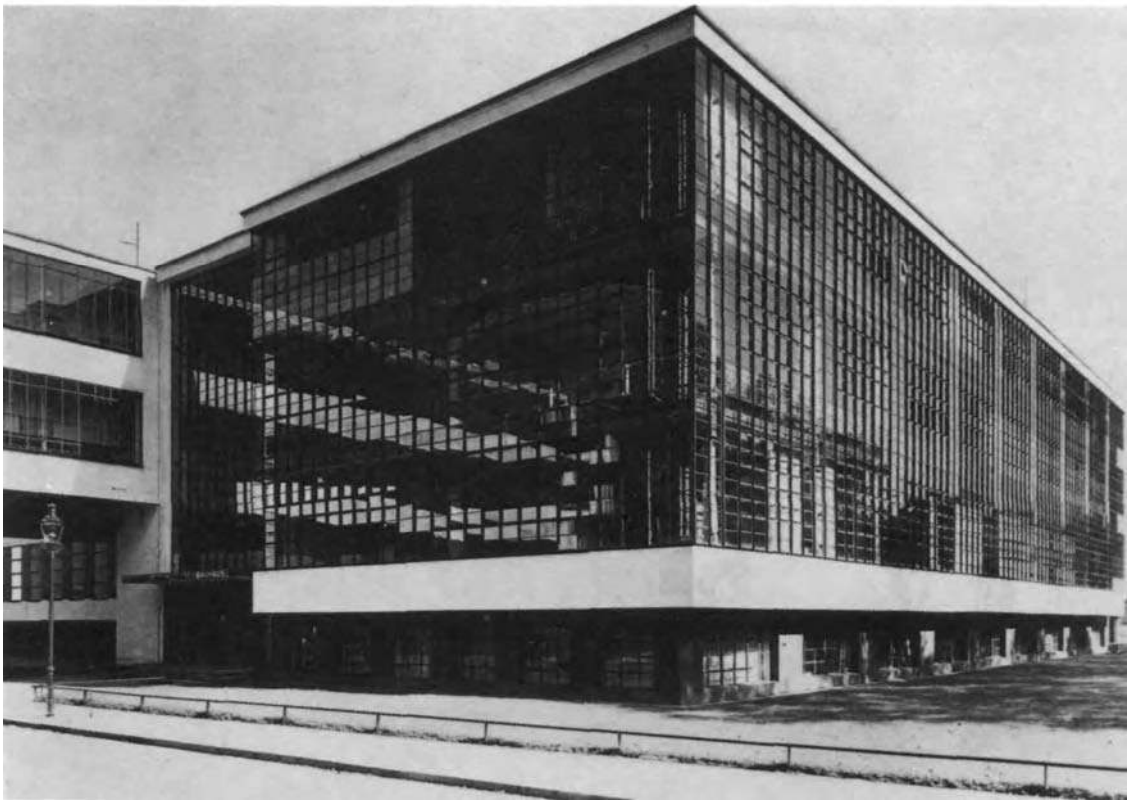
492. План дома Роби:

тона для придания композиции целостности. В отличие от элементов, составляющих живопись Модильяни, наружные элементы дома Шредер выглядят так, словно их можно по желанию передвинуть, на самом деле они фиксированы по отношению друг к другу так же, как взаимосвязанные кусочки детской картины-загадки. Ни один элемент не может быть смещен со своего места без нарушения тонкого равновесия целого. Внутри же система скользящих перегородок позволяет менять планировку в зависимости от личных вкусов владельца. Дом Шредер являет собой утверждение утопического идеала, популярного в начале XX века. Тогда верили, что машина будет способствовать нашему духовному развитию, освобождая нас от зависимости от природы с ее конфликтами и несовершенством и увлекая нас к более высокой стадии красоты, выраженной в чистых, абстрактных формах архитектуры. Гармоничный проект дома Шредер обязан своим успехом последователь-



493. Геррит Ритвельд. Дом Шредер. Утрехт. 1924 г.

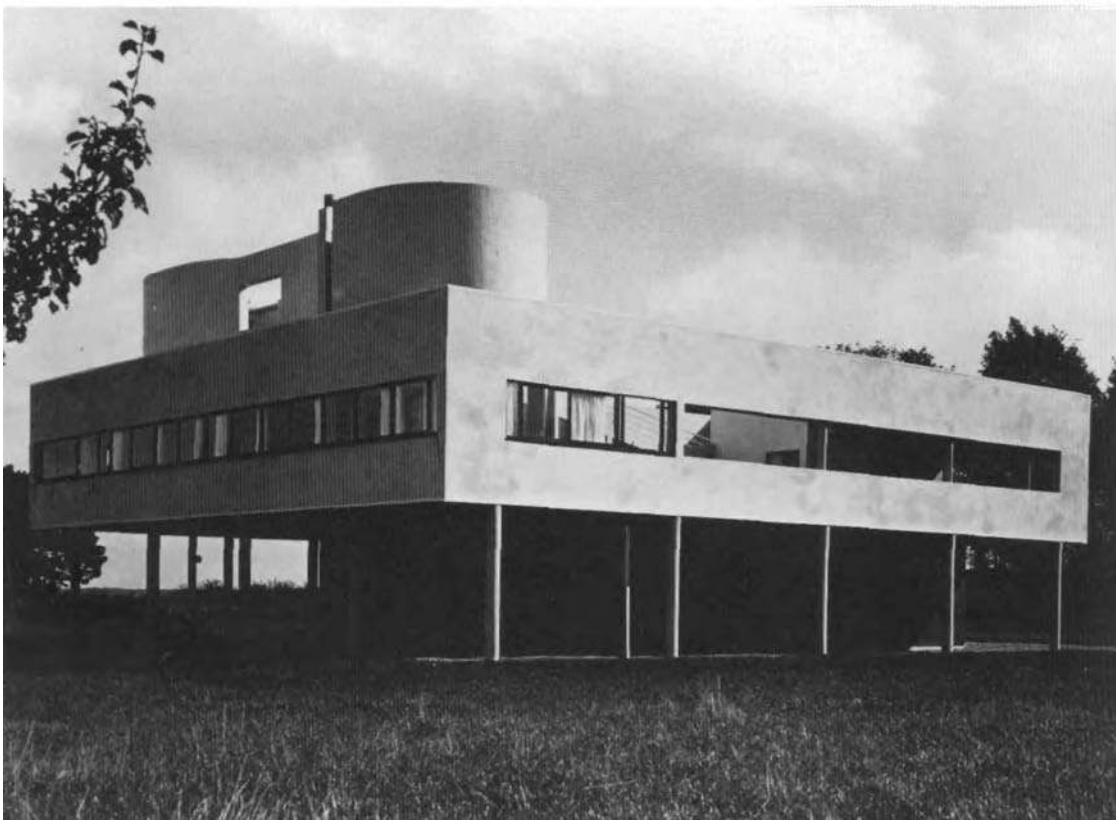
ному воплощению этой эстетики, на которую мы откликаемся, не осознавая даже ее идейной направленности. И кроме того, проект далеко не обезличен, а полон интимности.



494. Вальтер Гропиус. Торговый центр. Баухауз, Германия. 1925—1926 г.
Фотография: с разрешения Музея современного искусства, Нью-Йорк

Интернациональный стиль

Баухауз. Дом Шредер был сразу признан одним из классических образцов современной архитектуры. Архитекторы группы «Де Стейл» выражали наиболее передовые идеи европейской архитектуры начала 1920-х годов. Они оказали сильное влияние на такое количество зарубежных архитекторов, что это движение вскоре стало международным. Самым большим и сложным примером этого интернационального стиля 1920-х годов является комплекс здания, созданных в 1925—1926 годах Вальтером Гропиусом (1883—1969) в Дессау для Баухауза — знаменитой немецкой художественной школы, директором которой он был. (В учебную программу Баухауза входили все изобразительные искусства, связанные корневой концепцией структуры — «бау», от нем. «строить»). Комплекс состоял из трех главных корпусов для классов, мастерских и художественных студий. Наиболее выразительно выглядел корпус для мастерских — четырехэтажная коробка со стенами, представляющими собой непрерывную поверхность из стекла (илл. 494). Это смелое решение стало возможным после внедрения за несколько десятилетий до этого стального каркаса, освободившего стену от всякой функциональной нагрузки. Салливэн уже приближался в подобному решению, но ему еще трудно было освободиться от традиционного отношения к окну как к «отверстию в стене». Гропиус откровенно признал, что в современной архитектуре стена — это не более, чем штора, климатическая преграда, которая при необходимости максимального доступа дневного света может быть полностью выполнена из стекла. Результат довольно неожиданен: так как подобные стены не только отражают, но и пропускают свет, то их вид зависит от взаимодействия того и другого. Они как бы реагируют на любое изменение условий снаружи и внутри, придавая тем самым зданию удивительно живое ощущение. (Той же цели служит шлифовка до зеркального состояния поверхности «Птицы в пространстве» Бранкузи.) Сходные принципы стали использоваться позже гораздо в больших масштабах при строительстве небоскребов.



495. Ле Корбюзье. Вилла Савой. Пуасси-сюр-Сен, Франция. 1929—1930 г.

Ранне творчество Корбюзье. Во Франции наиболее выдающимся представителем интернационального стиля в 1920-е годы был архитектор Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Каннерэ, 1886—1965), родом из Швейцарии. В то время он занимался исключительно строительством частных домов (по необходимости, а не по собственному выбору), но они явились достойными преемниками домов для прерий Райта и дома Шредер Ритвельда. Корбюзье назвал их «машинами для жилья» «machines a habiter»), желая подчеркнуть этим термином свое восхищение чистыми, точными формами машин, а не намерение внедрять «механическое жилье». (В картинах его друга Фернана Леже, созданных в эти годы, выражено то же отношение — см. илл. 434.) Не исключено, что ему хотелось также подчеркнуть, что его дома настолько отличаются от обычных, что представляют собой совсем новый тип жилья.

Наиболее известная из его построек, вилла Савой в Пуасси (илл. 495), напоминает низкую, прямоугольную коробку на сваях — железобетонных колоннах, образующих часть опорного каркаса и появляющихся вновь в виде членений «ленточного окна», идущего вдоль каждой стороны здания. Плоские, гладкие поверхности, лишенные ощущения тяжести, подчеркивают увлечение Корбюзье абстрактными «пространственными блоками». Функционализм виллы Савой определяется «проектом жилища», а не механической эффективностью. Находясь внутри дома, не теряешь связи с наружным пространством, но при этом наслаждаешься полным уединением, так как наблюдающему с земли ничего не видно, если он не находится у самого здания.

Аалто. Хотя около 1930 года члены .Международного Комитета Ле Корбюзье и его последователи придали стилистике и философии интернационального архитектурного движения вид стройной системы, все они, кроме самых ортодоксов-пуристов, начали вскоре отходить от этих принципов. Одним из первых порвал со сложившейся традицией финский архитектор Алвар Аалто (1898—1976), чья вилла Майреа (илл. 496) воспринимается при беглом взгляде как творческий спор



496. Алвар Аалто. Вилла Майреа. Нормарку, Финляндия. 1937-1938 г.

с построенной за десять лет до этого виллой Савой Ле Корбюзье. Вилла Майреа строилась, как и дом Шредер Ритвельда, для художницы. Однако на этот раз архитектор получил от меценатки полную свободу действий, и созданное им здание представляет собой воплощение целого комплекса идей, которые Аалто разрабатывал в течение почти десяти лет. Он использовал интернациональный стиль применительно к традиционной архитектуре, материалам, образу жизни и пейзажу Финляндии. Аалто заботился прежде всего о потребностях человека, притом не только физических, но и психологических, пытаясь гармонично сочетать их в функционализмом. В его художественных средствах, в способах сочетания элементов бесспорно сказывается творческое наследие модернизма, вплоть до Райта, но при этом неизменно присутствуют и романтические черты — например, использование дерева, кирпича и камня, дающих ощущение теплоты, которого недостает классическому стилю Ле Корбюзье с его холодной чистотой линий. Свободные формы используются здесь для создания разрывов в кубической геометрии и гладких поверхностях, которым отдавалось предпочтение в интернациональном стиле. Заслуги Аалто не подлежат сомнению, но его место в архитектуре XX века остается неопределенным. Использование им в проекте виллы Майреа национальных элементов воспринимается и как отказ от модернизма, и как плодотворная местная разновидность интернационального стиля. Сегодня Аалто может рассматриваться как непосредственный предшественник создателей архитектуры постмодернизма (см. стр. 481-483).

Послевоенная архитектура

Мис ван дер Роэ. Америка, несмотря на свое ведущее положение на первом этапе, не приняла участия в том бурном развитии, которое происходило в 1920-е годы в европейской архитектуре. По ту сторону Атлантики влияние интернационального стиля стало ощущаться лишь к концу десятилетия. Когда в тридцатые годы Гитлер заклеймил лучшие творения архитекторов Германии как «не немецкие», то эти архитекторы эмигрировали в США и оказали огромное стимулирующее воздействие на развитие американского зодчества. Гропиус, возглавивший архитектурное отделение в Гарвардском университете, имел как педагог наибольшее влияние. Людвиг Мис ван дер Роэ (1886—1969), его бывший коллега по Дессау, поселился в Чикаго, где стал архитектором-практиком. Жилые дома, возведенные им на Лейк Шор Драйв (илл. 497) — две строгие, элегантные каменные глыбы, расположенные под правильным углом по отношению друг к другу,— практическое воплощение девиза Мис ван дер Роэ: «Меньше — значит больше». Этот выдающийся архитектор, обладающий таким же «абсолютным чутьем» при определении пропорций и пространственных отношений,



497. Людвиг Мис ван дер Роэ. Жилые дома на Лейк Шор Драйв. 1950-1952 г.

как Мондриан, является его духовным наследником.

Городская планировка

Мис ван дер Роэ принадлежал к тому же героическому поколению, что и Гропиус с Ле Кор бюзье — все они родились в 1880-х годах. В процессе своей продолжительной, богатой достижениями творческой деятельности эти архитекторы выработали язык зодчества XX столетия. Их последователи продолжают пользоваться многочисленными приемами, проектируя новые типы зданий и материалов, и не забывая о самой сущности стоящих за ними идей. Для некоторых архитекторов более молодого поколения наибольший интерес представляет не отдельное здание, а проектирование города в целом, предполагающее размещение политических, социальных и экономических ресурсов всего общества. Городская планировка существует, вероятно, столько же, сколько и сама цивилизация (вспомним, что само это слово



498. Оскар Нимейер. Город Бразилиа, Бразилия. Завершено в 1960 г.

499— Ренцо Пиано и Ричард Роджерс. Центр национального искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже. 1971—1977 г.



в переводе означает «городская жизнь»). Ее историю трудно проследить на конкретных примерах. Города, подобно живым организмам, находятся в процессе постоянного изменения, и реконструкция прошлого по их современному виду представляет собой непростую задачу. С наступлением индустриальной эпохи два века назад города начали безудержно расти. Этот рост был в значительной степени бесконтрольным. Печальные последствия этого видны в перенаселенных, обветшалых жилых кварталах, которые способны испортить любое благоприятное впечатление от обширных городских массивов. Тем не менее, архитекторам обычно так и не удается осуществить замену трущоб в наших стареющих городах такой застройкой, которая бы обеспечила социально здоровую среду для очень больших скоплений людских масс.

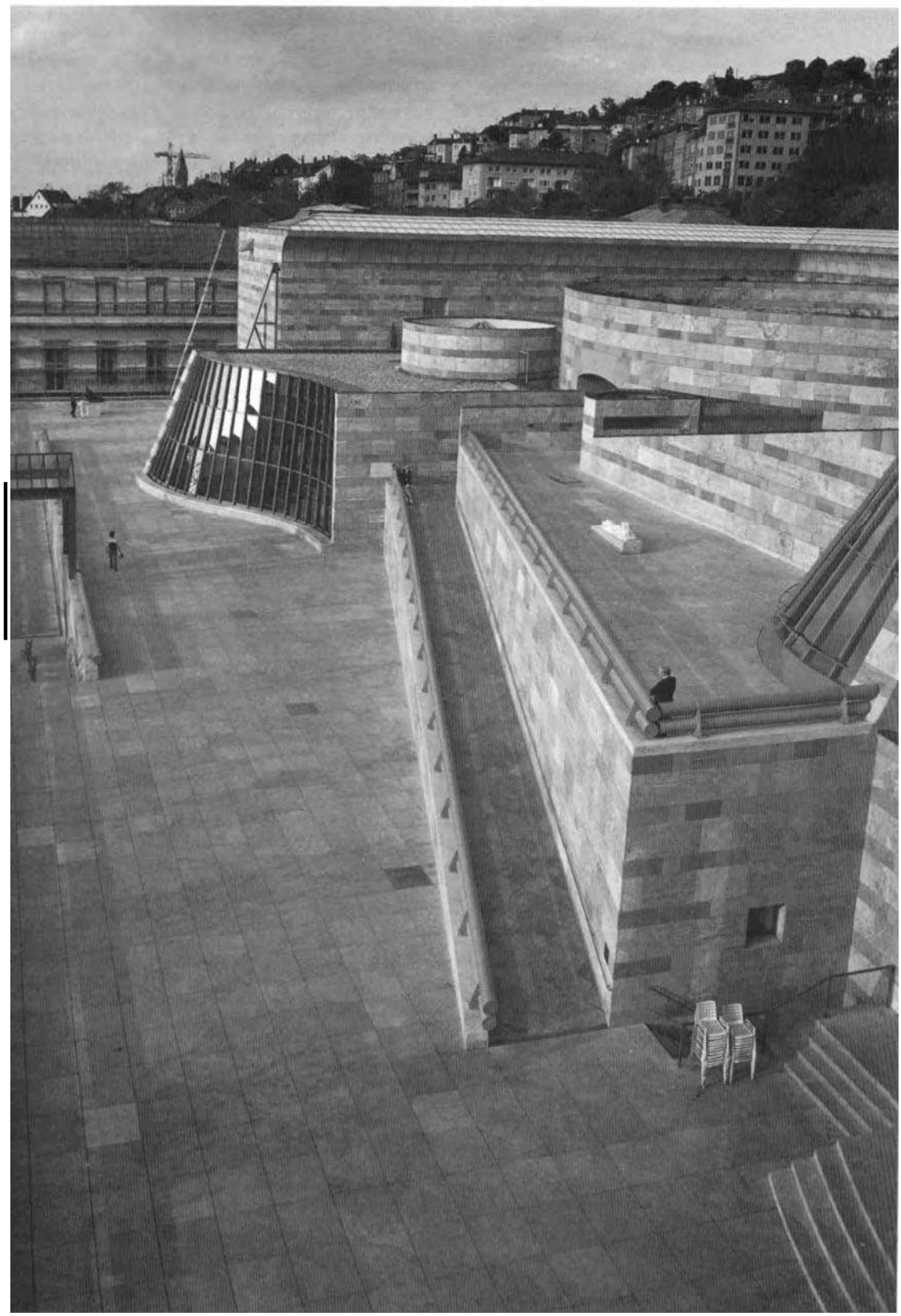
Нимейер. Проблемы, с которыми имеет дело современная цивилизация, нигде не выражены так наглядно, как в грандиозных городских проектах архитекторов наших дней. Их утопические видения можно рассматривать как лабораторные эксперименты, целью которых является пересмотр роли зодчества в оформлении нашей жизни и создание новых решений. Ввиду своих грандиозных масштабов лишь немногие из этих амбициозных предложений сдвинулись дальше чертежной доски. Среди редких исключений — город Бразилиа, столица Бразилии, построенная на совершенно новом месте после I960 года. Воспользовавшись беспримерной возможностью полностью, с самого начала спроектировать большой город, получив в собственное распоряжение значительные ресурсы, группа проектировщиков во главе с Оскаром Нимейером (род. 1907) достигла, бесспорно, убедительных результатов (илл. 498). Как и в большинстве подобных проектов, архитектура города Бразилиа отмечена грандиозными масштабами последовательно проведенной единой идеей, что производит неожиданно гнетущее впечатление, и несмотря на богатство зрительных эффектов от новой столицы Бразилии веет холодком «города будущего».

Постмодернизм

Опирающийся на радикальные социальные теории постмодернизм, как это подразумевается уже в самом его обманчивом названии (см. стр. 453) — представляет собой решительное отрицание основного русла развития архитектуры XX столетия. Он представляет собой попытку вернуть архитектуре ее смысл — вопреки выдвинутой модернистской традицией идеи самоценного проекта. Постмодернисты отрицают не только выразительные средства Гропиуса и его последователей, но и те социально-этические идеалы, которые подразумеваются в их четких пропорциях. Как и в изобразительном искусстве, постмодернизм состоит из множества разнородных тенденций, к тому же в архитектуре все они обретают совершенно иной смысл.

Пиано и Роджерса. Одним из таких подходов является отказ от формальной красоты интернационального стиля. Центр Жоржа Помпиду (илл. 499) — центр национального искусства и культуры в Париже — выглядит, как Баухауз, вывернутый наизнанку (см. илл. 494). В победившем на международном конкурсе проекте итальяно-английской группы Ренцо Пиано (род. 1937) и Ричарда Роджерса (род. 1933) нет и следа изящества фасадов Ле Корбюзье (см. илл. 495). Зрителю видна внутренняя механика здания, но от него скрыт основной конструктивный принцип. У самого интерьера нет фиксированных стен, так что в зависимости от потребности можно поставить любые временные перегородки. Этот откровенный утилитаризм отражает современные популистские настроения в архитектуре Франции. Но некоторое оживление вносит броская раскраска, причем каждый цвет настроен на определенную функцию. Праздничная расцветка так же ярка и полна фантазии, как картина Леже «Город» (см. илл. 434), которая, наряду с парижской Эйфелевой башней, может восприниматься как «предок» Центра Помпиду.

Стерлинг. Центр Помпиду представляет собой реакцию против интернационального стиля без отказа от присущего ему функционализма. Другие представители постмодернизма в архитектуре стремились к созданию более человечной окружающей среды, возвращаясь к архитектуре, которую можно назвать только «пред-модернистской» — главным средством достижения большей выразительности у них стало использование стилистических элементов прошлого, вызывающих богатые ассоциации. Новая городская галерея в Штуттгарте (илл. 500) отличается грандиозностью масштабов, как это и подобает «дворцу» искусств, но вместо монолитного куба Центра Помпиду английский архитектор Джеймс Стерлинг (род. 1926) применил более разнообразные формы в пределах более сложных пространственных отношений. Здесь имеет место и неприкрытая декоративность, напоминающая, хотя и не прямо, Оперу Гарнье в Париже (см. илл. 3бО). На этом сходство не заканчивается. Стерлинг также прибег к разновидности историзма, исполь-

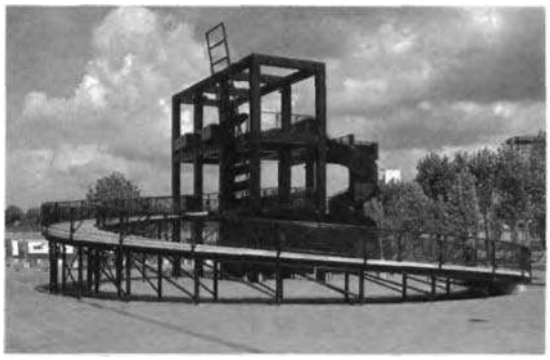


зовав гораздо более тонкую но не менее продуманную парафразу, нежели пышная имитация «возрождения» у Гарнье. Строгий неоклассический фасад кирпичной кладки, например, прорезан узким арочным окном, напоминающим об итальянском Возрождении, а также рустованным порталом, имеющим явно маньеристский облик. Эклектизм здесь — не только внешняя оболочка: он лежит в самой сути проекта, принесшего его создателям успех. Та часть, центром которой является круглый двор скульптуры, повторяет расположение древних храмовых комплексов от Египта до Рима, а завершенный вид ей придает монументальная входная лестница. Такая планировка позволила Стерлингу изобретательно решить широкий круг практических проблем и создать целый каскад меняющихся точек зрения, что вызывает неподдельное восхищение зрителей.

Деконструкт ивизм

Если в историзме используется только внешняя декоративность интернационального стиля, то деконструктивизм — еще одно направление, набравшее силу после 1980 года,— идет гораздо дальше в своем отрицании его сущности. Как ни парадоксально, при этом он возвращается к одному из самых ранних источников модернизма — русскому авангарду. Русский эксперимент в архитектуре был слишком кратковременным, и лишь немногие идеи прошли тогда дальше проектной стадии. В последние десятилетия, вдохновляясь смелой конструктивистской скульптурой и графическими композициями супрематистов, архитекторы стремятся преодолеть однообразие современного зодчества, подрывая саму ее внутреннюю структуру, хотя сами русские художники этими не увлекались. Тем не менее, деконструктивизм не доходит до полного отказа от модернистской архитектуры и ее принципов. В отличие от других авангардистских исканий, стремящихся к полному разрыву с традицией, это направление остается архитектурой возможного, создаваемой на основе новых конструктивных разработок. Как показывает сам термин, деконструктивизм осуществляет разборку модернистской архитектуры на отдельные элементы, а затем собирает их заново в иных сочетаниях.

500. Джеймс Стерлинг, Майкл Уилфорд и компаньоны. Новая государственная галерея, Штуттгарт, Германия. Завершено в 1984 г.



501. «Бернар Чуми Архитектс». Каприз II-6 в Парк де ля Биллет, Париж. 1983 г.

Чуми. Хотя проекты деконструктивистов получали высшие награды на представительных конкурсах, их экспериментальный подход и непомерный размах не позволяли перейти собственно к строительству. Среди самых ярких проектов, сошедших с чертежной доски,— Парк де ля Виллет в Париже, спроектированный швейцарцем Берна-ром Чуми (род. 1944) ансамбль зданий, окрашенный в светлые тона. Геометрия Парка де ля Виллет восходит к самым первичным формам, расположенным на обыкновенной решетке, но разобранным и воссозданным архитектором заново для придания им крайне необычных соотношений — как между элементами, так и внутри их,— что придает парку впечатление обеспокоенности, нестабильности. Отдельные сооружения напоминают собой монументальные скульптуры, развернутые почти до точки разлома (илл. 501). Однако напряжение между реальностью осуществленных строений и их «невозможностью» дает в итоге архитектуру, наполненную внутренней энергией.

Очевидно, что такие здания подталкивают модернистскую архитектуру к ее практическим пределам. Вопросы подобного рода возникали и прежде — например, при маньеризме, когда архитекторы привносили элемент декаданса в классический арсенал приемов, унаследованный от эпохи Возрождения. Архитекторы, как и художники, не раз «грабили» прошлое в поисках свежих идей. Однако, деконструктивизм — это уже не историзм, а переходная стадия, подобная модерну рубежа веков — направлению, давшему толчок развитию современной архитектуры. Это необходимая стадия процесса, который приведет к изменению той архитектуры, какой мы ее знаем.

ФОТОГРАФИЯ XX ВЕКА

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА СТОЛЕТИЯ

В XIX веке фотография вела борьбу за право называться искусством, однако ей не удавалось достичь признания своей художественной самостоятельности. Только в крайних условиях политических потрясений и социальных реформ она приобретала значение искусства, так как обращалась к наиболее важной из тем — к жизни. Стремясь к независимости своего видения, фотографы пробовали сочетать эстетические принципы «Сецессиона» и документальный подход фотожурналистики с уроками движущейся фотографии, то есть кино. В то же время новая живопись, с которой фотография вскоре оказалась связанной, вызвала в ней радикальные перемены, подрывающие сами ее эстетические основания и ставя под сомнение претензии фотографии на роль еще одного искусства. Как и в других видах искусств, в фотографии также проявились три основные тенденции современности: экспрессионизм, абстракционизм и фантастическое направление. Но так как фотография по-прежнему имела дело в основном с окружающим миром, то и на современном этапе она в основном примыкала к реализму и, следовательно, ее эволюция шла особым путем. Таким образом, мы должны рассмотреть фотографию XX века с точки зрения различных художественных школ и их точек соприкосновения с соответствующими, часто взаимно конфликтующими течениями в искусстве.

Путь, по которому пошла современная фотография, облегчался благодаря техническому прогрессу. Но нужно отметить, что все эти усовершенствования только увеличили выбор фотографа, а не предопределили его. Изобретение Джорджем Истменом в 1888 году такого фотоаппарата, который можно было держать в руках, и появление 35-миллиметровой фотографии с изобретением «Лейки» в 1924 году облегчило процесс съемки, который прежде, при использовании традиционной видовой камеры, был труден, однако вовсе не невозможен. Как ни удивительно, даже изобретение цветной фотографии не имело столь уж принципиального значения, как можно было ожидать. Цвет, по существу, довольно незначительно повлиял на содержание, мировоззрение и эстетику фотографии, даже несмотря на то, что он устранил последнее препятствие, которое критики XIX века выставляли как аргумент против признания фотографии искусством.

Парижская школа

Атже. Современная фотография зародилась незаметно, без особого шума, в работах Эжена Атже (1856—1927), который начал заниматься фотографией только в 1898 году в возрасте 44 лет. С тех пор и до самой смерти он всюду таскал за собой по Парижу тяжелое фотооборудование, стараясь запечатлеть город во всем его разнообразии. На Атже совершенно не обращали внимания фотохудожники, так как обычные для него бытовые сюжеты не вызывали у них никакого интереса. Сам он был человеком скромным — вывеска на его мастерской гласила: «Атже. Документы для художников». Ему действительно оказывали покровительство основоположники современного искусства, среди которых достаточно назвать хотя бы наиболее известных: Брака, Пикассо, Дюшана, Мэна Рэя. Не случайно, что эти же художники восхищались и Анри Руссо, которого роднит с Атже наивное видение мира, хотя Атже черпал вдохновение в неожиданных уголках Парижа, а не в воображаемом волшебном мире.

Работы Атже отмечены изысканной напряженностью и техническим совершенством, усиливающими скрытые черты реальности — этим и объясняется необычность звучания самых повседневных тем. Мало кто из фотографов сумел встать вровень с ним по мастерству композиции и умению передать одновременно и двухмерность, и объемность пространства. Подобно его работе «Пруд. Версаль» (илл. 502) сцены Атже часто выглядят опустошенными, выражающими странное, чисто личное восприятие. У зрителя возникает навязчи-



502. Эжен Атже. Пруд. Версаль. 1924 г. Белково-серебряный фотоотпечаток. 18 x 24 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Собрание Эббот-Леви. Частично дар Ширли К. Бурден

вое ощущение, будто величественная композиция и страстная увлеченность фотографа заставили время остановиться. Фотоработы Атже имеют прямое отношение к тому ответвлению магического реализма, из которого вырос сюрреализм, и легко понять, почему заново открыл Атже именно Мэн Рэй,— дадаист и сюрреалист фотографии.

Картье-Брессон. Вершиной парижской школы фотографии, несомненно, являются работы Анри Картье-Брессона (род. 1908), сына богатого ниточного фабриканта. Он занялся фотографией в 1932 году, а до этого учился в 1920-е годы у художника-кубиста. Сначала Картье-Брессон находился под сильным влиянием Атже, Мэна Рэя (см. стр. 493) и даже кино, но вскоре выработал собственную манеру, позволившую ему стать наиболее влиятельным фотожурналистом своего времени. Однако используемые им технические приемы и его цели относятся к области искусства.

Картье-Брессон — мастер того, что называется «важнейшим моментом». Он понимает это как мгновенное узнавание события и его зрительная организация в наиболее напряженный момент действия или эмоционального переживания для раскрытия его внутреннего значения, а не просто внешней фиксации этого события. В отличие от других представителей Парижской школы фотографии, он, похоже, чувствует себя как дома в любой точке земного шара и неизменно полон симпатии к тому, что снимает — поэтому его работы обычно так привлекательны. Его фотографии отличает интерес к композиции как таковой, заимствованных из современного абстрактного искусства. Ему свойственно также увлечение движением, в которое он вкладывает динамизм футуризма и иронию дада. Ключом к его творчеству является использование пространства для создания таких соотношений, которые усиливают впечатление и часто просто поражают зрителей. И действительно, хотя он имеет дело с реальным миром, в душе Брессон — сюрреалист. Его работы могут вызвать чувство тревоги, как, например, «Мексика, 1934 год» (илл. 503). Убирая из кадра человеческое лицо, Картье-Брессон не дает нам возможности определить смысл жеста, но мы все равно живо реагируем на его напряженный характер.

Соединенные Штаты Америки

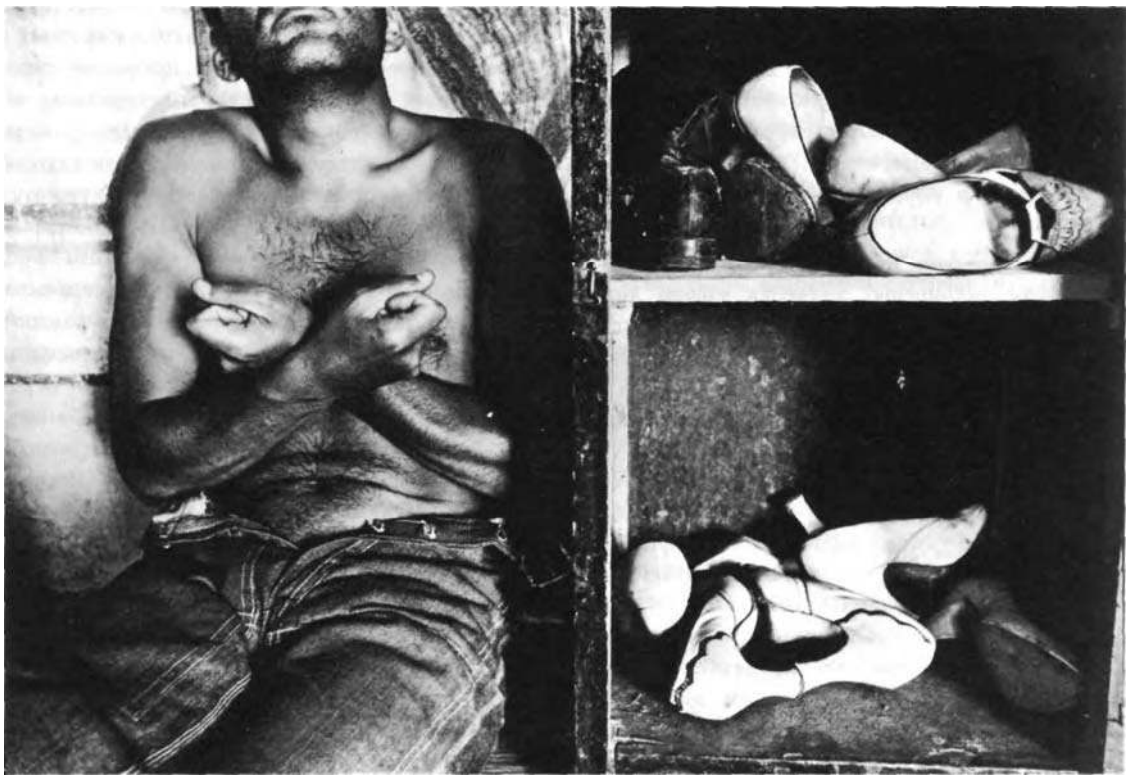
Стиглиц. Основоположником современной фотографии в США был Алфред Стиглиц, чье влияние было преобладающим на протяжении всей его

жизни (1864—1946). С момента его участия в «в фотосецессионе» (см. стр. 413) Стиглиц был неутомимым сторонником признания фотографии искусством, хотя он определял ее шире, чем другие участники движения. Для пропаганды своих взглядов он издавал журнал «Camera Work» («Работа фотоаппаратом»), оказывал поддержку другим зачинателям американской фотографии, устраивая выставки их работ в своих галереях в Нью-Йорке, из которых особое значение имела первая выставка, известная под названием «291». В его ранних работах он, как правило, соблюдает условности «Сецессиона», рассматривая фотографию как своего рода аналог живописи. В середине 1890-х годов, однако, он снял ряд уличных сцен, в которых уже прослеживаются приемы его зрелого творчества.

Программная работа Стиглица, которую сам он считал и лучшей своей фотографией,— «Третьим классом» (илл. 504). Снятая в 1907 году, при путешествии в Европу, фотография убедительно передает ощущение путешествия посредством форм и композиции. Сцену зрительно разделяет мостик-сходня, который подчеркивает контраст между занятиями людей в нижнем классе с самой дешевой стоимостью билета и респектабельной публикой, наблюдающей с верхней палубы. Недостаток открыто выраженного чувства компенсируется правдой жизни.

Такой «прямой», непосредственный способ фотографии создает обманчивое представление простоты — в созданном образе явно отразились переживания самого Стиглица. Именно поэтому данная фотография знаменует важный этап в его творческой эволюции и поворотный момент в истории фотографии в целом. Этот снимок можно по достоинству оценить лишь при сравнении с более ранними фотографиями — такими, как «Роден» Стайхена или «Бандитский насест» Риса (см. илл. 414, 410). «Третьим классом» — это, с одной стороны, произведение, независимое от живописи, а с другой — свободная от тенденциозности социальных обобщений. Американская документальная фотография впервые достигла здесь уровня искусства.

Непосредственная съемка Стиглица заложила основы для формирования американской школы фотоискусства. По иронии судьбы, именно Стиглиц, под влиянием Стейхена, стал поборником абстрактного искусства, противостоявшим реализму городской видовой живописи «школы мусорного ящика»



503. Анри Картье-Брессон. Мексика, 1934 г. Желатино-серебряный фотоотпечаток



504. Альфред Стиглиц. Третьим классом. 1907 г.
Художественный институт, Чикаго. Собр. Алфреда Стиглица

(см. стр. 428—429), при том, что эта живопись, на первый взгляд, нередко по содержанию и по внешним признакам схожа с его собственными фотографиями. Но это сходство обманчиво. Для Стиглица фотография была не столько средством фиксации вещей, сколько выражением его жизненного опыта, его мировоззрения — в этом отношении его позиция была близка к подходу художника. Воплощением такого подхода стала серия работ Стиглица «Эквиваленты». В 1922 году он начал снимать облака, чтобы продемонстрировать независимость своего творчества как от сюжета,



505. Алфред Стиглиц. Эквивалент. 1930 г. Хлоридный фотоотпечаток. Художественный институт, Чикаго. Собр. Алфреда Стиглица



506. Эдвард Вестон. Перец. 1930 г. Центр творческой фотографии, Таксон, Аризона

так и от личности. Удивительно поэтический снимок облака, сделанный в 1930 году (илл. 505), соответствует состоянию души, жаждущей полноты выражения, а не просто реагирующей на залитую лунным светом сцену. Обращение к мотиву облаков так же старо, как и сам романтизм, но до Стиглица никто не делал их темой фотосюжета. Как и в работе Кейебира «Волшебный кристалл» (см. илл. 413), здесь выявлены невидимые силы, позволяющие сопоставить «Эквиваленты» с «Эскизом I для "Композиции VII"» Кандинского (см. илл. 420).

Вестон. Концепция Стиглица, выраженная в «Эквивалентах», проложила дорогу «чистой» фотографии как альтернативе непосредственной фотографии. Ведущим мастером этого направления стал Эдвард Вестон (1886—1958), испытавший сильное влияние Стиглица, хотя он и не относился к его подопечным. В 1920-е годы он увлекался абстракционизмом и реализмом одновременно, пробуя возможности этих двух различных манер, но к 1930-му году сумел достичь их слияния, создавая образы, которые отличаются совершенством композиции и выразительностью деталей. Его «Перец» (илл. 506) — прекрасный пример: это что угодно, но не прямолинейное воспроизведение всем известного плода. Подобно «Эквивалентам» Стиглица, фотоискусство Вестона побуждает нас увидеть повседневное, обычное свежим взглядом. Перец изображен со сверхъестественной резкостью и с такого близкого расстояния, что он кажется крупнее, чем бывает на самом деле. Благодаря своеобразной кадрировке композиции, ограниченной лишь участком плода, нам приходится созерцать форму, каждый изгиб которой подчеркивается контрастным освещением. В «Перце» присутствует та же чувственность восприятия, которая характерна для «Черного ириса» О'Киф (см. илл. 443) и которая придает «Эквивалентам» новый смысл. Формы здесь намеренно напоминают о фотографии обнаженной женской натуры, у истоков которой также стоял Вестон.

Адаме. Чтобы обеспечить одновременно и детальность, и глубину съемки, Вестон пользовался минимальной диафрагмой, и его успехи привели к созданию на Западном побережье Америки общества, получившего известность под названием «Группа f/64», происходящим от наименьшего деления диафрагмы. Среди его членов-основателей был и Ансел Адаме (1902—1984), ставший вскоре ведущим мастером натурной съемки в Америке. Адамса отличала тщательность подготовки процесса, начиная с композиции и выдержки и кончая печатью.

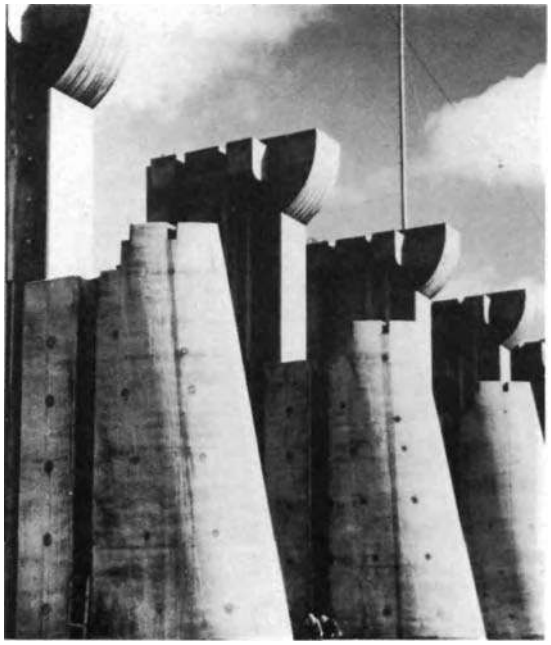
Его работа «Восход луны. Эрнандес, штат Нью-Мексико» (илл. 507), получившая заслуженную известность, была создана благодаря благоприятному стечению обстоятельств, которое невозможно повторить — это блестящий синтез непосредственной съемки и фотографии типа «Эквивалентов». Как



507. Ансел Адаме. Восход луны. Эрнандес, штат Нью-Мексико. 1941 г. Желатино-серебряный фотоотпечаток. 38,1 х 47 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар художника. © 1991 г., Попечительский совет «Треста издательских прав Ансельма Адамса»

и во всех произведениях Адамса, здесь задействована вся гамма тональных оттенков, от чистых белых до чернильно-черных тонов. Композиционный центр фотографии — низкое облако, разделяющее изображение на три участка, так что создается впечатление, будто луна зависла бессильно на небосводе ранним вечером.

Барк-Уайт. Стиглиц был среди первых фотографов небоскребов — новой архитектуры, которая со временем стала преобладать в силуэтах растущих американских городов. Он также выступил в поддержку живописцев-прецизионистов, которые под влиянием футуризма начали около 1925 года обращаться в своем творчестве к городской и индустриальной архитектуре. Некоторые из этих художников вскоре также взяли в руки фотоаппарат. Так произошло новое сближение живописи и фотографии. Оба искусства отразили процесс оживления экономики после Первой мировой войны, приведший к невиданному промышленному росту по обеим сторонам Атлантического океана. В период последовавшей затем депрессии индустриальная фотография, как ни удивительно, про-



508. Маргарэт Барк-Уайт. Дамба Форт-Пек в Монтане, 1936 г. Передняя обложка журнала «Лайф». «Тайм-Лайф»

должала свое развитие в новых массовых журналах, что привело к расцвету фотожурналистики и, одновременно, к коммерциализации фотографии. Большинство ведущих американских мастеров фотографии сотрудничало в известных журналах и изданиях корпораций.

Маргарэт Бэрк-Уайт (1904—1971) была первым штатным фотографом журнала «Форчун», а затем — «Лайф» (оба издавались Генри Льюисом). Ее фотография дамбы в Форт-Пек (шт. Монтана), помещенная на обложке первого номера журнала «Лайф» 23 ноября 1936 года, является одним из классических примеров новой фотожурналистики (илл. 508). То десятилетие, к которому относится снимок, было ознаменовано гигантским размахом строительства, и Бэрк-Уайт с присущей ей остротой восприятия композиции создала такой образ дамбы, в котором зримо проявилось сходство с массивными сооружениями Древнего Египта (илл. 508). Кроме архитектурной мощи, для колоннообразных форм Бэрк-Уайт характерны пластическая выразительность и почти такое же ощущение человеческого присутствия, какое производят колоссальные статуи у входа в древний храм. Но в отличие от пассивной вневременности созданий фараонов, эти «фигуры-стражи» наделены призрачной энергией абстрактных монолитов Генри Мура (см. илл. 467). Благодаря редкому умению Бэрк-Уайт подчеркнуть многозначность изображения, эта обложка и фотоочерк к ней стали вехой в истории фотожурналистики.



509. Джеймс ван дер Зее. Жена священника Бектона, пастора Салемской методистской церкви. 1934 г. Усадьба Джеймс ван дер Зее

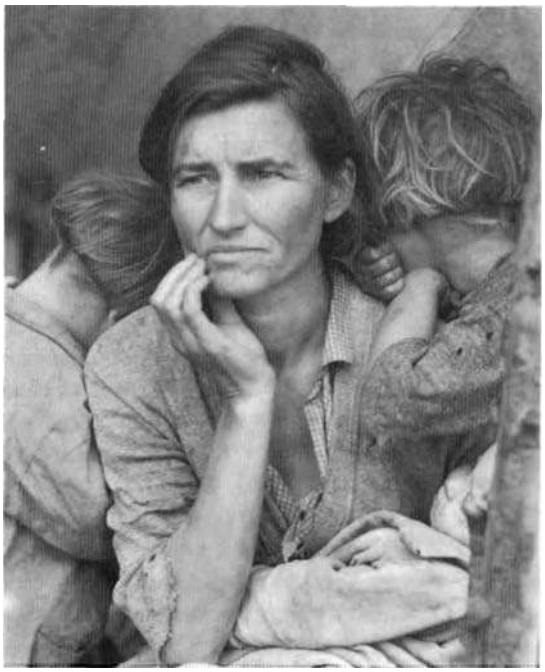
Ван дер Зее. О природе Гарлемского возрождения, расцвет которого пришелся на двадцатые годы (см. стр. 446), темнокожие критики горячо спорили уже в то время. Если достижения Гарлемского возрождения в литературе не вызывают сомнений, то что касается визуальных искусств, успехи были скромнее, и наиболее значимым часто считают фотоискусство Джеймса ван дер Зее (1886—1983). Многие работы выполнялись им в коммерческих целях, и его фотографии неравноценны по качеству, однако они неизменно имеют огромную документальную ценность, а в самых лучших из них создан убедительный портрет эпохи. Ван дер Зее присуще острое чутье на выбор места съемки, обстановки, отражающей чувство человеческой взаимосвязанности в мире. Эти качества пригодились ему для выявления характеров и мечтаний героев своих фотографий. Хотя он явно подражает модным фотографиям белого общества, его портрет жены покойного священника Джорджа Килсона Бектона (илл. 509), снятый через два года после того, как популярный пастор Салемской методистской церкви в Гарлеме был убит, свидетельствует о редкостном умении Ван дер Зее отразить чувство гордости темнокожих американцев в тот период, когда, как им казалось, их мечты вот-вот должны были осуществиться.

Германия

С развитием в Германии в конце 1920-х -начале 1930-х годов художественного движения «Новая вещественность» (см. стр. 437) фотография достигла там такого уровня совершенства, который так и не был с тех пор превзойден. Создание высококачественных немецких фотоаппаратов повсеместно привело к подлинному буму в издательском деле, и вдохновляемые этим немецкие фотографы создали свой вариант непосредственной фотографии, подчеркивая материальность мира в то время, когда многие другие фотографы отворачивались от реальной действительности. В их фотографиях присущая вещам красота выявлялась посредством подчеркивания ясности форм и структур. Такой подход совпадал с творческими принципами «Баухауза», за исключением отношения к функциональности (см. стр. 477).



510. Август Зандер. Кельнский кондитер. 1928 г. С разрешения «Архива Августа Зандера и Галереи Зандера, Инкорпорейтед», Нью-Йорк



511. Доротея Ланге. Мать-эмигрантка в Калифорнии. Февраль, 1936 г. Желатино-серебряный отпечаток. Библиотека Конгресса, Вашингтон

Зандер. Когда принципы «новой вещественности» прилагались не к вещам, а к людям, то получаемые результаты имели обманчивый характер. Август Зандер (1876—1964), чья книга «Лик нашего времени» была опубликована в 1929 году, скрыл ее критическую направленность за внешне безобидным названием. Шестьдесят включенных в книгу портретов создают сокрушительно-мрачную панораму Германии накануне торжества фашизма, при котором эта книга была запрещена. Явно самодовольный бюргер в работе Зандера «Кельнский кондитер» (илл. 510) — полная противоположность скромной фигуре, изображенной на картине Георга Гросса «Германия. Зимняя сказка» (см. илл. 441). Несмотря на такое любопытное сходство, этот «добропорядочный гражданин», кажется, и не задумывался над проблемой зла, так живо изображенного Гроссом. Хотя сама по себе эта фотография не выражает личного мнения, беззаботность изображенного на ней персонажа в контексте всей книги звучит серьезным обвинением всей эпохи.

Героический период фотографии

Период 1930—1945 годов можно назвать героическим этапом в истории фотографии, так как фотографы принимали активное участие в освещении трагических событий эпохи. Они демонстрировали в эти трудные годы не только моральное мужество, но и настоящую смелость. Штатные мастера «Фарм секьюрити администрейшн» с Роем Страйкером во главе создали богатый архив фотодокументов провинциальной Америки времен депрессии. Выступая от имени этой организации, фотографы давали объективную, сбалансированную картину событий, при этом большинство из них было на стороне реформ и отражало в своем творчестве социальные проблемы, с которыми им приходилось ежедневно сталкиваться в своей работе. Внимание к людям и обостренное восприятие их чувства собственного достоинства позволяют назвать Доротею Ланге самым ярким фотографом-документалистом Америки этого периода.

Ланге. Обнаружив 2500 голодающих рабочих-мигрантов в лагере для сборщиков гороха в Нипомо (шт. Калифорния), Ланге сделала несколько снимков молодой вдовы (гораздо позже стало известно, что ее звали Флоренс Томпсон) и ее детей. Когда фотография «Мать-эмигрантка в Калифорнии» (илл. 511) была опубликована вместе с очерком о невыносимом положении этих людей, правитель-

ство быстро направило туда продовольствие, а в конце концов были созданы рабочие лагеря для мигрантов. «Мать-эмигрантка в Калифорнии» стала своего рода символом этой эпохи — в большей степени, чем любая картина социального реалиста или риджионалиста (см. стр. 437). Эта бесхитростная, лишенная позы фотография запоминается благодаря своей исключительной непосредственности, которой невозможно достичь средствами какого-либо другого искусства.

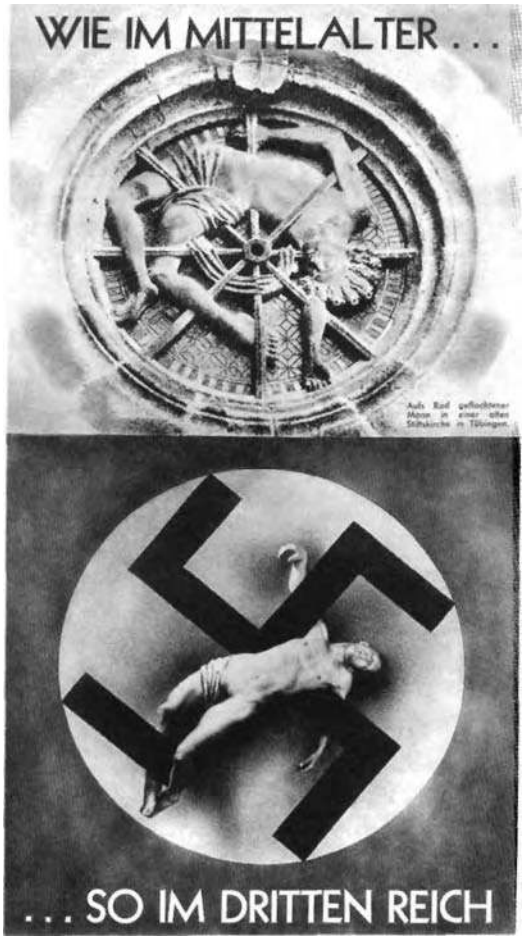
Фантазия и абстракция

«Обезличенность» — то самое свойство фотографии, которое мешало многим критикам принять ее за искусство,— стало восприниматься как достоинство в двадцатые годы. Именно потому, что фотография создается механическим способом, некоторые художники стали тогда считать фотообразы наилучшим средством для выражения духа современной эпохи. Это изменение во взглядах шло не от футуристов, которые, вопреки тому, чего было естественно от них ожидать, так никогда и не оценили значение фотоаппарата для современного искусства. Новое отношение к фотографии принесли с собой берлинские дадаисты, использовавшие ее в своей борьбе с традиционным искусством.

В конце Первой мировой войны дадаисты «изобрели» фотомонтаж и фотограмму, хотя эти технически совершенно разные процессы были известны уже вскоре после зарождения фотографии. Они одинаково хорошо проявили себя на службе «антиискусству» при использовании в работах как фантастической, так и абстрактного направлений, несмотря на явную противоположность этих художественных тенденций.

Фотомонтаж. Фотомонтаж — это просто использование фрагментов фотографий для создания новых образов. Впервые составные негативы были использованы в художественных целях Рейландером (см. стр. 411—412), но к 1870 году они уже применялись во Франции для создания остроумных, хотя и алогичных шуток, которые явились предшественниками фотомонтажей дадаистов. В дадаистских фотомонтажах, как, например, в работе «I трубный мужчина» (см. илл. 437) Макса Эрнста, ставшего, что не удивительно, мастером этого жанра, используются технические приемы синтетического кубизма для высмеивания общественных и эстетических условностей.

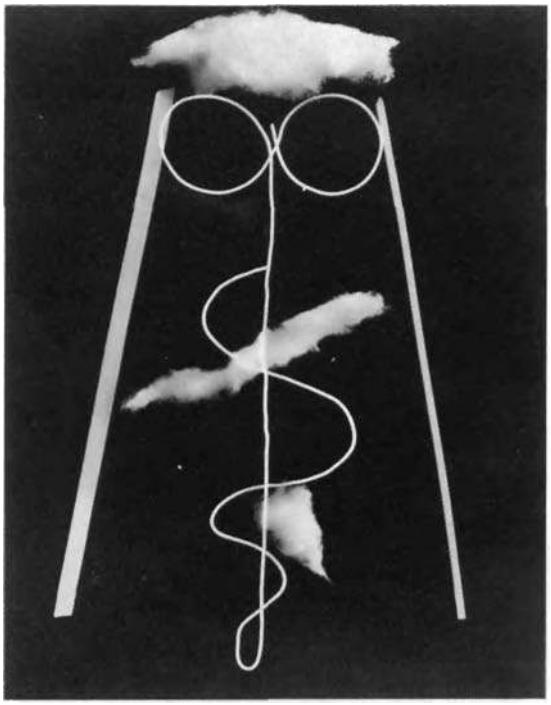
Такие полные фантазии пародии разрушают всякую картинную иллюзорность и, вследствие этого, превращаются в прямую противоположность



512. Джон Хартфилд. Как в средневековье, так и в Третьем рейхе. 1934 г. Плакат, фотомонтаж. Берлинская академия искусств, архив Хартфеилда. © «Бильд-Кунст», Бонн

непосредственной фотографии, при которой фотокамера используется для фиксации реальности и поиска смысла жизни. Фотомонтажи дадаистов могут быть названы «готовыми образами» («ready-images» — от «ready-mades» Дюшана). Как и всякие коллажи, они в буквальном смысле вырваны из массовой культуры, а затем им придан новый смысл. Хотя фотомонтаж больше полагается на законы случайности (см. стр. 433), сюрреалисты позже утверждали, что этот способ — форма автоматического письма, на том основании, что он способствует потоку сознания.

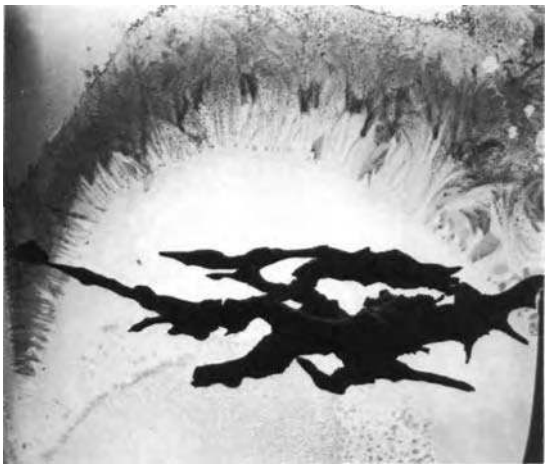
Плакаты. Вскоре фотомонтажи стали использоваться и в отличающихся композиционной продуманностью плакатах. В Германии плакат стал обоюдоострым оружием в политической пропаганде — его использовали как сторонники так и противники Гитлера. Наиболее резкие антифашис-



513. Мэн Рэй. Рейография. 1928 г. Желатино-серебряный фотоотпечаток. 39 x 29,6 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Джеймса Сролл Соуби

тские выпады содержались в плакатах Джона Хартфилда (1891—1968), который в знак протеста отказался от немецкого варианта своей фамилии — «Херпфельд». Его вызывающее ужас плакатное изображение жертвы фашизма, распятой на свастике (илл. 512) вполне сопоставимо с готическим образом человечества, распятого в наказание за грехи на колесе Божьего суда. Хартфилду явно не пришлось беспокоиться о том, что зрители не поймут подлинный смысл его фотомонтажа, придававший ему дополнительную мощь и выразительность.

Фотограммы. Фотограмма — это не фотосъемка, а изготовление изображений способом, при котором предметы помещаются прямо на фотобумагу и подвергаются воздействию света. Этот способ также не был новым техническим открытием. Однако фотограммы дадаистов, как и их фотомонтажи, имели целью изменение природных форм, а не их фиксирование; стремление заменить безличный механический процесс личным творчеством. Ввиду почти полной непредсказуемости результатов фотограммы, их изготовление сопряжено еще с большим риском, чем создание фотомонтажей.



514. Майнор Уайт. Ритуальная ветвь. 1958 г. Желатино-серебряный фотоотпечаток. 26,4 x 27 см. Собрание Международного Музея фотографии в Джордж Истмэн Хауз, Рочестер, Нью-Йорк. Воспроизводится с разрешения Архива Майнора Уайта, Принстонский университет. С 1982 г. Попечительский совет Принстонского университета

Мэн Рэй. Мэн Рэй (1890—1976) — американец, работавший в Париже,— не был инициатором обращения к фотограмме, но его имя оказалось навсегда связанным с этим способом получения изображений благодаря его «рэйографиям». Как и можно было предположить, он нашел этот способ случайно. Забавное лицо на илл. 513 возникло по закону случайности, когда он уронил нитку, две полоски бумаги и несколько кусочков ваты на фотобумагу, а затем стал их перемещать по поверхности перед тем, как направить на них источник света. В результате возник образ, представляющий собой остроумное творение, в котором игровая, спонтанная сторона дадаизма сочетается с угрюмой сатирой в духе Хартфилда.

ФОТОГРАФИЯ ПОСЛЕ 1945 ГОДА

Уайт. Для послевоенной фотографии, особенно американской, характерно увлечение в течение двух последующих десятилетий абстракцией. Близко подошел к воссозданию духа абстрактного экспрессионизма Майнор Уайт (1908—1976), на которого сильнейшее влияние оказала концепция «Эквивалента» Стиглица. В свой самый плодотворный период — с середины 1940-х до середины 19б0-х годов — Уайт создал собственный, сразу узнаваемый стиль, используя «алхимию» темной комнаты для преображения реальности в мистическую ме-



515. Роберт Франк. Санта-Фэ, Нью-Мексико. 1955-1956 г. Желатино-серебряный фотоотпечаток. С разрешения Галереи Пейс-МакДжилла, Нью-Йорк

тафору. Его «Ритуальная ветвь» (илл. 514) напоминает первобытный образ — важно не что именно изображено, а что стоит за этим, хотя сам смысл, присутствие которого мы ощущаем, и остается для нас неуловимым.

Фрэнк. Рождение новой формы непосредственной фотографии в США было в значительной мере связано с деятельностью одного мастера — Роберта Фрэнка (род. 1924). Его книга «Американцы», созданная в результате путешествия по стране в 1955—1956 годах и опубликованная в 1959 году, стала настоящей сенсацией, так как в ней звучало то же беспокойство, та же отчужденность, что и в книге его компаньона по странствиям — поэта-битника Джэка Керуака, опубликованной на два года раньше. Слово играет, как заставляет предполагать эта дружба с писателем, важную роль в фотографиях Фрэнка, которые так же наполнены смыслом, как и картины Демута (см. илл. 435). Однако социальная позиция Фрэнка нередко скрыта за фасадом обезоруживающей нейтральности. Поистине шокирующее впечатление производит его работа «Санта-Фэ, Нью-Мексико» (илл. 515) после



516. Билл Брандт. Дитя Лондона. 1955 г. © Г-жи Нойи Брандт. С разрешения Галереи Эдвинн Хоук, Чикаго

того, как нам, наконец, удается разгадать ее иронический подтекст: газовые колонки в безлюдном пейзаже, соседствующие со знаком «Спаси!», похожи на почитателей некоего культа, тщетно ищущих спасения на своем религиозном бдении. Фрэнк, позже занявшийся киноискусством, создал здесь образ американской культуры — столь же стерильной, сколь и безрадостной. Даже духовные ценности, словно говорит он нам, становятся бессмысленными в столкновении с вульгарным материализмом.

Брандт. Фантастическое направление постепенно вновь заявило о себе по обе стороны Атлантики в середине пятидесятых годов. Для достижения необычных визуальных эффектов фотографы прибегали сначала к специальным линзам, насадкам и фильтрам, иногда преображая действительность буквально до неузнаваемости. Однако к началу семидесятых годов они стали в основном прибегать к различным способам печати, достигая при этом нередко еще более поразительных результатов.

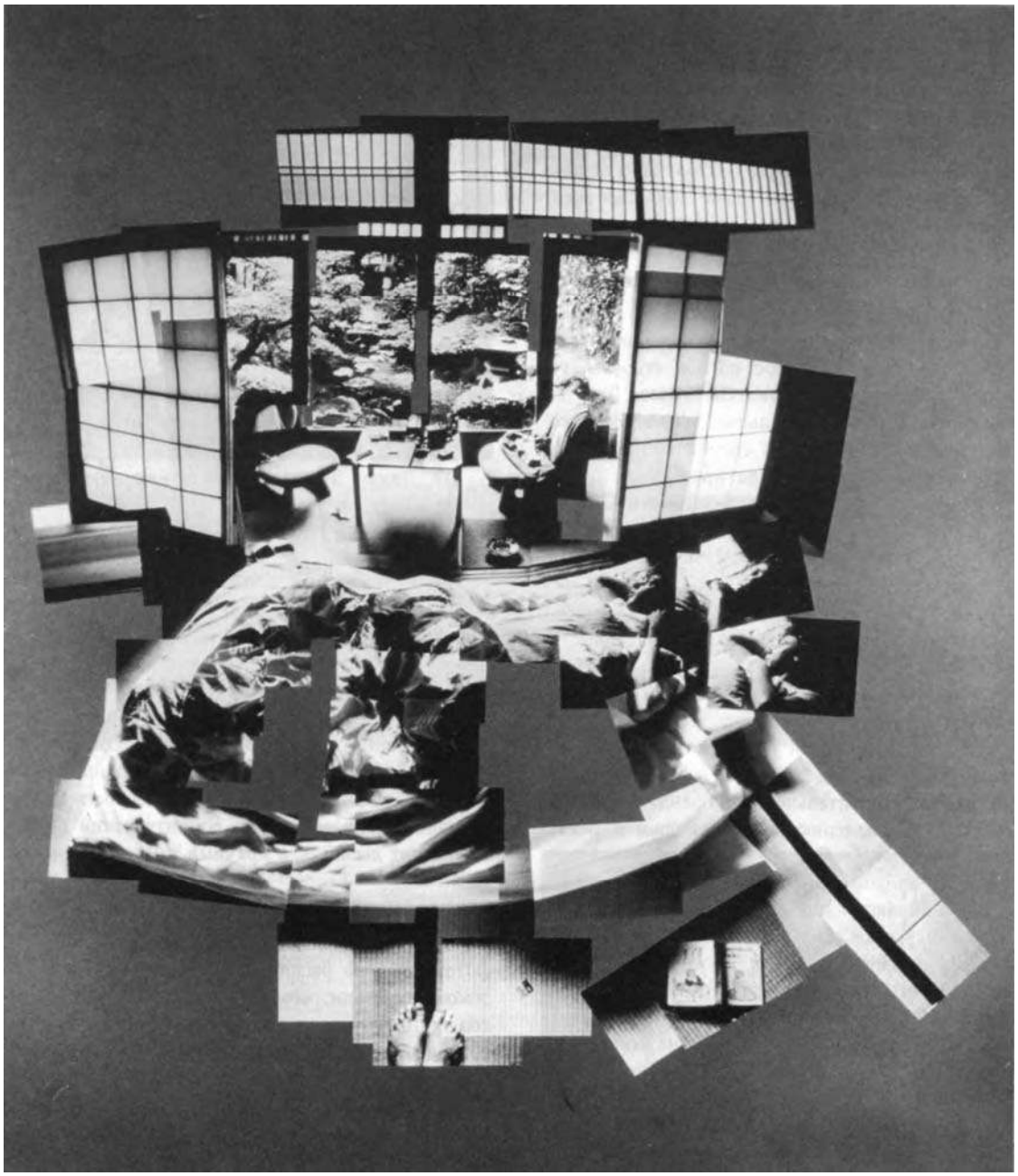
Манипулирование фотообразом началось с Билла Брандта (1904—1983). Хотя Брандта считали типичным английским фотографом, он родился в Германии и перебрался в Лондон только в 1931 году. Стать фотографом он решил во время сеансов психоанализа; прошел краткий курс обучения у Мэна Рэя. Не удивительно, что Брандт стал сюрреалистом, видоизменяющим образ зримой реальности в поисках более глубокого пласта действительности, наполненного мистической тайной. Его работы отличаются постоянством литературного, даже театрального склада ума и заимствованиями из кинематографии. Ранние фотодокументальные работы Брандта нередко были постановочными — он воссоздавал в них свой личный опыт с целью выражения социального содержания на основе викторианских моделей. В ярких, фантастических образах Брандта раскрывается типично романтическое воображение. При этом в его пейзажах, портретах и ню ощущается какое-то гнетущее беспокойство. В его работе «Дитя Лондона» (илл. 516) звучит настроение романов трех английских писательниц — сестер Шарлотты, Эмилии и Анны Брон-те. Но одновременно это и классический образ сна, полного тревожным психологическим подтекстом. Пространственное смещение, достойное де Кирико, выражает болезненное состояние личности, удалившейся и от себя, и от мира.

Леонард. Современные фотографы нередко прибегают к фантазии как способу автобиографического самовыражения. И образ, и название работы Джоанны Леонард (род. 1940) «Романтизм в конечном счете смертелен» (илл. 517) выражают смысл, имеющий отношение к судьбе самого автора — она была создана во время распада ее семьи. В этом тревожном видении есть нечто общее с мучительным эротизмом картины Фюзели «Кошмар» (см. илл. 348). Четкость форм придает призраку за окном пугающую достоверность воплощенного отчаяния: это не романтический рыцарь в сияющих доспехах, а мрачный жнец человеческих жизней.



517. Джоан Леонард. Романтизм в конечном счете смертелен, из серии «Сны и кошмары». 1982. Позитив, избирательно затемненный посредством коллажа. 24,8 x 23,5 см. Собр. М. Нери, Бенисиа, Калифорния

Хокни. В последнее время новые возможности фотографии по расширению нашего видения продемонстрировали, что не удивительно, именно художники. Фотоколлажи, которые английский художник Дэвид Хокни (род. 1937) создает с 1982 года, производят впечатление откровения тем, что в них преодолевается традиционная ограниченность целостного образа с определенным временем и местом действия путем максимально точного воссоздания того, как на самом деле происходит процесс смотрения. В работе «Грегори, наблюдающий за снегопадом. Киото, 11 февр. 1983 г.» (илл. 518) каждая из рамок соответствует дискретному движению глаза, созерцающему частицу зрительных впечатлений, которые должны отложиться в нашей памяти и синтезироваться мозгом. Так как мы обрабатываем только основную информацию, то в матрице образа имеются пробелы, и образ к краям становится все более фрагментарным, хотя и без потери остроты видения, имеющей место при самом смотрении. Возникшая в итоге форма коллажа — композиционный шедевр.



518. Дэвид Хокни. Грегори, наблюдающий за снегопадом, Киото, 21 февр., 1983
Фотоколлаж. 110,5 x 118,1 см. © Дэвид Хокни, 1983 г.

Кажется, будто вся изображенная сцена наклоняется по мере ее приближения к нам. Этот эффект прилива и отлива — нечто большее, чем просто действие законов оптической физики. В процессе восприятия пространство и его следствие, время — не линейны, а* текучи. Более того, включая в изображение собственные ноги как точки отсчета для точного определения своей позиции, Хокни помогает нам понять, что видение является в меньшей степени смотрением вовне, чем эгоистическим актом, определяющим зрительное и психологическое отношение зрителя к окружающему миру. Работа в той же мере выразительна, в какой и перегружена. Чтобы показать реакцию своего друга на умиротворенный вид, открывающийся за дверью, Хокни провел несколько сеансов регист-



519. Аннет Лемье. Правда. 1989 г. Холст, латекс, акриловые краски. 2,13 м х 3,3 м х 3,8 см. Галерея Джош Баэр, Нью-Йорк

рации его состояний. Подход Хокни связан с историей современной живописи, так как в ней присутствует рефлексия по поводу искусства предыдущих эпох. Характерное для Пикассо гранение сочетается в фотомонтаже с динамической энергией, присущей работам Поповой (см. илл. 423, 426). Тем не менее, «Грэгори, наблюдающий за снегопадом» — это вполне модернистская работа, так как в ней уже присутствует иллюзионистский потенциал оп-арта и поразительные эффекты фотореализма (см. илл. 455, 460).

Лемье. В отличие от Хокни, большинство сегодняшних художников не занимается съемкой, а приспосабливает уже готовые, напечатанные где-либо фотографии. Так как эти работы рассматриваются как аналогии живописи, то их увеличивают до необычно больших размеров с помощью способов, разработанных для рекламы, которая также может служить и источником вдохновения. Многие из этих «ре-фотографов» — художники-концептуалисты, как, например, Аннет Лемье (род. 1957), в работах которой смысл передается с помощью текстов. Ее сюжеты наводят читателя на размышление. Обычно они посвящены социальной проблематике, и условия человеческого существования рассматриваются в них без полемического пафоса. Лемье обладает даром обнаружения новых содержательных возможностей в старых фотографиях и иллюстрациях. Ее «Правда» (илл. 519) — это образ, имеющий отношение к звуку или, точнее, к его отсутствию. Фотография заимствованная из книги по истории радио, является зрительной аналогией высказывания: «Не слушай зла, не говори зла, не видь зла». Но после перенесения на холст она обретает в новом контексте совсем иное значение. Такой способ называется деконструкцией. Жирным шрифтом по трафарету написана русская пословица: «Хлеб да соль ешь, а правду режь», что означает приблизительно следующее: «Будь откровенен, даже пользуясь чьим-либо гостеприимством». Шрифтовая надпись превращает образ из забавной рекламной фотографии в зловещий пропагандистский плакат. Вопреки первому впечатлению, тема плаката не связана ни с Россией, ни с коммунизмом: на фотографии изображен знаменитый американский эстрадный артист Джэк Бенни,— а посвящена она роли средств массовой информации в современной жизни. Эти средства входят в наши дома как гости, не будучи искренними — здесь артист прикрывает рот, чтобы не говорить неправды. Под защитой самих этих информационных средств, он, избирательно преподносит сведения, искажает правду, хотя и не говорит заведомой лжи. Правда становится относительной, зависящей в значительной степени от того, кто распоряжается информацией и кто слушает.

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА IV ЧАСТИ

	ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	РЕЛИГИЯ, ЛИТЕРАТУРА	РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ТОЧНЫХ НАУК, РЕМЕСЕЛ
1750	Семилетняя война (1756-63) Англия и Пруссия против Австрии и Франции. Поражение французов при Квебеке 1769 Екатерина Великая (прав.1762-96) расширяет российские владения до Черного моря	«Элегия» Томаса Грэя 1750 «Энциклопедия» Дидро 1751-72 «Словарь» Самуэля Джонсона 1755 Эдмунд Бурке, английский реформатор (1729-1797) Ж.-Ж. Руссо, французский философ и писатель (1712-1778)	Паровой двигатель Джеймса Уатта 1769 Открытие кислорода Пристли 1774 Эксперименты Бенджамина Франклина с электричеством 1750
1775	Американская революция 1775-85; принятие Конституции 1789 Французская революция 1789; правительство террора,возглавляемое Робеспьером Консулат Наполеона 1799	Эдвард Гиббон «Падение Римской империи» 1776-87 Томас Пейн «Права человека» 1790 Вотдсворт, Кольридж «Лирические баллады» 1798	Электрический ткацкий станок 1792 Вакцина Дженнера против оспы 1798
1800	Покупка Луизианы 1803 Наполеон провозглашает себя императором 1804; сослан на о.Св. Елены 1815 Война 1812 Независимость Греции 1822 План Монро в США 1823	Гете «Фауст» I ч. 1808 Байрон «Путешествие Чайльд-Гарольда» 1812-18 Дж.Китс, английский поэт (1795-1821) Перси Биши Шелли, английский поэт (1792-1822) Джейн Остин, английская писателтьница (1775-1817) Вальтер Скотт «Уэверли» 1814-25	Экспедиция Льюиса и Кларка в Тихий океан 1803-6 Первый пароход Фултона 1807 Первый паровоз Стивенсона 1814 Фарадей — принцип электродинамо 1821
1825	Французская революция 1830 Коронация королевы Виктории 1837 Перемирие США и Китая 1844 Голод в Ирландии, массовая эмиграция 1845 США аннексирует западные земли 1845-60 Неудачные революции в Германии, Венгрии. Австрии, Италии. Во Франции — Вторая Республика, возглавляемая Луи Наполеоном В Калифорнии найдено золото 1848	А.СПушкин (1799-1837) Виктор Гюго (1802-1885) Стендаль «Красное и черное» 1831 Эмерсон, амер. эссеист (1803-1882) Маргарет Фуллер, амер. реформатор (1810-1850) Диккенс «Оливер Твист» 1838 Дж.Эллиот, англ. писатель (1819-1880) Теккерей «Ярмарка тщеславия» 1847 К.Маркс «Мани-фест ком. партии» Эдгар По, амер. поэт (1809-1849)	Первая железная дорога (Англия) 1825 Жатвенная машина Мак-Кормика 1831 Дагерротипная фоторгафия 1839 Усовершенствование телеграфа Морзе 1844
1850	Луи Наполеон становится императором 1852 Визит Перри кладет конец изоляции Японии 1854 Фредерик Дуглас (1817-1895) — амер. аболиционист. Отмена крепостного права в России 1861 Враждебная война в США, отмена рабства (1861-65); убийство Линкольна Сьюзан Энтони созд. организацию по борьбе за права женщин 1869 Франко-Прусская война 1870-71 Дизраэли — Британский премьер-министр 1874-80	Мелвилл «Моби Дик» 1851 Г.Б.Стоув «Хижина Дяди Тома» 1851 У.Уитмен «Листья травы» 1855 Флобер «Мадам Бовари» 1856 Ш.Бодлер, франц.поэт (1821-1867) Л.Толстой «Война и мир» 1864-69 Ф.Достоевский «Преступление и наказание» 1867 К.Маркс «Капитал» 1867-94	Дарвин «Происхождение видов» 1859 Запатентован прибор для превращения железа в сталь 1860 Первые эксперименты Менделя в генетике Изобретение динамита (Нобель) 1867 Первая трансконтинентальная железная дорога в США 1869 Открытие Суэцкого канала 1869

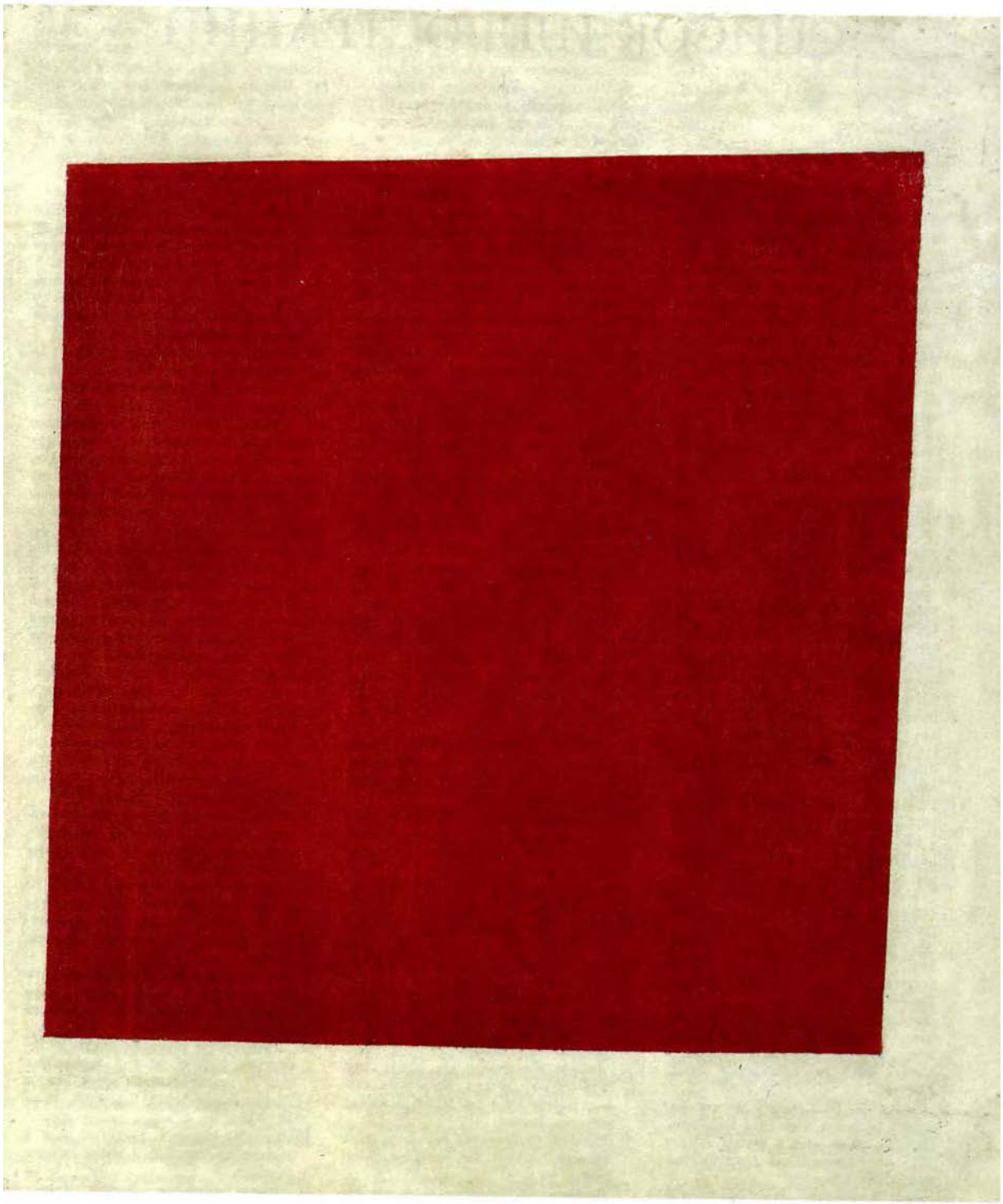
римечание. Номера черно-белых иллюстраций даны курсивом, шера цветных иллюстраций выделены жирным шрифтом.

РХИТЕКТУРА	**СКУЛЬПТУРА**	**ЖИВОПИСЬ**	**ФОТОГРАФИЯ**	
раций Уолпол. Земляничный лм, Твикенхэм (357) ффло, Пантеон, Париж (333)		Грез «Деревенская невеста» *(325]* Вэст «Смерть генерала Вульфа» (328)	I	**1750**
(ефферсон, Монтичелло. флоттсвиль *(335)*	Гудон «Вольтер» *(331)*	Копли «Уотсон и акула» *(329)* Давид «Смерть Марата» (327); «Смерть Сократа» *(326)* Гро «Наполеон на Акрольском мосту» *(338)*		**«775**
	Канова «Полина Боргезе в виде Венеры» (354)	Гойя «Портрет семьи Карла IV» (336) Энгр «Одалиска» (340) Гойя «Третье мая 1808" (337) Герико «Плот »Медузы" *(339)* Констебл «Телега для сена» **(350)** Фридрих «Гимбель «Надежды" во льдах"(352)		**1800**
рри, Пэджин. Дома рламента в Лондоне.*(359)* бруст. Библиотека Женевьевы, Париж *(387, 388)*	Рюд. «Марсельеза». Триумфальная арка, Париж *(355)*	Коро «Попиньо»(345) Ингр «Луи Бертен» *(341)* Тернер «Невольничий корабль»(351) Вингем «Охотники, опускающиеся по Миссури»(355) Вонер «пахота в Ниверне» (347) Курбе «Дробильщики камней» *(365)*	Ньепс. «Вид из окна фотографа в Грасе» *(361)*	**1825**
кстон. Хрустальный дворец *19)* >нье. Опера, Париж (360)	Карпо «Танец *(356)*	Россетти «Благовещение» (Ecce Ancilla Domini) (377) Милле «Сеятель» (346) Домье «Вагон третьего класса» *(344)* Мане «Завтрак на траве» **(368)** «Флейтист» **(369)** Хомер «Утренний колокол» (381) Моне «Река» (370) Уистлер «Портрет матери художника»(379); «Падающая ракета» (380)	Рейландер «Две стороны жизни» *(411)* Надар «Сара Бернхардт» *(362)* Гарднер «Дом мятежного снайпера в Геттисберге» *(364)* Камерон «Портрет Эллен Терри»(#/2) Царь-Пушка на территории Московского Кремля *(363)*	**1850**

	ПОЛИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ	РЕЛИГИЯ, ЛИТЕРАТУРА	РАЗВИТИЕ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ТОЧНЫХ НАУК, РЕМЕСЕЛ
1875	Пик мирового колониализма 1876-1914 Первые погромы в России 1881-82 Первый сионистский конгресс (Т.Герцль) 1897 Испано-американская война 1898. США получают Филиппины, Гуам, Пуэрто-Рико, аннексируют Гавайи.	М.Твен «Том Сойер» 1876 Г.Ибсен, норвежский драматург (1828-1906) Эмиль Золя, франц. писатель (1840-1902) О.Уайльд, ирландский писатель (1854-1900) Генри Джеймс, амер. писатель (1843-1916) Дж.Б.Шоу (1856-1950) Эмили Дикинсон (1830-1886) Поэзия опубликована 1890,1891	Эдисон открыл фоторгафию 1877, эл.лампу 1879 Рентген открыл рентгеновские лучи 1895 Маркони — беспроволочный телеграф 1895 Кюри обнаруж. радий
1900	Президент Рузвелвт (1901-9) — политика «открытых дверей». Открыт Панамский канал 8 800 000 эмигрантов прибыли в США 1901-10 Революция в Китае (республика) 1911 Первая Мировая война 1914-18 США вступают в нее в 1917 Революция в России 1917 Сепаратный мир России с Германией Женщины получили право голоса в США в 1920; в Англии в 1928; во Франции в 1921 Основано Государство Ирланлдия 1921 Фашистское правительство Муссолини в Италии с 1922 Турция становится республикой 1923	Марсель Пруст, франц.писатель (1871-1922) Г. Иитс, ирландский поэт (1865-1939) А.Жид, францлисатель (1869-1951) Гертруда Стейн, амер.писательница (1874-1946) Т.С.Элиот, британск. поэт (1888-1964) Дж.Джойс, ирландск.писатель (1882-1941) Юджин О'Нил, амер. драматург (1888-1953) Д.Г.Лоуренс, англ.писатель (1885-1930) 4	Квантовая теория Планка 1900 Фрейд «Интерпретация сновидений» 1900 Павлов выявил условный рефлекс 1900 Первый полет братьев Райтьв на моторном самолете 1903 Теория относительности Эйнштейна 1905 Начало производства автомобилей Форда 190' Начало первых радиотрансляций 1920

АРХИТЕКТУРА	СКУЛЬПТУРА	ЖИВОПИСЬ	ФОТОГРАФИЯ	
^алливан. Здание Уэйнрайт, :ен-Луис *(407)*	Дега «Четырнадцатилетняя танцовщица»(356) Роден «Мыслитель» *(384);* «Памятник Бальзаку» *(385)*	Моро «Видение» **(397)** Ренуар «Мулен де ла Голетт» **(371)** Дега «Абсент»(37.2) Экинс «Уильям Раш, вырезающий из дерева аллегорическую скульптуру» **(382)** Сезанн «Натюрморт с яблоками» **(390)** Редон «Портрет Эдгара По» *(399)* Сера «Воскресная прогулка по Гранд-Жатт»(392) Дега «Купание в тазу» *(373)* Моризо «Чтение» (374) Гоген «Видение после проповеди» **(395)** Ван Гог «Авто-портрет» (394); «Пшеничное поле и кипарисы»(393) Кассетт «Купание» (375) Тулуз-Лотрек «Мулен Руж»(400) Бердслей «Саломея» *(398)* Муни «Крик» **(401)** Таннер «Урок банджо» **(383)** Сезанн «Гора Св.Виктория»(391)	Кезебир «Магический кристалл» *(413)* Мейбридж «Полуобнаженная женщина в движении» *(415)* Рийс «Гнездо бандитов. Мэлбери-стрит» *(410)*	**187!»**
'ауди. Дом Мила, Барселона *(408)* [айт. Дом Роби в Чикаго (491, 192) 5ан де Вельде. Театр *(409)* 'ительд. Дом Шредер. Утрехт *493)*	Майоль «Сидящая женщина» *(405)* Бранкузи «Поцелуй» *(466)* Барлах «Человек, вынимающий меч из ножен» *(406)* Боччони «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (470) Дюшам «Впереди сломанной руки» *(473)* Татлин Проект монумента Третьего интернационала.*(472)* Бранкузи «Птица в пространстве» **(469)** Фигура предка из Новой Гвинеи (23) Маска из Камеруна (25) Маска из Новой Британии (25) Эскимосская маска с Аляски **(26)**	Матисс «Радость жизни» *(416)* Пикассо «Авиньонские левушки» (422) Моне «Водяные лилии» (376) Матисс «Красная мастерская» **(417)** Нодль «Тайная вечеря» *(419)* Пикассо «Амбруаз Воллар» *(423)* Шагал «Я и деревня» **(429)** Дюшан «Невеста» (430) Брак «Курьер» (424) Боччони «Динамизм велосипедиста» *(425)* Кандинский «Зарисовка «I для композиции VII» **(420)** Малевич «Черный квадрат» *(427)* Де Кирико «Мистерия и меланхолия улицы» *(428)* Попова «путешественник» **(426)** Руо «Старый король» *(418)* Леже «Город» (434) Эрнст «Медная тарелка»Ш7) Пикассо «Музыка» (432) Клее «Щебечущая машина» **(440)** О'Киф «Черный ирис III» (443)	Стейкен «Роден со своими скульптурами «Виктор Гюго» и «Мыслитель» *(414)* Стиглиц «Третьим классом» *(504)* Этже «Водоем в Версале»(50.2) Мэн Рэй «Рейография» *(513)*	**1900**





СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Арфист (Орфей). Найден на о-ве Аморгос в Эгейском море. Вторая половина III тысячелетия до н. э. Мрамор. Высота 21,6 см. Национальный Археологический музей, Афины
2. Пабло Пикассо. Голова быка. 1943. Велосипедные части, отливка в бронзе. Высота 41 см. Частное собрание
3. Микеланджело. Пробуждающийся раб (Пленник)
4. Джон де Андреа. Художник и натурщица. 1980. Поливинил, масло. В натуральную величину. Собрание Фостера Голдстрома, Даллас и Сан-Франциско. С разрешения О. К. Гарриса, Нью-Йорк
5. Микеланджело. Ливийская сивилла. Этюд. Ок. 1511. Бумага, сангина. 28,9 x 21,3 см. Музей Метрополитан, Нью-Йорк. Поступила в 1924 г. по завещанию Джозефа Пулитцера
6. Микеланджело. Ливийская сивилла. Часть плафонной росписи. 1508—1512. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим
7. Тициан Похищение Европы. 1559—1562. Холст, масло. 177,8 x 205 см. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон
8. Пабло Пикассо. Девушка перед зеркалом. 1932, март. Холст, масло. 162,3 x 130,2 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар г-жи Саймон Гуггенхайм)
9. Караваджо. Давид с головой Голиафа. 1607 или 1609-1610. Холст, масло. 125,1 x 100 см. Галерея Боргезе, Рим
10. Жан-Батист-Симеон Шарден. Мыльные пузыри. Ок. 1745 Холст, масло. 93 x 74,6 см. Национальная художественная галерея, Вашингтон (дар г-жи Джон Симпсон)
11. Эль Греко. Моление о чаше. 1597—1600. Холст, масло. 102,2 x 113,7 см. Музей искусств, Толедо, Огайо (дар Эдварда Драммонда Либби)
12. Алкестида, покидающая Аид. Нижняя часть колонны из храма Артемиды Эфесской, Ок. 340 г. до н. э. Мрамор. Высота 180,3 см. Британский музей, Лондон
13— Пракситель (?). Стоящий юноша. Найден в Эгейском море близ Марафона. Ок. 350—325 гг. до н. э. Бронза. Высота 129,5 см. Национальный Археологический музей, Афины
14. Фрэнк Ллойд Райт. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк. 1956—1959
15. Интерьер музея Соломона Р. Гуггенхайма
16. Ян Вермер. Женщина, держащая весы. Ок. 1664. Холст, масло. 42,6 x 38,1 см. Национальная художественная галерея, Вашингтон (собрание Д. Уайднера, 1942)
17. Джаспер Джонс. Мишень с четырьмя лицами. 1955. Смешанная техника: энкаустика, газетная бумага, сукно, холст. 66 x 66 см. Лица: раскрашенный гипс. Полка: дерево. (9,5 x 66 x 8,9 см). Музей современного искусства, Нью-Йорк (дар г-на и г-жи Роберт Скалл)
18. Раненный бизон. Рисунок на потолке пещеры. Около 15000—10000 г. до н. э. Альтамира, Испания
19. Пещерная роспись. 15000—10000 г. до н. э. Ласко (Дордонь), Франция
20. Венера Виллендорфская. Австрия. Около 25000-20000 г. до и. э. Камень, высота 11,1 см. Музей естественной истории, Вена
21. Стоунхендж (вид сверху). Около 2000 г. до н. э. Диаметр круга 29,6 м. Равнина близ г. Солсбери (графство Уилтшир), Англия
22. Стоунхенжд
23. Мужская фигура, увенчанная птицей, с реки Сепик, Новая Гвинея. XIX—XX век. Дерево, высота 121,9 см. Художественная галерея Вашингтонского университета, Сент-Луис. Приобретено университетом. Фонд Кенда Сейла. 1945 г.
24. Маска, из области Баменда, Камерун. XIX-XX век. Дерево, высота 67,3 см. Ритберг-музеум, Цюрих. E.v.d. Коллекция Хейдта
25. Маска с полуострова Газель, Новая Британия. XIX-XX век. Древесная кора, высота 45,7 см. Национальный музей антропологии, Мехико
26. Эскимосская маска с юго-запада Аляски. Начало XX века. Дерево, высота 55,9 см. Музей американских индейцев, фонд Хейе, Нью-Йорк
27. Ритуал песчаного рисунка для больного ребенка. Навахо. Аризона
28. Плита фараона Нармера из Гиераконполя. Около 3000 г. до н. э. Шиферный сланец, высота 63,5 см. Египетский музей, Каир
29. Ти, наблюдающий за охотой на гиппопотама. Раскрашенный известняковый барельеф. Около 2400 г. до н. э. Гробница Ти, Саккара
30. Фараон Микерин и его жена, Гиза. 2599—2571 г. до н. э. Шиферный сланец, высота 138,4 см. Музей изящных искусств, Бостон
31. Имхотеп. Ступенчатая пирамида царя Джосера, Саккара. 3-я Династия, около 2600 г. до н. э.
32. Полуколонны, стилизованные под папирус. Северный дворец, район погребения фараона Джосера, Саккара
33. Пирамиды Микерина, около 2470 г. до н. э.; Хефрена, около 2500 г. до и. э.; Хеопса, около 2530 г. до н. э., Гиза
34. Большой Сфинкс, Гиза. Около 2500 г. до н. э. Высота 19,8 м
35— Кормление ориксов. Около 1920 г. до н. э. Гробница Хнемхотепа, Бени-Хасан (современная копия)
36. Двор и пилон Рамзеса II, около 1260 г. до н. э. и колоннада и двор Амен хотепа III, около 1390 г. до н. э. Храм Амона, Мут и Хонсу, Луксор
37. Аман-хатпи (Аменхотеп IV). Около 1360 г. до н. э. Известняк, высота 7,9 см. Египетский музей, Государственный музей, Берлин
38. Царица Нефертити. Около 1360 г. до н. э. Известняк, высота 48,3 см. Еги петский музей, Государственный музей, Берлин
39— Крышка гроба Тутанхамона. Около 1340 г. до н. э. Золото, инкрустированное эмалью и полудрагоценными камнями. Высота 185,1см. Египетский музей, Каир
40. «Белый храм» на вершине зиккурата. Урук (Варка), Ирак, ок. 3500-3000 до и. э.
41. План «Белого храма» и зиккурата (по Г. Франкфорту)
42. Статуи из храма Абу. Тель Асмар, ок. 2700-2500 до и. э. Мрамор; рост самой высокой фигуры 76,2 см. Иракский музей, Багдад, и Восточный институт Чикагского университета
43. Баран и дерево. Подставка для приношений из Ура, ок. 2600 до н. э. Дерево, золото, лазурит; высота 50,8 см. Музей университета, Филадельфия
44. Инкрустированная пластинка (деталь резонатора арфы). Ур, ок. 2000 до н. э. Перламутр, битум, 31,1 x 11,4 см. Музей университета, Филадельфия
45. Верхняя часть стелы с текстом кодекса Хаммурапи. Ок. 1760 до и. э. Диорит, высота стелы 2,13 м; высота рельефа 71,1 см. Лувр, Париж
46. Ашшурбанипал II охотится на львов. Из дворца Ашшурбанипала II в Нимруде (Калах), Ирак, ок. 850 до н. э. Известняк, 99Д см x 2,54 м. Британский музей, Лондон
47. Ворота Иштар (после реставрации). Из Вавилона, Ирак, ок. 575 до н. э. Глазурованный кирпич. Музей Передней Азии, Берлин
48. Декоративное навершие шеста. Из Луристана, 9—7 вв. до н. э. Бронза, высота 19,1 см. Британский музей, Лондон
49. Тронный зал Дария. Персеполь, Иран, ок. 500 г. до н. э.
50. Идол. Из Аморгоса, 2500-1100 до н. э. Мрамор, высота 76,2 см. Музей Эшмола, Оксфорд
51. Покои королевы. Дворец Миноса, Кносс, Крит
52. «Фреска с тореадором», ок. 1500 г. до н. э. Высота с верхней кромкой ок. 62,2 см. Археологический музей, Гераклион, Крит
53. Сокровищница Атреев, внутренний вид. Микены, Греция, ок. 1300-1250 до н. э.
54. Львиные ворота. Микены, Греция, 1250 до н. э.

55 Ваза из Дипилона. 8 в. до н. э. Высота 108,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Роджерса, 1914

56. Прото-аттическая амфора с Горгонами и Ослеплением Полифема. Ок. 675—650 до н. э. Высота 142,2 см. Археологический музей, Элевсины

57— Псиакс. Геракл, убивающий Немейско-го льва, на аттической чернофигурной вазе из Вульги, Италия, ок. 525 до н. э. Высота 49,5 см. Городской музей, Брешия

58. «Литейный художник». Лапиф и Кентавр. Роспись на дне аттического краснофигурного киликса, ок. 490—480 до н. э. Государственное собрание античных древностей, Мюнхен.

59. Битва при Иссе или Битва Александра с персами. Мозаичная копия эллинистической фрески. Из Помпеи, I в. до н. э., 2,78 х 5,12 м. Национальный археологический музей, Неаполь

60. План типичного греческого периптерического храма (по Гриннелу)

61. Дорический, Ионический и Коринфский ордера

62. «Базилика», ок. 550 до н. э. и «Храм Посейдона», ок. 460 до н. э. Пестум, Италия

63— Иктин и Калликрат. Парфенон (восточный фасад). Акрополь, Афины, 448-432 до н. э.

64. Мнесикл. Пропилеи, 437—432 до н. э., и храм Афины Нике, 427-424 до н. э. (западный фасад). Акрополь, Афины

65. (Слева) Стоящий юноша (курос). Ок. 600 до н. э. Мрамор, высота 1,88 м. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Флетчера, 1932

66. (Справа) Кора в дорийском пеплосе. Ок. 530 до н. э. Мрамор, высота 121,9 см. Музей Акрополя, Афины

67. Битва богов и гигантов. Деталь северного фриза Сокровищницы Сифнийцев. Дельфы, ок. 530 до и. э. Мрамор, высота 66 см. Археологический музей, Дельфы

68. Умирающий воин. Деталь восточного фронтона храма Афайи в Эгине, ок. 490 до н. э. Мрамор, длина 182,9 см. Государственное собрание античных древностей, Мюнхен

69— Стоящий юноша (Мальчик Крития). Ок. 480 до н. э. Мрамор, высота 86,4 см. Музей Акрополя, Афины

70. Посейдон (Зевс?) Ок. 460-450 до н. э. Бронза, высота 2,08 м. Националь ный археологический музей, Афины

71. Умирающая Ниобида. Ок. 450—440 до н. э. Мрамор, высота 149,9 см. Музей Терм, Рим

72. Три богини. Деталь восточного фронтона Парфенона, ок. 438—432 до н. э. Мрамор, больше натуральной величины. Британский музей, Лондон

73. Скопас (?). Битва греков с Амазонками. Деталь восточного фриза Галикарнасского мавзолея, 359—351 до н. э. Мрамор, высота 88,9 см. Британский музей, Лондон

74. Пракситель. Гермес. Ок. 330—320 до н. э. (или копия?) Мрамор, высота 2,16 м. Археологический музей, Олимпия

75. Голова мужчины. Остров Делос, ок. 80 до н. э. Бронза, высота 32,4 см. Национальный археологиче-ский музей, Афины

76. Умирающий галл. Римская копия с греческого бронзового оригинала 230—220 до н. э. из Пергама (Турция). Мра мор, в натуральную величину. Капито лийский музей, Рим

77. Афина и Алкионей. Деталь восточного фасада большого фриза алтаря Зевса в Пергаме, ок. 180 до и. э. Мрамор, высота 2,29 м. Музей Пергама, Берлин

78. Нике Самофракийская. Ок. 200—190 до н. э. Мрамор, высота 2,44 м. Лувр, Париж

79— Аполлон из храма Минервы в Вейях, ок. 510 до и. э. Терракота, высота 175,3 см. Национальный музей виллы Джулия, Рим

80. Волчица. Ок. 500 до и. э. Бронза, высота 85,1 см. Капитолийский музей, Рим

81. Музыкант и два танцора. Деталь настенной росписи, ок. 480-470 до и. э. Гробница Львиц, Тарквиния, Италия

82. Юноша и демон смерти. Погребальная урна. Начало 4 века до н. э. Камень (песчаник), длина 119,4 см. Национальный археологический музей, Флоренция

83. Ворота Августа. Перуджия, 2 в. до и. э.

84. Святилище Фортуны Перворожденной, Пренеста (Палестрина). Начало I в. до н. э.

85. Колизей, Рим. 72-80 н. э.

86. Пантеон, Рим. 118-125 и. э.

87— «Интерьер Пантеона», Джованни Паоло Паннини. Ок. 174. Национальная галерея, г. Вашингтон. Собрание Сэмюэля Кресса

88. Строение купола

89— Базилика Константина, Рим. Ок. 310—320 н. э.

90. Чертеж-реконструкция базилики Константина (по Гуелсену)

91. Статуя римлянина с бюстами предков. Конец I в. до н. э. Мрамор; в натуральную величину. Капитолийский музей, Рим

92. Статуя Августа из Примапорты. Ок. 20 до н. э. Мрамор, высота 2,03 м. Ва тиканский музей. Рим

93— Конная статуя Марка Аврелия. 161—180 и. э. Бронза, несколько более натуральной величины. Пьяцца дель Кампидолио, Рим

94. Филипп Аравитянин. 244—249 н. э. Мрамор, в натуральную величину. Ватиканский музей, Рим

95— Константин Великий. Начало IV в. н. э. Мрамор, высота 2,44 м. Палаццо дель Консерватори, Рим

96. «Трофеи из Иерусалимского .храма». Рельеф в проезде арки Тита. Рим. 81 и. э. Мрамор, высота 2,39 м.

97. Нижняя часть колонны Траяна, Рим. 106—113 и. э. Мрамор, высота полосы рельефа ок. 127 см.

98. Комната Иксиона, дом Веттиев. Помпеи 63—79 н. э.

99— «Лестригоны, бросающие камни в корабли Одиссея». Настенная роспись из серии «Пейзажи с Одиссеем» в доме на Эсквилинском холме в Риме. Конец I в. до н. э., Ватиканский музей, Рим

100. «Сцены из мистерий дионисииского культа». Настенный фриз, живопись. Ок. 50 до н. э.

101. «Портрет мальчика», Фаюм, Нижний Египет. II в. и. э. Дерево, энкаустика. 33 х 18,4 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Дар Эдварда Харкнесса 1918

102. Роспись потолка. IV в. н. э. Катаком ба, Свв. Пьетро и Марчеллино, Рим

103. Церковь Сан-Апполинаре-ин-Классе, Равенна. 533-549

104. План церкви Сан-Апполинаре-ин-Классе (по Де Ангелис д'Оссат)

105. Интерьер церкви Сант-Апполинаре-ин-Классе (апсида)

106. «Расставание Лота и Авраама» Ок. 430. Мозаика Санта-Мария-Маджоре, Рим

107. Страница с миниатюрой, изображающей борьбу Иакова с ангелом, Венская книга Бытия (Венский Генезис). Начало VI в. 33,7 х 24,1 см. Австрийская национальная библиотека. Вена

108. Саркофаг Юния Басса. Ок. 359 Мрамор, 1,18 х 2,44 м; музей Петриано, собор Св. Петра, Рим

109— Архангел Михаил. Створка диптиха. Начало VI в. Слоновая кость, 43,2 х 14 см. Британский музей, Лондон

ПО. Церковь Сан-Витале, Равенна. 526—547

111. Интерьер церкви Сан-Витале (вид со стороны апсиды)

112. «Император Юстиниан со свитой». Ок. 547. Мозаика. Церковь Сан-Витале

ИЗ. Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм Св. Софии, Константинополь (Стамбул). 532-537

114. Интерьер храма Св. Софии

115. «Распятие», XI в. Мозаика. Церковь монастыря в Дафни, Греция

116. «Богородица с младенцем на резном троне». Конец XIII в. Дерево, темпера, 81,6 х 49,2 см. Национальная галерея, г. Вашингтон. Собрание Эндрю Мелло-на, 1937

117. Деталь кошеля из погребения захороненного в своей ладье короля англов близ Саттон Ху. 625—633 гг. Золото, гранаты, эмаль, длина 20,3 см. Британский музей, Лондон

118. Голова животного, найденная в ладье из захоронения в Осеберге. Ок. 825 г. Дерево, высота ок. 12,7 см. Институт истории искусства и классической археологии, Университет Осло

119 Страница с изображением креста из Линдисфарнского Евангелия. Ок. 700 г. 34,3 х 23,5 см. Библиотека Британского музея, Лондон

120. Распятие. Пластина с книжного пе реплета (?). VIII в. Бронза, высота 21 см. Национальный музей Ирландии, Дублин

121. Одо из Меца. Интерьер Дворцовой ка пеллы Карла Великого. Ахен. 792-805 гг.

122. План монастыря. Оригинал. Ок. 820 г. Пергамент, красные чернила, 71,1 х 112,1 см. Штифтсбиблиотек, Сен-Галлен, Швейцария

123. Св. Матфей. Миниатюра из Евангелия Карла Великого. Ок. 800-810. 33 х 25,4 см. Художественно-исторический музей, Вена

124. Св. Марк. Миниатюра из Евангелия архиепископа Реймского Эбо. 816—835-Муниципальная библиотека, Эперне, Франция

125. Оклад переплета Евангелия из Линдау. Ок. 870. Золото и драгоценные камни. 34,9 х 26,7 см. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк

126. Распятие Геро. Ок. 975-1000 гг. Дерево, высота 1,88 м. Кельнский собор
127. Интерьер Гильдесгеймского собора (вид западной части, до второй мировой войны). 1001-1033
128. План Гильдесгеймского собора Св. Михаила. Реконструкция
129. Бог уличает Адама и Еву. Рельеф бронзовых дверей епископа Бернварда. 1015. 58,4 x 109,2 см. Гильдесгеймский собор
130. Христос омывает ноги апостола Петра. Миниатюра из Евангелия Оттона III. Ок. 1000. 33 x 23,9 см. Государственная библиотека, Мюнхен
131. План церкви Сен-Сернен (по Конану), Тулуза
132. Церковь Сен-Сернен (вид с птичьего полета). Ок. 1080-1120
133. Церковь Сен-Сернен. Главный неф и хоры
134. Собор в Отёне. Главный неф и хоры. Ок. 1120-1132
135. Церковь Сент-Этьенн. Восточный фасад. Кан. Начата в 1068
136. Дерхемский собор. Главный неф (восточная часть). 1093—1130
137. Нервюрный свод (по Акленду)
138. Баптистерий, собор и кампанила (колокольня) в Пизе (вид с запада). 1053—1272
139— Баптистерий Сан-Джованни. Ок. 1060-1150. Флоренция
140. Апостол. Ок. 1090. Камень. Церковь Сен-Сернен. Тулуза
141. Южный портал (деталь). Церковь Сен-Пьер, Муассак. Начало XII в.
142. Страшный суд (деталь). Западный тимпан. Собор в Отёне. Ок. 1130—1135
143. Райнер из Гюи. Купель. 1107-1118. Бронза, высота 63,5 см. Церковь Сен-Бартелеми, Льеж
144. Скульптура льва. 1166. Бронза, длина около 1,83 м. Соборная площадь, Брунсвик, Германия
145. Св. евангелист Иоанн из Евангелия аббата Ведрикуса. Не ранее 1147. Общество археологии и истории, Авенсюр-Эльп, Франция
146. Битва при Гастингсе. Деталь «Ковра из Байе». Ок. 1073-1083. Вышивка шерстью по полотну, высота 50,8 см. Центр Вильгельма Завоевателя, Байе, Франция
147. Строительство Вавилонской башни. Деталь росписи свода главного нефа церкви в Сен-Савен-сюр-Гартан. Начало XII в.
148. Николай из Вердена. Переход через Чермное море из Клостернойбургского алтаря. 1181. Эмаль по золоту, высота 14 см. Клостернойбургское аббатство, Австрия
149. Галерея. Церковь аббатства Сен-Дени, 1140-1144. Париж
150. План собора Нотр-Дам, 1163— ок. 1250, Париж
151. Главный неф и хоры, собор Нотр-Дам, Париж
152. Собор Нотр-Дам, вид с юго-востока, Париж
153— Аркбутан, собор Нотр-Дам, Париж
154. Собор Нотр-Дам. Западный фасад, Париж
155. Шартрский собор. Главный неф и хоры, 1145-1220
156. Реймский собор. Западный фасад, ок. 1225-1299
157. Собор в стиле высокой готики (по Акленду)
158. Собор в Солсбери, 1220-1270
159— Глостерский собор, хоры. 1332—1257
160. Церковь Св. Себальда, Нюрнберг. 1361-1372
161. Церковь Санта-Кроче. Главный неф и хоры, начата ок. 1295, Флоренция
162. Флорентийский собор (Санта-Мария-дель-Фьоре). Начат Арнольдо ди Камбио, 1296; купол Филиппе Брунеллески, 1420-1426
163. Западные порталы Шартрского собора. Ок. 1145-1170
164. Статуи косяка портала, Шартрский собор
165. «Успение Богородицы», тимпан портала южного трансепта, Страсбургский собор, ок. 1220
166. «Благовещение и встреча Марии с Елизаветой», западный портал Реймского собора, ок. 1225—1245
167. «Распятие» на отделяющей хоры перегородке, Наумбургский собор, ок. 1240-1250, камень
168. «Пьета» (Оплакивание Христа), Нач. XIV в. Дерево, высота 87,6 см, Провинциальмузеум, Бонн
169— Клаус Шлютер. «Колодец Моисея (Колодец пророков)», 1395—1406, камень, высота фигур 1,88 м. Монастырь де Шанмоль, Дижон
170. Никколо Пизано. «Рождество Христово», деталь кафедры, 1259—1260. Мрамор, Баптистерий, Пиза
171. Джованни Пизано. «Рождество Христово», деталь кафедры. 1302—1310. Мрамор, Пизанский собор
172. Лоренцо Гиберти. «Жертвоприношение Авраама». 1401—1402. Позолоченная бронза, 53,3 x 43,2 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция
173— «Иоиль», ок. 1220. Витраж, высота 4,27 м. Буржский собор
174. «Наас Аммонитянин угрожает изра ильтянам в Иависе», из Псалтири Людовика Святого, ок. 1260, 12,7 x 8,9 см. Национальная библиотека, Париж
175. Дуччо. «Вход Господень в Иерусалим», с обратной стороны алтарного образа Сиенского собора «Маэста». 1308-1311 Темпера, дерево, 102,9 x 53,7 см. Музей «Опера Метрополитена» (Музей собора), Сиена
176. Капелла дель Арена, интерьер, Падуя
177. Джотто. «Вход Господень в Иерусалим». 1305—1306. Фреска. Капелла дель Арена, Падуя
178. Симоне Мартини. «Путь на Голгофу». Ок. 1340. Темпера, дерево, 25,1 x 15,6 см. Лувр, Париж
179— Пьетро Лоренцетти. «Рождество Богородицы». 1342. Темпера, дерево, 1,88 x 1,82 м. Музей «Опера Метрополитена» (Музей собора), Сиена
180. Амброджо Лоренцетти. «Сиенская коммуна» (слева, «Хорошее управление в городе» и «Хорошее управление на селе» справа). Фрески из зала Сиенской ратуши (Палаццо Пубблика). 1338—1340
181. Франческо Траини. «Триумф смерти» (деталь). Ок. 1325-1350. Фреска. Кры тое кладбище Кампосанто, Пиза
182. Неизвестный богемский (чешский) мастер. «Успение Богородицы». 1350—1360. Темпера, дерево, 100 x 71,1 см. Музей изящных искусств, Бостон. Фонд Вильяма Фрэнсиса Уардена: фонд Сета К. Суитсера, собрание Генри С. и Марты В. Энджелл, собрание Юлианы Ченей Эдвадс, дар Мартина Бриммера и миссис Фредерик Фротингем; по обмену
183. Мельхиор Бродерлам, «Благовещение» и «Встреча Марии и Елизаветы», «Сретенье» и «Бегство в Египет». 1394—1399 Темпера, дерево, 136,6 x 125,1 см. Музей изящных искусств, Дижон
184. Лимбургские братья (братья Лимбург) «Октябрь», из «Роскошного часослова герцога Беррийского». 1413-1416, 22,5 x 13,7 см. Музей Конде. Шантийи, Франция
185. Джентиле да Фабриано, «Поклонение волхвов». 1423. Масло, дерево, 3 x 2,88 м. Галерея Уффици, Флоренция
186. Флемальский мастер (Робер Кампен?). Алтарь Мероде (триптих «Благовещение»). Ок. 1425—1430. Дерево, масло. 64,1 x 63,2 см (центральная часть); 64,5 x 27,6 см (левая и правая створки). Музей Метрополитен, Нью-Йорк (коллекция Клойстеров, 1956)
187. Хуберт и/или Ян ван Эйк. Распятие. Страшный суд. Ок. 1420—1425. Холст, масло (переведены с дерева). 56,5 x 19,7 см (каждая). Музей Метрополитен, Нью-Йорк (фонд Флетчера, 1933)
188. Ян ван Эйк. Человек в красном тюрбане (Автопортрет?). 1433. Дерево, масло. 26 x 19,1 см. Национальная галерея, Лондон (воспроизводится с разрешения Попечительского совета)
189. Ян ван Эйк. Свадебный портрет. 1434. Дерево, масло. 83,8 x 57,2 см. Национальная галерея, Лондон (воспроизводится с разрешения Попечительского совета)
190. Ян ван Эйк. Свадебный портрет (деталь)
191. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Ок. 1435. Дерево, масло. 220 x 262 см. Прадо, Мадрид
192. Хуго ван дер Гус. Алтарь Портинари (в раскрытом виде). Ок. 1476. Дерево, темпера, масло. 253x305 см (центральная часть); 253 x 141 см (левая и правая створки). Галерея Уффици, Флоренция
193. Гертген тот Синт-Янс. Поклонение младенцу. Ок. 1490. Дерево, масло. 34,3 x 25,4 см. Национальная галерея, Лондон (воспроизводится с разрешения Попечительского совета)
194. Иероним Босх. Сад наслаждений. Ок. 1510. Дерево, масло. 219,7 x 195 см (центральная часть); 219,7 x 96,5 см (левая и правая створки). Прадо, Мадрид
195. Конрад Виц. Чудесный улов. 1444. Дерево, масло. 129,5 x 154,9 см. Музей искусства и истории, Женева
196. Ангерран Картон. Авиньонская Пьета. Ок. 1470. Дерево, масло. 161,9 x 218,1 см. Лувр, Париж
197. Михаэль Пахер. Алтарь церкви в Санкт-Вольфганге. 1471—1481. Дерево, резьба. Фигуры выполнены почти в натуральную величину. Церковь в Санкт-Вольфганге, Австрия
198. Св. Доротея. Ок. 1420. Ксилография (гравюра на дереве). 27 x 19,1 см. Государственное собрание графики, Мюнхен
199— Мартин Шонгауэр. Искушение Св. Антония. Ок. 1480-1490. Гравюра на металле. 31,1 x 22,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк (фонд Роджерса, 1920)

200. Нанни ди Банко. Четверо святых (Quattro Coronati). Ок. 1410-1414. Мрамор (фигуры выполнены почти в натуральную величину). Церковь Ор-Сан-Микеле, Флоренция
201. Донателло. Св. Георгий. Ок. 1415-1417. Мрамор. Высота статуи 208 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция
202. (слева) Донателло. Пророк («Цукконе»). 1423-1425. Мрамор. Высота 196 см. Оригинал находится в музее Флорентийского собора
203— (справа) Донателло. Давид. Ок. 1425— 1430. Бронза. Высота 158,1 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция
204. Донателло. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты. 1445—1450. Бронза. 310 х 396 см. Пьяцца дель Санто, Падуя
205. Лоренцо Гиберти. История Иакова и Исава (рельеф с «Врат рая»). Ок. 1435. Позолоченная бронза. 79,4 х 79,4 см. Баптистерий Сан-Джованни, Флоренция
206. Лука делла Роббиа. Поющие ангелы. Ок. 1435— Мрамор. 96,5 х 61 см. Музей Флорентийского собора
207. Бернардо Росселлино. Гробница Леонардо Бруни. Ок. 1445—1450. Мрамор. Высота 610 см. Церковь Санта-Кроче, Флоренция
208. Антонио дель Поллайоло. Геракл и Антей. Ок. 1475. Бронза. Высота с постаментом 45,7 см. Национальный музей (Палаццо Барджелло), Флоренция
209. Андреа дель Верроккьо. Путто с дельфином. Ок. 1470. Бронза. Высота без постамента. (Высота фигуры 68,6 см.) Палаццо Веккьо, Флоренция
210. Филиппе Брунеллески. Церковь Сан-Лоренцо во Флоренции. 1469
211. План церкви Сан-Лоренцо
212. Леон Баттиста Альберта. Церковь Сант-Андреа в Мантуе. Спроектирована в 1470
213— Джулиано да Сангалло. Церковь Санта-Мария делле Карчери в Прато. 1485
214. Мазаччо. Троица с Богоматерью, Иоанном Крестителем и двумя донаторами. 1425. Фреска. Церковь Санта-Мария Новелла, Флоренция
215. Левая стена капеллы Бранкаччи с фресками Мазаччо. Ок. 1427. Церковь Санта-Мария дель Кармине, Флоренция // Левая стена капеллы Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. С фресками Мазаччо. Ок. 1427
216. Доменико Венециано. Мадонна с младенцем и святыми. Ок. 1455— Дерево, масло. 202 х 213 см. Галерея Уффици, Флоренция
217— Пьеро делла Франческа. Обнаружение «животворящего креста». Ок. 1460. Фреска. Церковь Сан-Франческо, Арец-цо
218. Андреа дель Кастаньо. Давид. Ок. 1450-1457. Кожа. Высота 115,6 см. Национальная художественная галерея, Вашингтон (собрание Д. С. Уайденера)
219— Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1480. Холст, темпера. 175 х 279 см. Галерея Уффици, Флоренция
220. Пьеро ди Козимо. Обнаружение меда. Ок. 1499— Дерево, темпера, 79,4 х 128,6 см. Вустерский художественный музей, Массачусетс
221. Доменико Гирландайо. Портрет старика с внуком. Ок. 1480. Дерево, темпера и масло. 61,3 х 45,7 см. Лувр, Париж
222. Андреа Мантенья. Шествие Св. Иакова на казнь. Ок. 1455. Фреска. Капелла Оветари церкви Эремитани в Падуе. Разрушена в 1944
223. Джованни Беллини. Экстаз Св. Франциска. Ок. 1485. Дерево, масло, темпера. 124,5 х 141,9 см. Коллекция Фрика, Нью-Йорк ©
224. Пьетро Перуджино. Передача ключей Св. Петру. 1482. Фреска. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим
225— Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах. Ок. 1485— Дерево, масло. 190,5 х 110,5 см. Лувр, Париж
226. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495—1498. Фреска в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане. 462 х 879 см
227. Леонардо да Винчи. Мона Лиза («Джоконда»). 1503-1505. Дерево, масло. 76,8 х 53,3 см. Лувр, Париж
228. Леонардо да Винчи. Проект храма. Ок. 1490. Рисунок пером. Библиотека Арсенала, Париж
229— Донато Браманте. План собора Св. Петра в Риме. 1506
230. Карадоссо. Бронзовая медаль с изображением собора Св. Петра по проекту Браманте. 1506. Британский музей, Лондон
231— Микеланджело. Давид. 1501—1504. Мрамор. Высота фигуры 409 см. Галерея Академии изящных искусств, Флоренция
232. Интерьер Сикстинской капеллы с росписью плафона, выполненной Микеланджело. Ватикан, Рим
233— Микеланджело. Сотворение Адама. Фреска плафона Сикстинской капеллы. 1508-1512
234. Микеланджело. Страшный суд (деталь фрески с автопортретом художника). 1534—1541. Сикстинская капелла, Ватикан, Рим
235. Микеланджело. Гробница Джулиано Медичи. 1524—1534. Мрамор. Высота центральной фигуры 180,3 см. Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо, Флоренция
236. Микеланджело. Собор Св. Петра в Риме (вид с запада). 1546—1564 (купол возведен Джакомо делла Порта в 1590)
237. Рафаэль. Афинская школа. 1510—1511 Фреска Станцы делла Сеньятура. Ватиканский дворец, Рим
238. Рафаэль. Галатея. 1513. Фреска. Вилла Фарнезина, Рим
239— Джорджоне. Гроза. Ок. 1505. Холст, масло. 79,4 х 73 см. Галерея Академии, Венеция
240. Тициан. Вакханалия. Ок. 1518. Холст, масло. 175 х 193 см. Музей Прадо, Мадрид
241. Тициан. Юноша с перчаткой. Ок. 1520. Холст, масло. 100,3 х 88,9 см. Лувр, Париж
242. Тициан. Коронование терновым венцом. Ок. 1570. Холст, масло. 279 х 183 см. Старая пинакотека, Мюнхен
243— Россо Фьорентино. Снятие с креста. 1521. Панно. 3,1 х 1,92 м. Коммунальная пинакотека, Вольтерра
244. Пармиджанино. Автопортрет. 1524. Дерево, масло. Диаметр 24,5 см. Художественно-исторический музей, Вена
245. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. Ок. 1535. Дерево, масло. 2,16 х 1,32 м. Галерея Уффици, Флоренция
246. Анжело Бронзино. Элеанора Толедская и ее сын Джованни Медичи. Ок. 1550. Дерево, масло. 114,9 х 95,9 см. Галерея Уффици
247. Якопо Тинторетто. Тайная Вечеря. 1592-1594. Холст, масло. 3,66 х 5,69 м. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция
248. Часовня с «Погребением графа Оргаса» Эль Греко. 1586. Холст, масло. 4,88 х 3,61 м. Церковь Санто-Томе, Толедо
249— Джироламо Савольдо. Св. Матфей с ангелом. Ок. 1535— Холст, масло. 93,4 х 124,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Марканда, 1912
250. Паоло Веронезе. Иисус Христос в доме Левия. 1573. Холст, масло. 5,54 х 12,8 м. Галерея Академии, Венеция
251. Корреджо. Вознесение Мадонны (деталь). Ок. 1525. Фреска. Купол Пармского собора
252. Корреджо. Юпитер и Ио. 1532 г. Холст, масло. 163,5 х 70,5 см. Художественно-исторический музей, Вена
253. Бенвенуто Челлини. Солонка короля Франциска I. 1539-1543. Золото, эмаль. 26 х 33,3 см. Художественно-исторический музей. Вена
254. Джованни Болонья. Похищение сабинянок. Закончена в 1583 Мрамор. Высота 4,11 м. Лоджия деи Ланци, Флоренция
255. Андреа Палладио. Вилла «Ротонда», Винченца. Ок. 1567-1570
256. Джакомо делла Порта. Фасад церкви Иль Джезу в Риме. Ок. 1575-1584
257. Матиас Грюневальд. Распятие. Часть Изенгеймского алтаря (вид при закрытых створках). Ок. 1510-1515. Дерево, масло. 2,69 х 3,07 м. Музей Унтерлинден, Кольмар, Франция
258. Матис Грюневальд. Благовещение, Концерт ангелов для Мадонны и Младенца-Христа. Часть Изенгеймского алтаря (вид при открытых створках). Ок. 1510—1515— Дерево, масло, каждая створка 2,69 х 1,42 м, центральное панно 2,69 х 3,42 м
259— Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1500. Дерево, масло. 66,7 х 48 см. Пинакотека, Мюнхен
260. Альбрехт Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол. 1513. Гравюра на меди. 25,1 х 19,1 см. Музей изобразительных искусств, Бостон
261. Альбрехт Дюрер. Четыре апостола. 1523-1526. Дерево, масло, каждое панно 215,9 х 76,2 см. Пинакотека, Мюнхен
262. Лукас Кранах Старший. Суд Париса. Дерево, масло. 34,3 х 22,2 см. Государственный Кунстхалле, Карлсруэ
263— Альбрехт Альдорфер. Битва при Иссе. 1529— Дерево, масло. 157,5 х 119,4 см. Пинакотека, Мюнхен
264. Ганс Гольбейн Младший. Эразм Роттердамский. Ок. 1523— Дерево, масло. 41,9 х 31,8 см. Лувр, Париж
265— Ганс Гольбейн Младший. Генрих VIII. 1540. Дерево, масло. 82,6 х 73,7 см. Национальная галерея античного/древнего (?) искусства, Рим
266. Питер Брейгель Старший. Слепые. Ок. 1568. Дерево, масло. 87, 6 х 154 см

267. Питер Брейгель Старший. Возвращение охотников. 1565— Дерево, масло. 118,1 x 161,9 см. Художественно-исторический музей, Вена
268. Пьер Леско. Квадратный двор Лувра в Париже. Начат в 1546 г.
269 Франческо Приматиччо и Жермен Пилон. Гробница Генриха II и Екатерины Медичи. 1563—1570. Аббатская церковь Сен-Дени в Париже
270. Жермен Пилон. Лежащие фигуры (gisants) короля и королевы — деталь гробницы Генриха II и Екатерины Медичи. Мрамор
271. Караваджо. Призвание Св. Матфея. Ок. 1599-1602. Холст, масло. 3,38 x 3,48 м. Капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези в Риме
272. Артемизия Джентилески. Юдифь и ее служанка с головой Олоферна. Ок. 1625. Холст, масло. 184,2 x 141, 6 см. Институт искусств, Детройт. Дар Лесли Х. Грин
273. Аннибале Карраччи. Плафон, фреска. 1597—1601. Галерея, Палаццо Фарнезе, Рим
274. Гвидо Рени. Плафон, фреска. 1613. Казино Роспильози, Рим
275. Гверчино. Аврора. Плафон, фреска. 1623. Вилла Лудовизи, Рим
276. Пьетро да Кортона. Апофеоз правления Урбана VIII. Деталь плафонной фрески. 1633—1639— Палаццо Барберини, Рим
277. Собор Св. Петра в Риме (аэрофотосъемка). Неф и фасад — архитектор Карло Мадерна, 1607—1615; колоннада — архитектор Джанлоренцо Бернини, по проекту 1657 г.
278. Джанлоренцо Бернини. Давид. 1623. Мрамор, в натуральный рост. Галерея Боргезе, Рим
279— Джанлоренцо Бернини. Экстаз Св. Терезы. 1645—1652. Мрамор, в натуральный рост. Капелла Корнаро, церковь Санта-Мариа делла Виктория в Риме
280. Капелла Корнадо. Анонимная роспись XVIII в. Государственный музей, Шверин, Германия
281. Франческо Борромини. Фасад церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме. 1665-1667
282. Купольный свод церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане
283. Гварино Гварини. Фасад Палаццо Кариньяно в Турине
284. Франсиско де Сурбаран. Св. Серапион. 1628. Холст, масло. 120,7 x 104,1 см. Уодсворт Атенеум, Хартфорд (Коннектикут). Собр. Эллы Гэллап Сэмнер и Мэри Кетлин Сэмнер
285. Диего Веласкес. Менины. Семья Филиппа IV. 1656. Холст, масло. 3,18 x 2,74 м. Музей Прадо, Мадрид
286. Питер Пауль Рубенс. Воздвижение креста. 1609-1610. Центральная часть триптиха. Холст, масло. 4,57 x 3,4 м. Антверпенский собор
287. Петер Пауль Рубенс. Прибытие королевы Франции Марии Медичи в Марсель. 1622—1623. Дерево, масло. 63,5 x 50,2 см. Пинакотека, Мюнхен
288. Петер Пауль Рубенс. Сад любви. Ок. 1638. Холст, масло. 1,98 x 2,83 м. Музей Прадо, Мадрид
289— Антонис Ван Дейк. Портрет Карла I на охоте. Холст, масло. 2,8 x 2,12 м. Лувр, Париж
290. Якоб Иордане. Воспитание Юпитера. Ок. 1630-1635. 149,9 x 203,2 см. Лувр, Париж
291. Франс Хальс. Веселый собутыльник. Ок. 1628-1630. 81 x 66,7 см. Рейксмюсеум, Амстердам
292. Франс Хальс. Регентши богадельни в Харлеме. 1664. Холст, масло. 170,2 x 248,9 см. Музей Франса Хальса, Харлем
293— Юдифь Лейстер. Мальчик, играющий на флейте. Холст, масло. 72,1 x 61,9 см. Национальный музей, Стокгольм
294. Рембрандт. Ослепление Самсона. Холст, масло. 2,36 x 3,02 м. Штеделевский институт, Франкфурт
295. Рембрандт. Ночной дозор (Рота капитана Франса Боннинга Кока). 1642. Холст, масло. 3,71 x 4,45 м. Рейксмюсеум, Амстердам
296. Рембрандт. Автопортрет. 1658. Холст, масло. 133,7 x 103,8 см. Собр. Фрик, Нью-Йорк (копирайт)
297. Рембрандт. Проповедующий Христос. Ок. 1652. Офорт. 15,6 x 20,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Завещание г-жи Х. О. Хэвимейер, 1929
298. Якоб ван Рейсдаль. Еврейское кладбище. 1655—1660. Холст, масло. 1,37 x 1,89 м. Институт искусства, Детройт. Дар Юлиуса Х. Хаасса в память о его брате д-ре Эрнсте В. Хаассе
299— Биллем Клас Хеда. Натюрморт. 1634. Дерево, масло. 42,9 x 58,1 см. Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам
300. Ян Стен. Праздник Св. Николая. Ок. 1660-1665. Холст, масло. 81,9 x 70,5 см. Рейксмюсеум, Амстердам
301. Ян Вермер. Любовное письмо. Ок. 1669-1670. Холст, масло. 43,8 x 38,7 см. Рейксмюсеум, Амстердам
302. Жорж де Латур. Св. Иосиф-плотник. Ок. 1645. Холст, масло. 129,9 x 101 см. Лувр, Париж
303. Никола Пуссен. Похищение сабинянок. Ок. 1636—1637. Холст, масло. 154,6 x 209,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Хэрриса Брисбейна Дика, 1946
304. Никола Пуссен. Рождение Вакха. Ок. 1657. Холст, масло. 123 x 179 см. Художественный музей Фогга, Художественные музеи Гарвардского университета, Кембридж (Массачусетс). Дар г-жи Сэмуэль Сакс в память об ее муже, г-не Сэмуэле Саксе
305. Клод Лоррен. Пасторальный пейзаж. Ок. 1650. Медная пластина, масло. 40,3 x 54,9 см. Художественная галерея Иельского университета, Нью-Хэвен (Коннектикут). Фонд Лео К. Ханны Младшего
306. Симон Вуэ. Туалет Венеры. Ок. 1640. Холст, масло. 165,7 x 114,3 см. Институт Карнеги, Питтсбург
307. Клод Прево. Восточный фасад Лувра в Париже. 1667-1670
308. Луи Лрево и Жюль Ардуэн-Монсар. Садовый фасад центрального корпуса Версальского дворца. 1669-1685
309— Ардуэн-Монсар, Лебрен, Куазевокс. Салон Войны в Версальском дворце. Начат в 1678 г.
310. Антуан Куазевокс. Шарль Лебрен. 1676. Терра-котта. Высота 66 см. Собр. Уоллес, Лондон. Воспроизводится по разрешению Попечительского совета
311. Пьер-Поль Пюже. Милон Кротонский. Мрамор. Высота 2,71 м. Лувр, Париж
312. Жан-Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717. Холст, масло: 1,3 x 1,94 м. Лувр, Париж
313— Франсуа Буше. Туалет Венеры. 1751. Холст, масло. 108,3 x 85,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
314. Симеон Шарден. Возвращение с рынка. 1739— Холст, масло. 47 x 37,5 см. Лувр, Париж
315— Симеон Шарден. Кухонный натюрморт. Ок. 1731. Холст, масло. 31,8 x 39,1 см. Музей Ашмола, Оксфорд. По завещанию г-жи В. Ф. Уэлдон
316. Мари-Луиз-Элизабет Виже-Лебрен. Герцогиня де Полиньяк. 1783. Холст, масло. 98,4 x 71,1 см. Национальный трест усадьбы Вардисон
317. Уильям Хогарт. Он пирует?/В таверне?/ Оргия. Из серии «Карьера мота». Холст, масло. 62,2 x 74,9 см. Музей сэра Джона Соуна, Лондон
318. Томас Гейнсборо. Портрет Роберта Эндрюса с женой. Ок. 1748-1750. Холст, масло. 69,9 x 119,4 см. Национальная галерея, Лондон. Воспроизводится по разрешению Попечительского совета
319 Томас Гейнсборо. Портрет актрисы Сары Сиддонс. 1750. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
320. Сэр Джошуа Рейнольде. Сара Сиддонс в образе трагической музы. 1784. Холст, масло. 236,2 x 146,1 см. Библиотека и художественная галерея Генри Е. Хантингтона, Сан-Марино (Калифорния)
321. Жермен Бофран. Салон Принцессы в Отеле де Сюбиз в Париже. Начат в 1732 г.
322. Иоганн Фишер фон Эрлах. Фасад церкви Св. Карло Борромео в Вене. 1716—1737
323. Бальтазар Нейман. Кайзеровский зал епископской резиденции в Вюрцбурге. 1719-1744. Фрески Джованни Баттисты Тьеполо, 1751
324. Джованни Баттиста Тьеполо. Плафонная фреска (деталь). 1751. Кайзеровский зал епископской резиденции в Вюрцбурге
325. Жан-Батист Грез. «Деревенская невеста». 1761 г. Холст, масло. 91,4 x 118,1 см. Лувр, Париж
326. Жак-Луи Давид. «Смерть Сократа». 1787 г. Холст, масло. 129,5 x 196,2 см Метрополитен музей, Нью-Йорк. Фонд Вульфа 1931 Коллекция Катерины Лориллард Вульф
327. Жак-Луи Давид. «Смерть Марата». 1793 г. Холст, масло. 165,1 x 128,3 см. Брюссель, Музей современного искусства
328. Бенджамин Уэст «Смерть генерала Вульфа». 1770 г. Холст, масло. 151,1 x 213,4 см. Канадская Национальная Галерея. Оттава. Дар герцога Вестминстерского
329— Джон Синглтон Копли. «Уотсон и акула. 1778 г. Холст, масло. 184,2 x 229,2 см. Музей изящных искусств. Бостон. Дар миссис Джордж фон Ленгерке Мейер. С любезного разрешения музея
330. Анжелика Кауфман. «Художница в роли "Замысла" прислушивается к вдохновляющему голосу Поэзии». 1782 г. Холст, масло. Круг. Диаметр 61 см. Собрание Айве. Английское наследие. Кенвуд. Лондон
331. Жан-Антуан Гудон. «Вольтер». 1781 г. Терракотовая модель для мрамора. Вы-

сота 119,4 см. Музей Фабра. Монпелье, Париж

332. Лорд Берлингтон и Уильям Кент. Чисвик-хаус близ Лондона. Строительство начато в 1725 г.

333. Жак-Жермен Суффло. Пантеон (Св. Женевьева). Париж. 1755—92

334. Роберт Адам. Парадная гостиная в Хоум-хаус. Портман Сквер, 20. Лондон 1772-73

335— Томас Джефферсон. Усадьба «Монти-челло». Шарлоттсвиль, Виргиния. 1770-84, 1796-1806

336. Франсиско Гойя. «Портрет семьи Карла IV». 1800 г. Холст, масло. 2,79 х 3,35 м. Музей Прадо. Мадрид

337— Франсиско Гойя. «Расстрел в ночь со 2 на 3 мая 1808 г.» 1814-15. Холст, масло. 2,67 х 4,06 м. Музей Прадо. Мадрид

338. Антуан-Жан Гро. «Наполеон на Аркольском мосту». 1796 г. Холст, масло. 74,9 х 58,4 см. Лувр, Париж

339— Теодор Жерико «Плот "Медузы"». 1818-19. Холст, масло. 4,9 х 7,16 м. Лувр, Париж

340. Жан-Стюст-Доминик Энгр. «Одалиска». 1814 г. Холст, масло. 89,5 х 161,9 см. Лувр. Париж

341. Жан-Огюст-Доминик Энгр. «Луи Бертен». 1832. Холст, масло. 116,8 х 95,3 см. Лувр, Париж

342. Эжен Делакруа. «Резня на Хиосе». 1822-24. Холст, масло. 4,22 х 3,53 м. Лувр. Париж

343. Эжен Делакруа. «Фредерик Шопен». 1838. Холст, масло. 45,7 х 38,1 см. Лувр. Париж

344. Оноре Домье. «Вагон третьего класса» 1862 г. Холст, масло. 66 х 90,2 см. Метрополитен музей, Нью-Йорк. Завещание миссис Х. О. Хавермейер 1929 г. Коллекция Х. О. Хавермейер

345. Камилл Коро. «Папиньо». 1826 г. Холст, масло. 33 х 40 см. Частное собрание

346. Франсуа Милле. «Сеятель». 1850 г. Холст, масло. 101,6 х 82,6 см. Музей изящных искусств. Бостон. Дар Квинси Адаме Шоу через Квинси А. Шоу мл. и миссис Марион Шоу Хоутон

347. Роза Бонер. «Пахота в Ниверне». 1849 г. Холст, масло. 1,75 х 2,64 м. Музей д'Орсэ. Париж

348. Джон Генри Фюзели. «Ночной кошмар» около 1790 г. Холст, масло. 74,9 х 64,1 см. Музей Гете. Франкфурт

349— Уильям Блейк. «Творец Вселенной» Фронтиспис к поэме «Европа». Пророчество. 1794. Гравюра на металле. Раскрашена от руки. Библиотека Конгресса. Вашингтон, округ Колумбия. Коллекция Лессинга Дж. Розенвальда

350. Джон Констебл. «Телега для сена». 1821. Холст, масло. 130,2 х 185,4 см. На циональная галерея. Лондон. Воспроизводится с любезного разрешения Попе чительского совета

351. Джозеф Мэллорд Уильям Тернер. «Не вольничий корабль» 1840 г. Холст, масло. 90,8 х 121,9 см. Музей изящных искусств. Бостон. Фонд Генри Лилли Пирс (покупка)

352. Каспар Давид Фридрих. «Гибель "Надежды" во льдах». 1824. Холст, масло. 97,8 х 128,2 см. Кунстхалле. Гам бург

353. Джордж Калеб Бингем. «Охотники, спускающиеся по Миссури». Ок. 1845 г. Холст, масло. 78,7 х 91,4 см. Метрополитен Музей, Нью-Йорк. Фонд Морриса К. Джессепа. 1933 г.

354. Антонио Канова. «Полина Боргезе в виде Венеры». 1808 г. Мрамор. Натуральная величина. Галерея Боргезе

355. Франсуа Рюд. «Марсельеза». 1833-36. Камень. Примерно 12,8х 7,93 м. Триумфальная арка. Париж

356. Жан-Батист Карпо. «Танец». 1867-69. Гипсовая модель. Примерно 4,57 х 2,64 м. Музей Парижской оперы. Париж

357. Гораций Уолпол, Уильям Робинзон и др. Строоберри-Хилл. Туикнем. 1749—77

358. Интерьер Строоберри-Хилл.

359— Сэр Чарлз Барри и А. Н. Уэлби Пэджин. Здание парламента в Лондоне. Строительство начато в 1839 г.

360. Шарль Гарнье. Здание Оперы. Париж. 1861-1874

361. Жозеф Нисефор Ньепс. «Вид из окна фотографа в Грасе». 1826 г. Гелиография. 16,5 х 20 см. Коллекция Гернш-тейна. Техасский университет в Остине

362. Надар. «Сара Бернар». 1859 г. Дом Джорджа Истмена. Рочестер Нью-Йорк

363. Пушка перед Спасскими воротами. Москва (отлита в 1586 г. Самый крупный в мире калибр 890 мм. Сейчас находится в Кремле) Вторая половина XIX века. Стереофотография

364. Александр Гарднер. «Дом мятежного снайпера в Геттисберге». Июль 1863 г. Фотография на мокрой пластинке. Чикагское историческое общество

365. Густав Курбе. «Дробильщики камней». 1849 г. Холст, масло. 1,6х 2,6 м. Бывшая Дрезденская картинная галерея. Погибла в 1945 г.

366. Густав Курбе. «Мастерская художника. Реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни». 1854—55 г. Холст, масло. 3,6 х 5,79 м. Музей д'Орсэ. Париж

367. Маркантонио Раймонди, по Рафаэлю. «Суд Перикла» (деталь). Ок. 1520 г. Гравюра. 29,5 х 43,8 см. Метрополитен музей Нью-Йорк. Фонд Роджера. 1919 г.

368. Эдуард Мане. «Завтрак на траве» (Le Dejenner sur l'herbe) 1863 г. Холст, масло. 2,13 х 2,64 м. Музей д'Орсэ. Париж

369— Эдуард Мане. «Флейтист». 1866 г. Холст, масло. 160 х 97,2 см. Музей д'Орсэ. Париж

370. Клод Моне. «Река» (Au Bord de l'eau. Bennecourt) 1868. Холст, масло. 81,6 х 100,7 см. Институт искусств, Чикаго. Коллекция Поттера Палмера

371. Огюст Ренуар. «Le Moulin de la Gallette» («Мулен де ла Галетт») 1876. Холст, масло. 130,8 х 175,3 см. Музей д'Орсэ. Париж

372. Эдгар Дега. «Абсент». 1876 г. Холст, масло. 91,4 х 68,6 см. Музей д'Орсэ. Париж

373. Эдгар Дега. «Купанье в тазу». 1886. Пастель. 59,7 х 82,6 см. Музей д'Орсэ. Париж

374. Берта Моризо. «La Lecture» («Чтение») 1888 г. Холст, масло. 74,3 X 92,7 см. Музей изящных искусств. С-Петербург, Флорида. Дар «Друзей искусств» в память о Маргарет Эчесон Стюарт

375. Мэри Кэссет. «Купанье». 1891 г. Холст, масло. 100,3 х 66 см. Институт искусств. Чикаго. Собрание Роберта А. Уоллера

376. Клод Моне. «Кувшинки». 1914-17-Холст, масло. 180 х 146,1 см. Музей изящных искусств. Сан-Франциско (Legion of Honor). Фонд Милдред Энн Уильяме

377. Данте Габриэль Россети. «Ecce Ancilla Domini» («Благовещенье»). 1849-50 г. Холст, масло. 72,4 х 41,9 см. Галерея Тейт. Лондон

378. Уильям Моррис (Моррис и К^0.) Зеленая столовая. 1867 г. Музей Виктории и Альберта. Лондон. Королевское авторское право

379— Джеймс Эббот Уистлер. «Арранжировка в сером и черном. Портрет матери». 1871 г. Холст, масло. 144,8 х 163,8 см. Музей д'Орсэ. Париж

380. Джеймс Эббот Уистлер. «Ноктюрн в черном и золотом. Падающая ракета». Дерево, масло. Ок. 1874 г. 60,3 х 46,7 см. Институт искусств. Детройт. Дар Декстера М. Ферри мл.

381. Уинслоу Хомер. «Утренний колокол». Около 1870 г. Холст, масло. 61 х 96,5 см. Художественная галерея Йельского университета. Нью-Хейвен, Коннектикут. Собрание Стефена С. Кларка

382. Томас Икинс. «Уильям Раш, вырезающий из дерева аллегорическую скульптуру реки Скулкилл». 1877. Холст, масло. 51,1 х 67,3 см. Художественный музей. Филадельфия. Дар миссис Томас Икинс и мисс Мэри А. Уильяме

383. Генри О. Таннер. «Урок игры на банджо». Ок. 1893 г. Холст, масло. 124,5 х 90,2 см. Музей Хэмптонского университета. Хэмптон. Виргиния

384. Огюст Роден. «Мыслитель». 1879—89 Бронзовая отливка. Высота 69,9 см. Метрополитена музей. Нью-Йорк. Дар Томаса Ф. Райяна. 1910

385. Опое? Роден. «Памятник Бальзаку». Бронзовая отливка. Высота 2,82 м. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Подарено в память о Курте Валентине его друзьями

386. Эдгар Дега. «Четырнадцатилетняя танцовщица». 1878—80. Бронзовая отливка, газовая пачка, шелковая лента в волосах. Высота 96,5 см. Фонд Нортона Симона. Пасадена

387. Анри Лабруст. Библиотека Святой Женевьевы. 1833-50

388. Анри Лабруст. Читальный зал библиотеки Святой Женевьевы

389— Сэр Джозеф Пэкстон. Хрустальный Дворец (интерьер с видом на север). 1851г. Лондон. Вновь возведен в 1852 г. в Сайденхеме; погиб в 1936 г. (литография Джозефа Нэша). Музей Виктории и Альберта. Лондон. Королевское авторское право

390. Поль Сезанн. «Натюрморт с яблоками». 1879-82. Холст, масло. 43,5 х 54 см. Новая галерея Карлсберга. Копенгаген

391. Поль Сезанн. «Вид на гору Св. Виктории». Ок. 1897—1900 г. Холст, масло. 63,8 х 81,3 см. Художественный музей. Балтимор. Собрание Кона, основано дром Кларибель Коном и мисс Эттой Кон из Балтимора. Мэриленд

392. Жорж Сера. «Воскресная прогулка в Гранд-Жатт». 1884—86 г. Холст, масло. 2,06 х 3,05 м. Институт искусств. Чи-

каго. (Собрание, посвященное памяти Элен Бэтч Бартлетт.) 393— Винсент Ван Гог. «Пшеничное поле и кипарисы» 1889. Холст, масло. 72,4х 91.4 см. Национальная галерея. Лондон. Воспроизводится с любезного разреше ния Управления галереей

394. Винсент Ван Гог. «Автопортрет», 1889 г. Холст, масло. 57,2 х 43,2 см. Собрание миссис Джон Хей Уитни. Нью-Йорк

395— Поль Гоген. «Видение после проповеди. (Борьба Иакова с ангелом)». 1888 г. Холст, масло. 73 х 92,7 см. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург

396. Поль Гоген. «Приношение благодар ности (Маруру)». Ок. 1891—93 г. Резьба по дереву. Черно-белый оттиск. 20,4 х 35.5 см. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание Лилли П. Блисс

397. Гюстав Моро. «Видение. (Танец Саломеи)». Ок. 1876 г. Холст, масло. 54х 44,5 см. Художественные музеи Гарвардского Университета. Музей Фогга. Кембридж. Массачусетс. Посмертный дар Гренвиля Л. Уинтропа

398. Одри Бердслей. «Саломея». 1892 г. Рисунок пером. 27,8 х 14,8 см. Библиотека Принстонского университета. Нью Джерси

399— Одилон Редон. «Глаз, наподобие странного воздушного шара, устремляется ввысь — в бесконечность». Лист 1 из «Эдгар А. По». Альбом из 6 литографий и фронтисписа. Изд. Г. Фишбахера. Париж. 1882 г. Черно-белая литография. 25,9 х 19,6 см. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание. Дар Питера Х. Дейча

400. Анри де Тулуз-Лотрек. «В Мулен-Руж». 1892. Холст, масло. 122,9 х 140,3 см. Институт искусств. Чикаго. Собрание, посвященное памяти Элен Бэтч Бартлетт

401. Эдвард Мунк. «Крик». 1893 г. Картон, темпера, казеин. 91,4 х 73,7 см. Наци ональная галерея. Осло

402. Пабло Пикассо. «Старик гитарист». 1903 г. Холст, масло. 121,3 х 82,6 см. Институт искусств. Чикаго. (Собрание, посвященное памяти Элен Бэтч Барт летт)

403. Анри Руссо. «Сон». 1910. Холст, масло. 2,05 х 2,99 м. Музей современного ис кусства. Нью-Йорк. Собрание. Дар Не льсона А. Рокфеллера

404. Паула Модерсон-Бекер. «Автопорт рет». 1906 г. Холст, масло. 61 х 50,2 см. Публичная художественная коллек ция. Музей искусств. Базель

405. Аристид Майоль. «Сидящая женщина» («Средиземное море»). Ок. 1901 г. Камень. Высота 104,1 см. Собрание Оскара Рейнхарта. Винтертюр. Швейцария

406. Эрнст Барлах. «Человек, вынимающий меч из ножен». 1911 г. Дерево. Высота 78,7 см. Частное собрание

407. Луис Салливен. Здание Уэнрайт. Сент-Луис. 1890-91

408. Антони Гауди. «Дом Мили». 1905-1907 г. Барселона

409. Анри ван де Вельде. Театр. Выставка Веркбунда. Кельн. 1914 г. Не сохранился

410. Якоб Рийс. «Гнездо бандитов. Малбери стрит». Ок. 1888 г. Серебряно-желатиновая печать. Нью-Йоркский городской музей. Нью-Йорк. Собрание Якоба Рийса

411. Оскар Рейландер. «Два жизненных пути». 1857 г. Комбинационная альбуминовая печать. 40,6 х 78,7 см. Дом Джорджа Истмена. Рочестер. Нью-Йорк

412. Джулия Маргарет Камерон. «Портрет Элен Терри». 1863 г. Карбоновая печать. Диаметр 240 мм. Музей современного искусства. Нью-Йорк. Собрание Алфреда Стиглица. 1949 г.

413. Гертруда Кезебир. «Магический кристалл». Ок. 1901 г. Платиновая печать. Королевское фотографическое общество. Бат

414. Эдвард Стейкен. «Роден со своими скульптурами "Виктор Гюго" и "Мыслитель"». 1902 г. Гуммиарабиковая печать. Институт искусств. Чикаго. Собрание Алфреда Стиглица

415. Эдвард Мэйбридж. «Полуобнаженная женщина в движении» из книги «Человек и животные в движении», т. 2, табл. 271. 1887. Дом Джорджа Истмена. Рочестер. Нью-Йорк

416. Анри Матисс. Радость жизни. 1905-1906. Холст, масло. 174 х 238,1 см. С Фонда Барнеса, Мерион, Пенсильвания

417— Анри Матисс. Красная мастерская. 1911. Холст, масло. 1,81 х 2,19 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фонд миссис Саймон Гуггенхейм

418. Жорж Руо. Старый король. 1916-1937. Холст, масло. 76,8 х 54 см. Институт Карнеги, Питтсбург

419. Эмиль Нольде. Тайная Вечеря. 1909. Холст, масло. 82,6 х 106,1 см. Дар Фонда Зеебюль Ады и Эмиля Нольде, Нойкирхен (Шлезвиг), Германия

420. Василий Кандинский. Эскиз I к «Композиции VII». 1913— Бумага, тушь. 78,1 х 100 см. Художественный музей, Берн, Швейцария. Собр. Феликса Клее

421. Марсден Хартли. Портрет немецкого офицера. 1914. Холст, масло. 173,4 х 105,1 см. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Собр. Алфреда Стиглица, 1949

422. Пабло Пикассо. Авиньонские девицы. 1907. Холст, масло. 2,44 х 2,34 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена по завещанию Лилли П. Блисс

423. Пабло Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара. 1910. Холст, масло. 92,1 х 65,1 см. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

424. Жорж Брак. Газета, бутылка, пачка табака («Курьер»). 1914. Коллаж из склеенных кусочков бумаги, картон, жженый уголь, гуашь, карандаш, тушь. 52,4 х 63,5 см. Филадельфийский музей искусств. Собр. А. Е. Галлатина

425. Умберто Боччони. Динамизм велосипедиста. 1913— Холст, масло. 70,2 х 94,9 см. Собр. Джианни Маттиоли, Милан

426. Любовь Попова. Путешественник. 1915. Холст, масло. 142,2 х 105,4 см. Художественный фонд Нортона Саймона, Пасадена, Калифорния

427. Казимир Малевич. Черный квадрат. Ок. 1913-1915. Холст, масло. 61 х 43,2 см. © «Арт К^0., Лимитэд». Собр. Джорджа Костакиса

428. Джордже де Кирико. Мистерия и меланхолия улицы. 1914. Холст, масло. 87 х 72,4 см. Частное собрание

429— Марк Шагал. Я и деревня. 1911. Холст, масло. 192,1 х 151,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Фонд миссис Саймон Гуггенхейм

430. Марсель Дюшан. Невеста. 1912. Холст, масло. 89,2 х 55,3 см. Филадельфийский музей искусств. Собр Луизы и Уолтера Аренсберг

431. Джордж Беллоуз. Ставьте у Шарки! 1909. Холст, масло. 92,1 х 122,6 см. Кливлендский музей искусств. Собр Хинмэна Б. Хэрлбата

432. Пабло Пикассо. Три музыканта. Лето 1921. Холст, масло. 2 х 2,23 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Фонда миссис Саймон Гуггенхейм

433. Пабло Пикассо. Три танцовщицы. 1925. Холст, масло. 215 х 142,9 см. Га лерея Тэйт, Лондон

434. Фернан Леже. Город. 1919— Холст, масло. 2,31 х 2,97 м. Филадельфийский музей искусств. Собр. А. Е. Галлатина

435. Чарлз Демут. Я увидел золотую цифру 5. 1928. Составная доска, масло. 91,4 х 75,6 см. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Собр. Алфреда Стиглица, 1949

436. Пит Мондриан. Композиция с красным, синим и желтым. 1930. Холст, масло. Квадрат, 50,8 см. Частное собрание

437. Макс Эрнст. 1 медная пластина 1 цинковая пластина 1 резиновое покрытие 2 кронциркуля 1 дренажная труба телескоп 1 трубный мужчина. 1920. Коллаж. 30,5 х 22,9 см. Частное собрание

438. Макс Эрнст. Наряд невесты. 1940. Холст, масло. 129,5 х 96,2 см. Собр. Пегги Гуггенхейм, Венеция

439— Хуна Миро. Живопись. 1933— Холст, масло. 130,2 х 161,3 см. Уэдсворт Атенеум, Хартфорд, Коннектикут. © Уэдсворт Атенеум. Собр. Эллы Гэллап Самнер и Мэри Кетлин Самнер

440. Поль Клее. Щебечущая машина. 1922. Бумага, наклеенная на картон, акварель, тушь, перо по переводному рисунку маслом. 63,8 х 48 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена

441. Георг Гросс. Германия. Зимняя сказка. 1918. Ранее собр. Гарвенс, Ганновер, Германия

442. Макс Бекман. Отплытие. 1932-1933. Триптих. Холст, масло. Центральное панно — 215,3 х 115,3 см, боковые панно (каждое) — 215,3 х 99,7 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Передан анонимно (по обмену)

443. Джорджиа О'Киф. Черный ирис III. 1926. Холст, масло. 91,4 х 75,9 см. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Собр. Алфреда Стиглица, 1949

444. Эдвард Хоппер. Раннее воскресное утро. 1930. Холст, масло. 88,9 х 152,4 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Приобретена вместе с фондами Гертруды Вандербилт Уитни

445. Аршил Горки. Печень — гребень петуха. 1944. Холст, масло. 1,86 х 2,49 м. Художественная галерея Олбрайта Нокса, Буффало, Нью-Йорк. Дар Сей мура Х. Нокса, 1956

446. Джэксон Поллок. Осенний ритм: номер 30, 1950. Холст, масло. 2,64 х 5,26 м. Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк. Фонд Джорджа А. Хэрна

447. Ли Крэснер. Праздник. 1959-1960. Холст, масло. 2,34 х 4,99 м. Частное

собрание. По разрешению Галереи Роберта Миллера, Нью-Йорк

448. Биллем де Коонинг. Женщина II. 1952. Холст, масло. 149,9 х 109,3 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар миссис Джон Д. Рокфеллер 3-й

449— Жан Дюбюффе. Метафизика. Из серии «Дамские тела». 1950. 116,2 х 89,5 см. Частное собрание

450. Марк Ротко. Охра и красная на красном. 1954. Холст, масло. 2,36 х 1,62 м. Собр. Филлипс, Вашингтон, округ Колумбия

451. Моррис Луис. Голубая вуаль. 1958— 1959— Холст, акриловые краски. 2,65 х 3,79 м. Художественный музей Фогга, Художественные музеи Гарвардского Университета, Кембридж, Массачусетс. Дар Луи Орсвелла и Фонда для даров специального назначения

452. Эллсворт Келли. Красное синее зеленое. 1963. Холст, масло. 2,12 х 3,43 м. Музей современного искусства Сан Диего. Дар д-ра и г-жи Джэк М. Фэр-рис

453— Франк Стелла. Императрица Индии. 1965. Фигурный холст, металлический порошок в полимерной эмульсии. 1,96 х 5,49 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар С. И. Ньюхауза Младшего

454. Уильяме Т. Уильяме. Бэтмен. 1979 Холст, акриловые краски. 203,2 х 152,4 см. Собр. художника

455— Виктор Вазарели. Вега. 1957. 195,6 х 129,5 см. Собрание художника

456. Ричард Анушкевич. Вход в зеленое. Холст, акриловые краски. 2,74 х 1,83 м. Собр. художника

457. Джэспер Джонс. Три флага. 1958. Холст, энкаустика. 30 78,4 х 115,6 х 12,7 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар в честь 50-летия Фонда Джилмэн Инкорпорейтед, Фонда Лодера, А. Алфреда Таубмана, анонимного дарителя, покупка

458. Рой Лихтенштейн. Девушка за пианино. 1963. Холст, магна. 172,7 х 121,9 см. Частное собрание. Надпись на картине: «Хотя он держит в руках кисть и палитру, я знаю, что его сердце всегда со мной!»

459— Энди Уорхол. Золотая Мерилин Монро. 1962. Холст, масло, синтетическая полимерная краска, шелкография. 2,11 х 1,45 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Филипа Джонсона

460. Дон Эдди. Новые туфли для Н. 1973-1974. Холсты, акриловые краски. 111,8 х 121,9 см. Кливлендский музей искусств. Приобретено на средства, выделенные Национальным фондом поощрения искусств, вместе с дарами членов Общества современного искусства Кливленда

461. Дон Эдди. Фотография, снятая для работы над картиной «Новые туфли для Н». 1973— Кливлендский музей искусств. Дар художника

462. Одри Флэк. Королева. 1975-1976. Холст, акриловые краски. Квадрат 2,03 м. Частное собрание. По разрешению Галереи Луиса К. Майзеля, Нью-Йорк

463. Франческо Клементе. Без названия. 1983. Холст, масло, воск. 1,98 х 2,36 м. По разрешению Томаса Амманна, Цюрих

464. (справа вверху) Ансельм Кифер. Не известному художнику. 1983— Холст, масло, эмульсия, гравюра на дереве, . шеллак, латекс, солома. Квадрат, 2,79 м. Музей искусств Карнеги, Питтсбург. Фонд Ричарда М. Скайфе, Фонд поощрения приобретений А. В. Меллона

465. (справа внизу) Элизабет Маррей. Больше, чем ты знаешь. 1983. Холст (10 частей), масло. 2,82 м х 2,74 м х 20,3 см. Траст Эдварда Р. Бройды

466. Константин Бранкузи. Поцелуй. 1909. Камень. Высота 89,5 см. Надгробие Т. Рачевской, кладбище Монпарнас, Париж

467. Генри Мур. Две формы. 1936. Камень. Высота ок. 106,7 см. Филадельфийский музей искусств. Дар г-жи Х. Гейтс Ллойд

468. Барбара Хэпуорт. Скульптура с цветом (Овальная форма), бледно-голубая и красная. 1943— Дерево, струны. Длина 45,7 см. Частное собрание

469. Константин Бранкузи. Птица в пространстве. 1928. Бронза (единственная отливка). 137,2 х 21,6 х 16,5 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Передана анонимно

470. Умберто Боччони. Уникальные формы непрерывности в пространстве. 1913. Бронза (отливка 1931 г.). 111,2 х 88,5 х 40 см. Музей современного ис кусства, Нью-Йорк. Приобретена по за вещанию Лилли П. Блисс

471. Раймон Дюшан-Вийон. Великая лошадь. 1914. Бронза. Высота 100 см. Художественный институт Чикаго. Дар мисс Маргарэт Фишер

472. Владимир Татлин. Проект памятника Третьему Интернационалу. 1919—1920. Дерево, железо, стекло. Высота 6,7 м. Уничтожен; современная фотография

473— Марсель Дюшан. В пользу сломанной руки. 1945, с оригинала 1915 г. Лопата для уборки снега. Длина 118 см. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хэйвен, Коннектикут. Дар Катерины С. Дрэйер для «Коллексьон Сосьете Аноним»

474. Хулио Гонзалес. Голова. Ок. 1935 Кованое железо. 45,1 х 38,7 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Приобретена

475. Александр Колдер. Ловушка для омаров и рыбий хвост. 1939— Подвесной мобиль. Крашеная стальная проволока, листовой алюминий. Ок. 2,6 х 2,9 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Заказ Консультативного комитета для лестницы музея

476. Роналд Блейден. Х. (В Галерее Коркоран, Вашингтон, округ Колумбия) 1967. Крашеное дерево, позже выполнена из стали. 6,71 х 7,47 х 3,81 м. Фотография, с разрешения Галери Фишбах, Нью-Йорк

477. Дэвид Смит. Серия «Кьюби». Нержавеющая сталь. Слева направо: Кьюби XVIII. 1964. Высота 2,95 м. Музей современного искусства, Бостон; Кьюби XVII. 1963— Высота 2,74 м. Музей изобразительных искусств, Даллас; Кьюби XIX. 1964. 2,87 м. Галерея Тэйт, Лондон

478. Джоэл Шапиро. Без названия. 1989— 1990. Бронза. 257,8 х 106,7 х 198,1 см. Музей искусств Северной Каролины, Ралей. Приобретена при финансовой поддержке различных дарителей, по обмену 479— Клас Олденбург. Мешок для льда -масштаб А. 1970. Кинетическая скульптура с программным управлением. Поливинил, волокнистое стекло, дерево, гидравлические и механические движения. 4,9 х 5,5 х 5,5 м. Национальная галерея искусств, Вашингтон

480. Роберт Смитсон. Спиральный причал. Снят после постройки в 1970 г. Общая длина 457,2 м, ширина причала 4,57 м. Большое Соленое озеро, Юта

481. Роберт Раушенберг. Одалиск. 1955— 1958. Конструкция. 205,7 х 63,5 х 63,5 см. Музей Людвиг Музеум, Кельн

482. Джон Чемберлен. Эссекс. I960. Детали корпуса автомобиля и другие металлические обломки. 2,74 х 2,03 х 1,09 м. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар г-на и г-жи Роберт К. Скал-ла и покупка

483. Луиз Невелсон. Черная веревка. 1964. Крашеное дерево. 2,44 м х 3,05 м х 29,2 см. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. Дар Энн и Джоэла Эренкранц

484. Барбара Чейз-Рибу. Признания себе самой. 1972. Бронза, окрашенная в черный цвет и черная шерсть. 3,05 м х 1,02 м х 30,5 см. Художественный музей Калифорнийского университета, Беркли. Отобрана комитетом по приобретению афро-американского искусства

485— Джордж Сегал. 1963. Пластмасса, металл, освещенный плексиглаз. 2,99 м х 2,44 м х 99Д см. Художественная галерея Олбрайт-Нокса, Буффало, Нью-Йорк. Дар Сеймура Х. Нокса, 1964

486. Эдвард Кинхольц. Государственная больница. 1966. Смешанная техника. 2,44 х 3,66 х 3,05 м. Музей современного искусства, Стокгольм

487. Джуди Пфафф. Драконы. Инсталляция на Беннале Уитни, февраль— апрель 1981 г. Смешанная техника. Музей американского искусства Уитни, Нью-Йорк. С разрешения Галереи Холли Соломон Смит, Нью-Йорк

488. Джозеф Косут. Один и три стула. 1965. Деревянный складной стул. 82 х 37,8 х 53 см; фотография стула, 91,5 х 61,1 см; фотографическое увеличение определения стула в словаре, 61 х 61,3 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. На средства Фонда Лэрри Олдрича

489. Джозеф Бойс. Фотография перформанса в Галерее Рене Блока, Нью-Йорк. 1974. Фотография: © 1974, Кэролайн Тисдалл, с разрешения «Роналд Фелдман Файн Артс», Нью-Йорк

490. Нам Джун Паик. Телевизионный Будда. 1974. Видео-инсталляция со статуей. Государственный музей, Амстердам

491. Фрэнк Ллойд Райт. Дом Роби в Чикаго. 1909

492. План дома Роби:

493— Геррит Ритвельд. Дом Шредер. Утрехт. 1924

494. Вальтер Гропиус. Торговый центр. Баухауз, Германия. 1925—1926. Фотография: с разрешения Музея современного искусства, Нью-Йорк

495. Ле Корбюзье. Вилла Савой. Пуасси-сюр-Сен, Франция. 1929-1930

496. Алвар Аалто. Вилла Майреа. Нормарку, Финляндия. 1937-1938

497. Людвиг Мис ван дер Роэ. Жилые дома на Лейк Шор Драйв. 1950—1952

498. Оскар Нимейер. Город Бразилиа, Бразилия. Завершено в I960

499— Ренцо Пиано и Ричард Роджерс. Центр национального искусства и культуры Жоржа Помпиду в Париже. 1971-1977

500. Джеймс Стерлинг, Майкл Уилфорд и компаньоны. Новая государственная галерея, Штуттгарт, Германия. Завершено в 1984 г.

501. «Бернар Чуми Архитектс». Каприз П-6 в Парк де ля Виллет, Париж. 1983

502. Эжен Атже. Пруд. Версаль. 1924. Белково-серебряный фотоотпечаток. 18 х 24 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Собрание Эббот-Леви. Частично дар Ширли К. Бурден

503— Анри Картье-Брессон. Мексика, 1934. Желатино-серебряный фотоотпечаток

504. Алфред Стиглиц. Третьим классом. 1907. Художественный институт, Чикаго. Собр. Алфреда Стиглица

505. Алфред Стиглиц. Эквивалент. 1930. Хлоридный фотоотпечаток. Художественный институт, Чикаго. Собр. Алфреда Стиглица

506. Эдвард Вестон. Перец. 1930. Центр творческой фотографии, Таксон, Аризона

507. Ансел Адаме. Восход луны. Эрнандес, штат Нью-Мексико. 1941. Желатино-серебряный фотоотпечаток. 38,1 х 47 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар художника. © 1991, Попечительский совет «Треста издательских прав Ансельма Адамса»

508. Маргарэт Бэрк-Уайт. Дамба Форт-Пек в Монтане, 1936. Передняя обложка журнала «Лайф». «Тайм-Лайф»

509. Джеймс Ван дер Зее. Жена священника Бектона, пастора Салемской методистской церкви. 1934. Усадьба Джеймс Ван дер Зее

510. Август Зандер. Кельнский кондитер. 1928. С разрешения «Архива Августа Зандера и Галереи Зандера, Инкорпорейтед», Нью-Йорк

511. Доротея Ланге. Мать-эмигрантка в Калифорнии. Февраль, 1936. Желатино-серебряный отпечаток. Библиотека Конгресса, Вашингтон

512. Джон Хартфилд. Как в средневековье, так и в Третьем рейхе. 1934. Плакат, фотомонтаж. Берлинская академия искусств, архив Хартфелда. © «Бильд-Кунст», Бонн

513. Мэн Рэй. Рейография. 1928. Желатино-серебряный фотоотпечаток. 39 х 29,6 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк. Дар Джеймса Сролл Соуби

514. Майнор Уайт. Ритуальная ветвь. 1958. Желатино-серебряный фотоотпечаток. 26,4 х 27 см. Собрание Международного Музея фотографии в Джордж Истмэн Хауз, Рочестер, Нью-Йорк. Воспроизводится с разрешения Архива Майнора Уайта, Принстонский университет. © 1982 г. Попечительский совет Принстонского университета

515. Роберт Франк. Санта-Фэ, Нью-Мексико. 1955—1956. Желатино-серебряный фотоотпечаток. С разрешения Галереи Пейс-МакДжилла, Нью-Йорк

516. Билл Брандт. Дитя Лондона. 1955. С Г-жи Нойи Брандт. © разрешения Галереи Эдвинн Хоук, Чикаго

517. Джоан Леонард. Романтизм в конечном счете смертелен, из серии «Сны и кошмары». 1982. Позитив, избирательно затемненный посредством коллажа. 24,8 х 23,5 см. Собр. М. Нери, Бенисиа, Калифорния

518. Дэвид Хокни. Грегори, наблюдающий за снегопадом, Киото, 21 февр., 1983. Фотоколлаж. 110,5 х 118,1 см. © Дэвид Хокни, 1983

519— Аннет Лемье. Правда. 1989— Холст, латекс, акриловые краски. 2,13 м х 3,3 м х 3,8 см. Галерея Джош Баэр, Нью-Йорк



aise for *History of Art for Young People:*

revealing and enlightening book, both pictorially and
ctually. Give it to a young person if you must, but first enjoy
ourself." —Herbert Kupferberg, *Parade* Magazine

resents all of the developments of Western Art . . . clearly,
ncisely, and in an easily understood manner."
—*Horn Book* Magazine

ROTOLITO
LOMBARDA