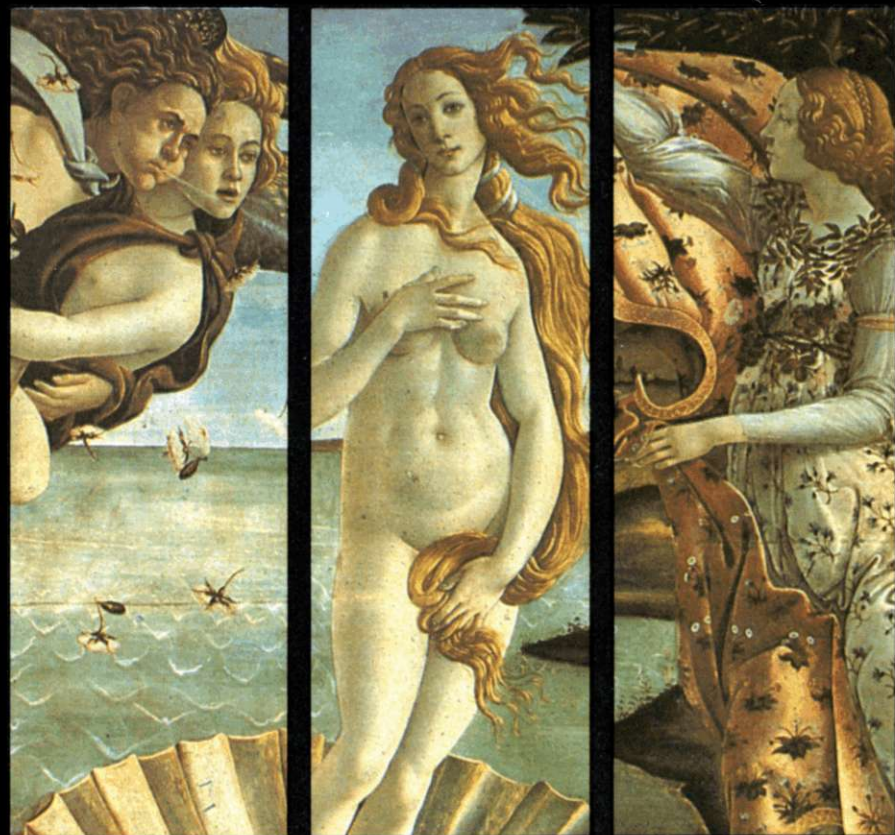


ДЖ.К.АРГАН

ТОМ 1

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА



МОСКВА

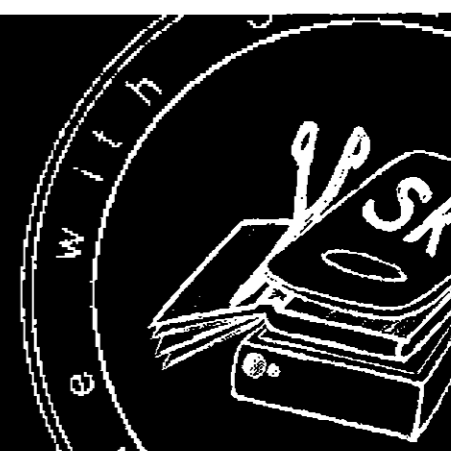


РАДУГА

GIULIO CARLO ARGAN

STORIA
DELL'ARTE
ITALIANA

SANSONI 1970



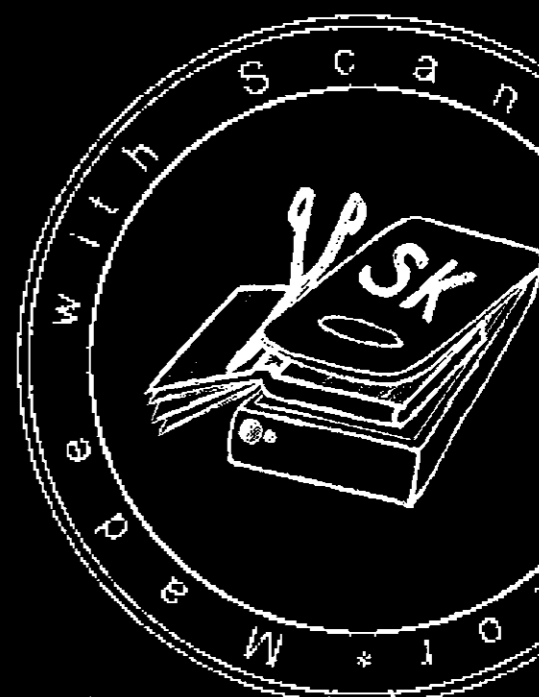
ДЖ.К.АРГАН

ТОМ 1

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО ИСКУССТВА

Перевод с итальянского

АНТИЧНОСТЬ
СРЕДНИЕ ВЕКА
РАННЕЕ
ВОЗРОЖДЕНИЕ



МОСКВА · РАДУГА · 1990

ББК 85.103(3)
А 79

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

Арган Дж. К.

**А 79 История итальянского искусства: Пер. с ит. В 2 т. Т. 1 /
Под научн. ред. В. Д. Дажиной.— М.: Радуга, 1990.— 319 с.,
ил., 96 л. ил.**

Джулио Карло Арган—известный итальянский искусствовед, один из ведущих представителей современного классического искусствознания и художественной критики. В первом томе анализируется история итальянского искусства начиная с глубокой древности, исследуется искусство античности, романского и готического средневековья, зарождение стиля классического Возрождения в Италии.

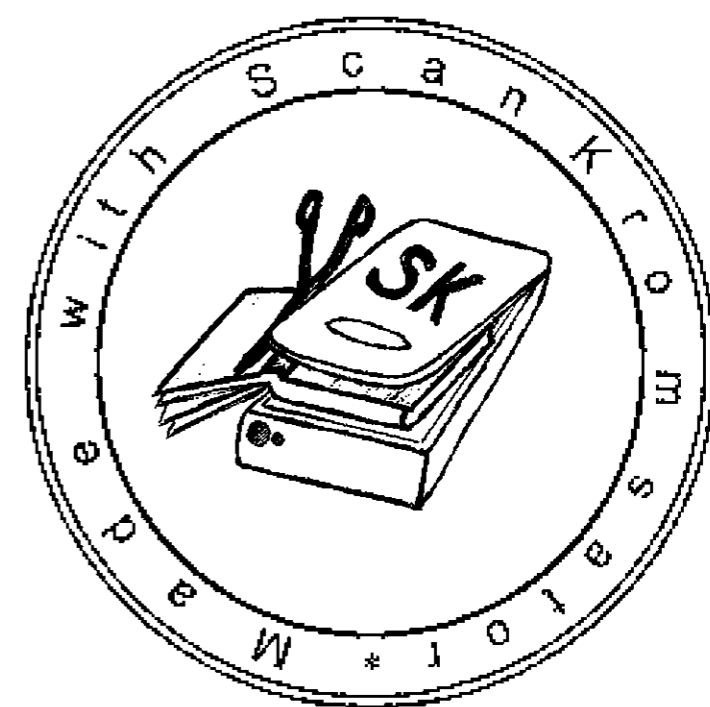
Книга предназначена для читателей, интересующихся историей западноевропейского искусства.

© Перевод на русский язык издательство «Радуга», 1990

А $\frac{4901000000-207}{031(01)-90}$ 70-90

ББК 85.103(3)

ISBN 5-05-002585-0
ISBN 5-05-002589-3



СОДЕРЖАНИЕ

<i>Джулио Карло Арган.</i>	К советскому читателю	7
	ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
ГЛАВА ПЕРВАЯ	Истоки	11
ГЛАВА ВТОРАЯ	Эгейская культура	15
	Минойское искусство	15
	Микенское искусство	16
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	Греческое искусство	18
	Архитектура	22
	Архаическая скульптура	26
	Классическая скульптура	32
	Эллинистическая скульптура	45
	Градостроительство и архитектура	50
	Греческая живопись	52
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	Древнее искусство в Италии	56
	Великая Греция	56
	Этрусское искусство	57
	Архитектура	58
	Живопись	59
	Скульптура	60
ГЛАВА ПЯТАЯ	Древнеримское искусство	63
	Архитектура	64
	Монументальная живопись	74
	Живопись	76
	Скульптура	78
ГЛАВА ШЕСТАЯ	Раннехристианское искусство	86
	Искусство катакомб	88
	Первые базилики	90
	Другие центры позднеантичной культуры: Милан и Равенна	95
	Искусство Византии и варварских племен в Средние века	104
	Первое проявление национального итальянского средневекового изобразительного искусства	107
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	Романское искусство	111
	Архитектура Северной Италии	117
	Центральная Италия	122
	Южная Италия и Сицилия	125

	Скульптура	126
	Живопись	129
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	Готическое искусство	131
	Готическая архитектура	133
	Готическая архитектура в Италии	135
	Поздняя готика	144
	Гражданское строительство	145
	Скульптура	146
	Живопись	155
	ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
ГЛАВА ПЕРВАЯ	Треченто	165
	Джотто	165
	Симоне Мартини	174
	Пьетро и Амброджо Лоренцетти	178
	Развитие живописи треченто	183
ГЛАВА ВТОРАЯ	Интернациональная готика	191
	Позднеготическое искусство в Италии	193
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	Кватроченто	198
	Новая концепция природы и истории	198
	Полемика с готикой	206
	Конкурс 1401 года	207
	Второе десятилетие XV века	209
	Купол собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции	210
	Три «Поклонения волхвов»	212
	Брунеллески — Донателло — Мазаччо	214
	Другие тенденции в художественной культуре Тосканы	228
	Сиенская живопись XV века	236
	Художественная теория в гуманизме Леона Баттисты Альберти	237
	Развитие архитектуры Тосканы	240
	Тосканская скульптура	241
	Теоретическое и эмпирическое пространство	245
	Синтез рациональных и идеальных истин	253
	Основные тенденции в живописи Флоренции второй половины XV века	259
	Противоречивость тенденций в живописи позднего кватроченто	266
	Флорентийский дебют Леонардо	275
	Изобразительное искусство в Центральной Италии	279
	Гуманизм в изобразительном искусстве Северной Италии	286
	Школа Скварчоне	292
	Феррарская живопись кватроченто	292
	Южная Италия: Антонелло да Мессина	299
	Новое искусство Венеции	303
	Миф и действительность в искусстве Витторе Карпаччо	307
	Архитектура и скульптура Венеции	310
	Гуманизм в изобразительном искусстве Ломбардии	312
	Браманте и Леонардо в Милане	314

К СОВЕТСКОМУ ЧИТАТЕЛЮ

Я радуюсь и горжусь тем, что перевод моей книги будет способствовать лучшему взаимопониманию и, следовательно, более глубокой дружбе между моей страной и Советским Союзом. Мне хотелось бы в этой связи выразить особую благодарность моему другу Генриху Смирнову за нелегкий труд при осуществлении этого перевода.

Я должен объяснить советским читателям, какими критериями и соображениями я руководствовался двадцать лет назад, когда писал эту книгу, которая широко используется в итальянской высшей школе. Эта книга написана для учебных заведений, но это не учебник, не набор сведений для механического заучивания, ибо я стремился дать читателям критическое орудие, с помощью которого они могли бы приступить к постижению неизмеримо более обширного и гораздо более разнообразного художественного наследия, чем то, которое я смог проанализировать в своей книге.

Во всех странах история искусства — это история важной части национальной культуры; в большей степени это заметно в Италии, особенно начиная с XIV в., то есть с первых шагов культуры гуманизма. Именно в этот период светская культура, повернувшись лицом к классической античности, к самой истории, заняла место культуры религиозной, теологической, догматической, космополитической, покровительницей и носительницей которой выступала католическая церковь.

Следует помнить, что развитие итальянского искусства со своей собственной структурой началось с возникновением и утверждением экономической и, в известной мере, политической самостоятельности коммун — этого первоначального ядра, приведшего к образованию демократического управления в городах. Художники составляли в то время высшую прослойку ремесленного населения, на производственной деятельности которого — в количественном и качественном отношении — основывалась политическая и экономическая жизнь. Именно мастера искусства, как представители трудового класса, занимались строительством городов, придавая им монументальный характер. Делом рук художников явились соборы, общественные здания, жилища богатых семейств. Плоды их искусства стали достоянием городских общин и средством взаимоотношения между различными коммунами и областями.

Если задуматься над тем, что визуальное общение было в прошлом не менее важным, чем словесное, то легко понять, что в XIV в. Джотто и Симоне Мартини играли столь же важную роль в создании итальянской гуманистической культуры, как Данте и Петрарка. Иными словами, через посредство художников, скульпторов и зодчих трудящийся класс внес свой вклад в политическое управление, в чем-то приблизился к самой власти.

В силу какого-то нелепого предубеждения, носящего скорей всего классовый характер, и по сей день далеко не до конца признается роль, которую сыграли деятели искусства в культурной, а также политической и религиозной жизни XV—XVI вв., то есть в эпоху расцвета синьорий в Италии. Мастера искусства были техническими советниками князей, их творчество не только отражало особенности политической и религиозной обстановки, но и способствовало ее историческому формированию. Именно поэтому в Италии существует не традиция, а художественная культура, критически перерабатывающая прошлое и открытая к будущему: каждая область, каждый город, каждый художник стремились к самобытности, новаторству, отличию друг от друга.

В XVII в. два мастера — Бернини и Борромини — определили городской облик Рима как освященной традицией столицы и, как таковой, идеального образца для других европейских столиц.

Художники в том же веке внесли огромный вклад в формирование современной европейской культуры, основанной на культурном и не в меньшей мере политическом взаимодействии великих европейских народов. В XVIII в. неоклассицизм, зародившийся в Италии, сыграл крайне важную роль в формировании светской культуры, свободной от влияния церкви, политически обращенной к целям прогресса и международного общения. В этот период Петр Великий решил сделать из «святой Руси» современную европейскую державу. Он прибег к услугам зодчих, чтобы создать такой шедевр градостроительства, каким стал Петербург, ныне Ленинград.

Правда, в XIX в. Италия уступила Франции роль мировой художественной державы, которую она играла в течение пяти веков, но, отныне художественная культура обладала уже интернациональной динамической структурой. И в этой сложной динамике определенное значение имели в первые десятилетия нашего века связи между итальянским и русским футуризмом.

Моя «История итальянского искусства» получает ныне права гражданства в культуре Советского Союза. Я считаю это не только большой привилегией, но и поводом для надежды, что лучшее взаимное знакомство увеличит симпатию и дружбу советского народа и народа моей страны.

Джулио Карло Арган

ЧАСТЬ
ПЕРВАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОКИ

Древний период не имеет четко выраженных хронологических рубежей: еще и сейчас, несмотря на развитие средств информации и сообщения, миллионы людей живут в доисторических условиях, весьма схожих с теми, в которых зарождалась наша цивилизация. В качестве точки отсчета смены доисторического первым историческим этапом древнего периода принимается обычно переход к организованным формам общественной жизни в оседлых поселениях и к систематическому производству средств существования путем обработки земли, животноводства, изготовления орудий производства, оружия, различного рода приспособлений. В области религиозных верований этот этап совпадает в принципе с переходом от магических культов, в которых человек еще мыслится как неотделимая часть природы, к анимистическим представлениям, признающим существование высших сил, воздействующих на явления внешнего мира и человеческую жизнь. С анимистическими представлениями и с возникновением организованных общественных групп связана идея бессмертия духа и, как следствие этого, культ загробного мира. С формированием первых общественных структур совпадают также разделение труда и обмен продуктами, порождающие ускоренный прогресс средств производства, и связанные с ним художественные явления. В Средиземноморье древний период начинается в конце эпохи неолита — начале эпохи ранней бронзы: на техническое и культурное развитие средиземноморских областей — одним из первых центров здесь стал остров Крит в III тысячелетии до н. э. — оказала несомненное влияние малоазийская цивилизация, внутри которой эпоха неолита может считаться законченной к VII тысячелетию до н. э.

Первые зачатки искусства восходят, однако, к гораздо более поздней эпохе — к концу палеолита. За тысячелетия до н. э. люди, жившие охотой и сбором диких плодов, были уже знакомы с выразительной силой рисунка. В самом деле, к позднему палеолиту относится целая серия изображений, отличающихся такой обобщенностью и эмоциональностью, что некоторые из крупнейших современных художников (в первую очередь Пикассо) считали их совершенными произведениями искусства и даже видели в них образец абсолютной самобытности художественного выражения. Это изображения диких животных (бизонов, оленей, мамонтов и т. д.),

процарапанные или нанесенные краской на стенах и сводах естественных пещер, разбросанных по всему европейскому Средиземноморью, и особенно во франко-кантабрийской области (Ласко, Альтамира, Монтиньяк, Полиньяк и т. д.). Выполнены они от руки или примитивными резцами. Их авторы — охотники, веками посещавшие эти пещеры, приобретавшие в их глазах характер святилищ. Эти изображения часто принимались за стихийные проявления природной художественной одаренности человека, не связанной с предшествующим техническим и изобразительным опытом или с какой-либо практической целесообразностью. Однако было доказано, что они, хотя и очень живо передавали представления палеолитического человека о мире и своем существовании в нем, имеют магический характер и практическую целесообразность. Изображая, или, скорее, воображая, встречу с животными в лесу, охотник полагал, что он обеспечивает этой магической операцией успех предприятия, от которого зависело его существование. Реализуя в рисунке желаемое, он как бы ограждал себя от случайности: надежда его превращалась в программу определенных действий.

Было бы неверно утверждать, что эти изображения лишены какого-либо прикладного смысла, но они вызваны к жизни не техникой (тогда еще не существовавшей) изготовления орудий и различного рода приспособлений, а навыками охоты, единственными навыками, которыми к тому времени овладел человек. Его жизнь зависела от встречи с животным: за долгим ожиданием в засаде следовал бросок охотника, преследование и умерщвление животного. Действия человека должны были отличаться быстротой, точностью, гарантировать успех. Знание и уверенность, проявляющиеся в точности изображения очертаний бегущего животного, соответствуют уверенности и скорости реакции охотника. Как было справедливо замечено, первобытный человек стремился не к запечатлению реальности, а к передаче действия. Он изображает не то, что уже произошло и оставило отпечаток в памяти, а то, к чему он стремится и что он опережает в своем воображении. Рука, создающая образ бизона, — это рука охотника, который на следующий день с такой же силой остановит его бег на опушке леса. Изображение является как бы упражнением в закрытом пространстве, имитацией состязания, которое состоится затем на открытом воздухе.

Для охотников, посещавших пещеры Ласко или Альтамиры, не имело большого значения анатомическое строение бизона или оленя. Для них существовало только бегущее животное, с которым им предстояло померяться силами. Движение жертвы сливалось с собственным движением: отождествление охотника со зверем носило не только магический, но и экзистенциальный характер. Немногими красками, имевшимися в его распоряжении (глина, уголь, соки трав), художник-охотник передает только то, что он видит в самый напряженный момент охоты: устремленное в беге животное, изгиб выгнутого в прыжке тела, нервное напряжение бабок и различных групп мышц, раздутые ноздри. Мгновенно схваченный образ не должен быть обязательно схематичным: подчас быстрый взгляд запечатлевает и выделяет подробности, ускользающие от восприятия в менее возбужденном состоянии, а верно подмеченная деталь позволяет обобщить целое. Именно эта непосредственность изображения и составляет главное очарование палеолитических рисунков.

Скотоводческие и земледельческие племена неолита переходят к оседлой жизни. Их деятельность проходит в знакомых и определенных местах, они составляют единую социальную общность. Их представление об окружающем мире отличается точностью и статичностью, а не динамикой. Их идеалом является постоянство отношений с реальностью мира. Они знают, как устроены окружающие их вещи, с которыми они входят в повседневное общение. У них нет даже потребности в их изображении. Они обозначают их с помощью определенных знаков, условных, но понятных для всех. Дикий бык уже не выпрыгивает из чащи, а спокойно пасется за оградой и помогает людям обрабатывать землю, поэтому они изображают его уже не с магическими целями, а ради него самого. Знак, обозначающий быка, может быть повторен много раз, и его ряды означают обладание или желание обладать не одним, а многими быками. Один и тот же знак равно относится ко всем быкам, иными словами, он не указывает на *конкретного* быка, а выражает, как мы сегодня сказали бы, его сущность или идею, то есть общее, что присуще всем быкам (длинные рога, четыре ноги). Этнологи называют эти знаки абстрактными или *геометрическими*, противопоставляя их правильность импровизированному характеру палеолитических изображений. От повторения или множественности подобных знаков зарождается *орнамент*. Знаки являются символами ценностей, поэтому они придают ценность вещам, с которыми соединяются. С представлением о ценности связано также представление о долговечности: вещь является уже не предметом повседневного быта, а материальной ценностью, составной частью имущества.

Приглядимся к какой-нибудь расписной керамической вазе. Форма ее зависит от объективных потребностей: прочности, долговечности, удобства употребления, веса и свойств вещества, из которого она изготавливается. На ее поверхности керамист изображает знаки, не только имеющие символическое значение, но и *меняющие* видимую форму сосуда, ибо привлекают взгляд к изображениям, к хроматическому контрасту с нижней частью сосуда, к ритмичности их рисунка. Сосуд с украшениями по-другому воспринимается в пространстве, чем сосуд без всяких украшений. Благодаря им устанавливается особая связь с окружением, воображение обращается к иным, порой далеким вещам. С помощью орнамента преодолевается пространственная ограниченность предмета, получающего в связи с этим иные пространственные смысловые отношения. В своем стремлении к созданию культовых предметов, признаваемых таковыми всей первобытной общиной, люди эпохи неолита прибегают не только к помощи символической орнаментики, но и вкапывают в землю удлиненные камни (менгиры) и воздвигают сооружения из горизонтальных плит, установленных на вертикальных опорах (дольмены). Это первые свидетельства культовых сооружений, созданных человеком. Еще большее развитие получает культ умерших. Погребения с крышей или сводом представляют собой первые примеры долговременных сооружений. Почти все, что мы знаем о жизни первобытных цивилизаций, установлено благодаря находкам оружия или украшений, обнаруженных в захоронениях.

Миграции азиатских и индоевропейских народностей, первыми начавших обработку металлов, заложили основы древнейшей культуры

Средиземноморья. Не только в развитии техники, но и в политической организации и особенно в образовании крупных монархических держав с огромными укрепленными городами первенство принадлежит Египту и Месопотамии: их мощные династии восходят соответственно к началу и к середине третьего тысячелетия. Высокий уровень художественной культуры этих государств, свидетельством которой являются развалины Вавилона и архитектурные, скульптурные и художественные памятники Египта, несомненно оказал сильное влияние на формирование средиземноморского искусства, которое тем не менее с самого начала обнаруживает большое своеобразие.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЭГЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА

Минойское искусство. Народы, населявшие острова и побережье Средиземного и особенно Эгейского морей, отличались от азиатских народов своим происхождением, культурами, традициями и образом жизни. Море служило им естественной защитой и средством сообщения. На островах Эгейского моря возникали мелкие государства, экономическое процветание которых определялось плодородием почвы, высоким уровнем ремесленного производства, развитым товарообменом. Крит являлся центром минойской цивилизации (названа так по имени мифического царя Миноса), однако сходные или близкие особенности культуры встречаются во всем бассейне Эгейского моря и центрального Средиземноморья. Хронологически критская цивилизация охватывает почти все третье и второе тысячелетие до н. э.; вершина ее расцвета приходится на период между 2000 и 1400 г. до н. э. За первоначальным периодом блестящего развития — в это время на острове сосуществуют два государства: Кнос и Фест — следует кризис, наступивший к 1700 г. до н. э., свидетельством чего являются развалины наиболее древних разрушенных и испепеленных пожарами дворцов. Второй период, когда Кнос овладевает всем островом, заканчивается к 1400 г. до н. э.: это время вооруженных вторжений эллинских народов. Раскопки, проведенные в начале нашего века, выявили остатки крупных царских дворцов Кноса и Феста и «Царской виллы» в Агия-Триаде. Дворцы не имели укрепленных стен; они возвышались на холмах близ моря, очертание которых определяло структуру чередования террас и лестниц. Различные помещения группировались вокруг дворцов. Вестибюли и большие зальные помещения имели деревянные или каменные колонны, сужавшиеся в нижней части. Помимо официальных помещений, во дворцах имелись специальные места, предназначенные для разнообразных государственных функций, зрелищ, гимнастических состязаний, хранилища и ремесленные мастерские. Дворец таким образом был жизненно важным центром не только политико-религиозной власти и управления государством, но и производства и торговли. Это доказывает, что критская монархия имела патриархальный характер, который вновь обнаруживается в греческих городах-государствах. Многие из дворцовых залов были украшены большими настенными росписями. Плоскостные, профильные

1 изображения фигур людей и животных выполнялись яркими светлыми красками со стилизованной обводкой по контуру. Разнообразие тематики отсутствие ритуальной громоздкости азиатских композиций, более свободная игра линий и хроматическая согласованность пятен показывают, что воображение художников уже устремлялось в область мифотворчества, связанного преимущественно с природой. Открывалась область в основе своей натуралистической мифологии.

В керамике прежде всего утверждается так называемый «стиль камарес», в котором выполнены вазы с геометрическим красочным орнаментом: спирали, круги, крупные розетки как бы подхватывают и колористически развивают очертания сосуда, словно художник хотел сообщить форму предмета окружающему пространству. Большой натуралистичностью и живостью отличаются росписи сосудов в стиле, знаменитым примером которого является фляга из Гурнии. Ее украшением служит осьминог, обвивающий своими щупальцами тулово вазы. Слегка волнистый контур вычленяет то темные, то светлые пятна, что создает впечатление асимметричности сосуда, причем кажется, будто изображенная сцена просвечивает сквозь толщу воды. Мотив осьминога, хотя и ведущий происхождение от восточных зооморфных украшений, также является новым: это «живое» существо, овладевающее неодушевленным предметом и создающее вокруг него воображаемое, отличное от реального, пространство. Сосуд по-прежнему является предметом, имеющим собственное практическое назначение, но в то же время это эпизод, событие, происходящее на наших глазах, определенный момент жизненной драмы.

То же самое можно сказать относительно скульптуры, представленной мелкой вотивной пластикой, выполненной из раскрашенной терракоты или бронзы. Ей свойственна обобщенность и почти импровизированность моделировки, весьма чувствительно реагирующей на игру света: рельефы же на стеатитовых вазах в виде фигур выглядят слепками с натуры, а благодаря утрированности их форм мы как бы переносимся в мир, где представление о божественном сочетается с жизненной действительностью и вторгается, благодаря появлению доминирующей темы Матери-богини, в сферу народных чувств и верований (плодородие земли и женщины, городские обычаи, игры).

Микенское искусство. Связи между Критом и городами материковой Греции отличались большой интенсивностью, но глубоко отличным был тот общественный фундамент, на котором выросла цивилизация, описанная в поэмах Гомера. В основе монархии, управлявшие эллинскими городами-государствами, имели еще патриархальный характер, их то и дело потрясали семейно-династические катаклизмы. Общим, однако, остается (и это доказывает коалиция ахейцев против Трои) твердое намерение бороться с последними опорными пунктами азиатского владычества в Средиземноморье.

Расположенные на горе в окружении циклопических стен, Микены, город Атридов, представляли собой одновременно крепость и государство. В цитадель вела укрепленная дорога, обнесенная стенами с защитными сооружениями и заканчивавшаяся «Львиными воротами»,
2 образованными четырьмя монолитами и увенчанными треугольным завершением с двумя поднявшимися на передние лапы львами, разделенными

колонной. Вне стен находится так называемая сокровищница Атрея. В действительности же это огромного размера гробница, «толос» (с круглой в плане погребальной камерой, перекрытой коническим сводом), выдолбленная в скале вместе с подводившим к ней длинным коридором — «дромосом», закрывавшимся воротами, похожими на «Львиные». Свод образован выступающими друг над другом каменными кольцами, которые сужаются кверху и удерживаются благодаря давлению почвы. Это темное купольное помещение, печальное прибежище мертвых, некое архитектурное подобие Ада.

Связь микенского искусства с критским доказывается особенностями настенных росписей в Тиринфе, стилем керамики и ювелирных изделий. Золотые кубки из Вафио близки по своему пластически-импровизационному стилю к критским рельефам, но способ изготовления рельефных изображений на золотой пластине, который придает им на свету необычайную живость, присущ самим Микенам, о чем свидетельствует целый ряд ювелирных изделий (пекторалей, пластин и т. д.) и особенно погребальных масок, в которых блеск материала подчеркивает тягостную застылость лиц.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

На юге Балканского полуострова формируется новая этническая общность, которая вносит в историю средиземноморской культуры древнего периода новые черты и прогрессивные изменения. Растущее проникновение переселенцев с Севера (дорийцев) определяет в свою очередь миграцию эллинских народностей западного побережья в направлении Востока: Малая Азия становится, таким образом, центром ионической культуры, по-прежнему пронизанной горячей любовью к природе и чутко реагирующей на любые движения в эмоциональной сфере, а потому подспудно сопротивляющейся жесткому формальному ригоризму, стремлению к символичности и отвлеченности, свойственному дорической традиции. Последняя играет доминирующую роль во время так называемого «эллинского средневековья», то есть в период между XII и IX вв. до н. э. В керамике это находит свое выражение в напряженности силуэтов сосудов, хроматической сдержанности росписи, почти математически выдержанном расчете интервалов между элементами орнамента.

Взаимодействием этих двух компонентов — дорического и ионического — пытались объяснить сосуществование в великом греческом искусстве отвлеченного, априорного стремления к упорядоченности, симметричности и пропорциональности и воздействия постоянно ощущаемого, подчас драматического и бурного, жизненного опыта. На самом же деле от архаики до классики и позднее вплоть до многочисленных ответвлений эллинистических течений историческое развитие искусства неотделимо от развития культуры и политического сознания греческого народа.

С самого начала своего становления в обширном лоне средиземноморской цивилизации греческое общество исходит из идеи существования гармонического равновесия между человечеством и природой. В реальной действительности, по представлению древних греков, нет ничего такого, что не находило бы своего отражения в человеческом сознании. Так, Аристотель утверждал, что первой ступенью «политики» является семья (oikia), второй — деревня (kome), третьей — город (polis). Сами законы, лежащие в основе государственности, черпают свое начало в законах природы, «естественное» лежит в основе логики и науки, религии

и нравственности. Но из этого не следует, что жизнь представляет собой застылое, статичное равновесие. Напротив, она является постоянным стремлением к идеальному, к совершенной «естественной» свободе.

За этот идеал свободы Греция будет вести долгую войну против персидской империи — последнего к тому времени оплота мрачного азиатского деспотизма. И эта историческая борьба будет лишь продолжением легендарной борьбы за освобождение сознания от пережитков древнего и древнейшего периодов развития человечества, за преодоление страха перед могуществом сверхъестественных сил. В этой постоянной легендарной и исторической борьбе за освобождение сознания и глубокое проникновение в действительность изобразительное искусство играет роль не просто показателя, но и основного фактора успеха: представляемое наиболее ясным и совершенным среди всех проявлений природы, искусство раскрывает в чистоте своих форм ее идеальную форму, имеющую, по существу, всеобщий характер, независимый от любых случайностей и перемен. В этом смысле древнегреческое искусство отличается активностью, ибо сопутствует философской мысли и поэтическому гению в поисках истины, находящейся не *вне*, а *внутри* вещей и постигаемой не в обход опыта, а лишь путем его приобретения и углубления. Этим объясняется и то, что могло бы показаться ограниченностью классического искусства: его внимание к единственному или почти единственному объекту — человеческому телу. В самом деле, среди всех природных форм человеческое тело считается наиболее близким к идеалу, наиболее свободным от случайностей и отклонений. На примере человеческого тела мы видим, как древнегреческая цивилизация, путем истолкования глубокой мудрости природы, приходит к идеализации его форм.

Историческое развитие древнегреческого искусства принято обычно делить на три периода: архаический — с VII по конец VI в. до н. э., классический — до середины IV в. до н. э. и эллинистический — до середины I в. до н. э. Эта схематическая периодизация отражает традиционный взгляд на искусство как на непрерывный процесс эволюции, в котором классический период считается кульминационным моментом, предваряемым подготовительным этапом и завершаемым периодом упадка или разложения. Подобный подход для нас неприемлем, ибо каждая историческая ситуация должна оцениваться с точки зрения собственной значимости, а не только в связи с другими. Тем не менее в ходе главного этапа развития, названного классическим, были созданы столь совершенные произведения, что они были возведены потомками в ранг абсолютных образцов и, положенные в основу, дали возможность создать теорию искусства — эстетику.

Относительно новым словом «классический» теоретики XVIII и XIX вв. действительно обозначали совершенство художественной формы, ее всеобщность, временную неизменность ее значения. Художественная форма представляется абсолютной и всеобщной, когда она включает в себе и выражает глобальное видение мира. Поскольку мировоззрением, находящим в искусстве свое глобальное выражение, является мировоззрение определенного периода греческой цивилизации, то всеобщность классического искусства не выступает как внеисторическая особенность, а отождествляется с ее местом в истории. Можно, следовательно,

утверждать, что, пожалуй, ни в какой другой период искусство не выражало столь полно историческую действительность во всей ее сложности, как в так называемый «классический» период древнегреческого искусства. Вполне ясно, что классическое искусство не смогло бы выразить историческую действительность, если бы его развитие не происходило как развитие историческое, если бы, иными словами, деятельность художников не основывалась на ясном представлении об опыте прошлого и целях, к которым они стремились. Классическое искусство, таким образом, уходит своими корнями в прошлое и ставит своей целью достижение абсолютного совершенства. Поэтому деятельность художников представляется постоянно связанной с программно-теоретическими разработками, находящими подчас свое выражение в *канонах* или формальных законах.

Канон в архитектуре имеет дело с метрическими соотношениями между частями и между каждой частью и целым, в скульптуре — с относительными размерами частей человеческой фигуры. Канон тем не менее — это не иконографическая константа или типологический образ, в неизменном виде переходящий из произведения в произведение, а система соотношений между частями и частей с целым. В этом смысле он отражает представление древних греков о действительности как о гармоническом отношении между частями и об индивидуальном существовании как о связи человека с природой, обществом, божеством. Канон, собственно говоря, ограничивает художественную свободу не более, чем законы метрики ограничивают свободу выражения поэта.

От понятия «классический» следует четко отличать понятие «классицизма», применяемое к периодам, когда классическое искусство возводится в образец, которому подражают художники. Разница здесь действительно большая: классицизм не только рассматривает искусство прошлого как образец для подражания, но, подталкивая искусство к имитации исторических образцов, выхолащивает творческое начало, присущее классическому искусству.

Темой и основным содержанием классического искусства является *миф*. По этой причине его нельзя назвать священным или религиозным, как, например, христианское средневековое искусство. Образы греческих богов и героев создавались не с целью наставления верующих или побуждения их к смирению. Сами по себе они не выступают в качестве священных идолов. Это не материализация божественного в неодушевленном предмете. Керени разъяснил, что греческие верования — это не откровения, а постепенное становление мифа, то есть устное, письменное или изобразительное истолкование древними легендами истории происхождения мира и первых деяний рода человеческого. Поэтические или пластические изображения не зависят, таким образом, от теологической системы, равно как от теократического характера общественного устройства. Неся от народа к народу разнообразные древние верования, они придают представлениям о божественном и священном чувственную форму, предопределенную мифом. Итак, сама религия не является больше чем-то навязанным свыше, по воле монарха или касты священнослужителей, а представляется идущим снизу выражением народного этоса. В то же время это выражение и самой городской жизни, а потому религия выступает не в виде неизменного закона, а в виде живого

организма, подверженного историческому развитию. От древнейших, доисторических мифов — «хтониев», отражавших почтительный страх людей перед неукротимыми стихийными силами, — происходит переход к мифам олимпийским, отражающим достигнутую гармонию между человеком и отныне дружественной природой. Новые боги, которых древние греки часто представляют враждующими с ранее обожествлявшимся поколением гигантов и чудовищ (Горгона, фурии, гиганты, титаны и т. д.), являются идеальным воплощением различных видов человеческой деятельности и добродетелей: знания и культуры (Афина), поэзии (Феб), красоты (Афродита), коммерческой сметливости (Гермес), воинских достоинств (Арес), властности (Зевс). Целый сонм полубогов, нимф, героев служит поддержанию постоянной связи между миром бессмертных богов и обществом смертных. Единственной привилегией божественной природы является бессмертие, то есть неподвластность умирающему — то, чего лишены люди. Именно поэтому мир богов — это идеализированное человечество, возведенная в абсолют форма существования, которая на земле относительна и ограничена временными пределами. Отношение людей к своим богам — это скорее восхищение, чем преклонение. Другой выдающийся исследователь греческой мифологии — Вальтер Отто — пишет: «Религия эта настолько естественна, что в ней нет места святости». Древние греки не стремятся к загробной жизни, их божества ведут почти такое же существование, что и люди. Их жизнь не всегда примерна, зато счастлива, поскольку не омрачена мыслью о неизбежной кончине. Им нравится спускаться с небес на землю. Впрочем, и сами «небеса» были в конечном счете одной из окрестных гор, и людям могло повезти встретиться с ними в лесу или у источника. В этом не было ничего сверхъестественного. Иудейский бог, чтобы даровать победу своему народу, останавливал солнце и рассекал воды моря; боги Олимпа, по рассказам Гомера, помогали своим избранникам, наделяя их большей выносливостью, быстротой, остротой ума, то есть умножали их человеческие способности, доводя их до степени «героических».

Поскольку божественное есть не что иное, как доведенные до идеала человеческие качества, жизнь, не подверженная смерти, то искусство стремится передать его с помощью совершенства формы человеческого тела. Совершенство и есть внешнее проявление закона гармонии (пропорции), предполагающего единство внутренней сущности и внешней формы. В классическом искусстве не делается различия между прекрасным в природе и прекрасным в искусстве: само искусство открывает и выявляет или, вернее, интуитивно прозревает прекрасное в природе. Всякий раз, когда в последующих классицистических культурах будет превозноситься прекрасное в природе, это будет означать, что речь идет о законе естественной гармонии, открытом классическим искусством.

Принцип искусства как *мимесиса*, или подражания, не противоречит концепции искусства как *сотворения* прекрасного: мимесис — это не копия того, что видит художник, а сопоставление и выбор прекрасных частей с целью воссоздания *прекрасного* целого. Речь идет, следовательно, уже не об эмпирической, а об идеальной природе. Овладение *теорией* и чуть ли не наукой об искусстве глубоко меняет общественное положение художника. Он не выступает больше, как в Азии или Египте,

рабом, действующим по прихоти деспотического монарха в рамках канонически застылой ритуальности. Это гражданин, занимающийся свободной профессией, носитель определенной эстетической и технической культуры. Общество ощущает в нем нужду, ибо он является выразителем великих духовных ценностей, на которых общество сознательно основывает свое существование. Любой гражданин может заказать скульптору статую, живописцу — картину для «посвящения» и выставления в общественном месте. Памятники, устанавливаемые в греческих городах, — это уже не атрибуты власти, а свидетельства событий в истории государства.

Архитектура

Структура и планировка греческого города очень просты. Над городом доминирует возвышенность с *акрополем*, строившимся вначале в оборонительных целях и в качестве места пребывания властителя города. Затем акрополь превращается почти исключительно в местонахождение святилищ и общественных зданий. Центром гражданской, политической и торговой жизни является, напротив, *агора*, расположенная обычно в долине. Еще ниже свободно раскинулся нижний город (*astü*), где живут ремесленники, торговцы, крестьяне. Со временем связи между верхним и нижним городом становятся более тесными; городская жизнь усложняется и разнообразится, город обретает разветвленную структуру. Увеличивается число разнообразных типов зданий (храмы, театры, школы, арены и т. д.), органически включенных в структуру города и отвечающих потребностям общественной жизни. Градостроительные принципы были связаны с политическими: когда население превышало количество, установленное законом, то часть жителей переселялась на другое место, где основывался новый город (колония). Город Родос, планировка которого была разработана Гипподамом Милетским, строителем стен афинского Пирея, так описывается Псевдо-Аристидом: «Внутри Родоса нельзя было увидеть низкого дома рядом с высоким; снаружи жилища были равной высоты и построены в одном и том же архитектурном стиле, так что казалось, будто весь город образует единое целое. Широкие улицы пересекали его во всех направлениях. Они были проложены с таким искусством, что, в какую бы сторону ни обращался взгляд, повсюду перед ним открывался красивый вид. Стены, широко охватывавшие город, перемежались с башнями, поражавшими своей высотой и красотой и вызывавшими особое восхищение. Верхние их части использовались в качестве маяков, указывавших путь мореплавателям. Великолепие Родоса было столь велико, что тем, кто его не видел, невозможно было составить о нем представление. Все части этого огромного города, отличавшиеся красотой и соразмерностью, гармонически сливались воедино, а стены казались короной, его увенчивавшей. Это был единственный город, про который можно было сказать, что он укреплен, как крепость, а украшен, как дворец».

Теоретики неоклассицизма XVIII в. видели в древнегреческой архитектуре прообраз идеального общества, основанного на «естественных» законах, и отчасти из полемики со структурной и декоративной усложненностью барокко восхваляли в ней главным образом простоту —

качество естественное и вместе с тем присущее разумной деятельности человека. Эта архитектура избегала монументального нагромождения крупных масс и стремилась к гармоничности пропорций, соразмеряя формы со статичностью архитектурных элементов, несущие элементы — с несомыми, заполненные объемы — с незаполненными, пространство, занимаемое зданием, — с окружающим пространством. Греческий храм, утверждали эти теоретики, вел свое происхождение от первых деревянных святилищ, построенных пастухами в местах, посещаемых богами. Это было некое подобие дома, приготовленного для их приема, о чем свидетельствуют небольшие, соразмерные человеку, масштабы храмов, отчетливость их рельефных украшений, выполненных так, словно резец мастера прошелся по мягкой и податливой древесине. Можно ли считать верными эти предположения, явно испытавшие воздействие поэтических воззрений об Аркадии и просветительской теории о естественном происхождении гражданского общества?

В большей степени, чем принято думать. Древнегреческая архитектура явно противостоит титанической, массивной, пышно украшенной архитектуре азиатских империй. В ней доминирует уравновешенная пропорциональность вертикалей и горизонталей, пролетов и масс. В египетском храме опоры крайне высоки, мощные пилястры поставлены очень близко друг к другу. Его создатели хотели, чтобы от здания веяло силой, чтобы оно господствовало над окружающим пространством. В греческом храме опорами служат колонны, диаметр которых соотнесен с их высотой и промежутками между ними. В чем наглядно проявляется закон соразмерности и равновесия сил, который лежит в основании природного мира. При взгляде на египетские пирамиды или развалины Вавилона на память приходят армии рабов, перемещавших и поднимавших огромные глыбы камня, чтобы воздвигнуть памятник деспоту. Греческий храм строился народом, стремившимся найти форму для воплощения священного чувства, которым его наполняло созерцание природы. Это уже не капище для кровавых жертвоприношений, внушающих страх перед властью, а место, куда радостно стекается народ и где совершаются общинные празднества. Отсюда четкая функциональность форм древнегреческого храма: его ядром является уже не замкнутая целла, где хранится статуя божества, а прямоугольное пространство с колоннадой (перистиль) и открытой площадкой, где был установлен алтарь и где происходил священный ритуал в присутствии собиравшегося вокруг народа.

То, что греческий храм ведет свое происхождение от древнейших деревянных сооружений, доказывается не только его пропорциями и устройством, но и некоторыми чисто символическими «пережитками» деревянных конструкций: высоким основанием (стилобатом) из камня, служившим изоляцией пяты колонны от почвенной сырости, водостоками, желобами и наклонными скатами крыши, препятствовавшими просачиванию дождевой воды. Однако происхождение греческого храма от деревянного прообраза с наибольшей очевидностью доказывается главным элементом его статической системы — колонной. Элемент этот не новый, он присутствует еще в критских дворцах. В греческой же архитектуре несущая функция определяет размеры, пропорции, пластическую форму колонн и ширину промежутка между ними.

В первоначальном типе храма — дорическом — колонна сужалась кверху в целях усиления впечатления тяжести архитрава. Ствол колонны в виде утолщающегося стержня прорезан по всей длине широкими каннелюрами, образующими острые ребра, так что градация светотени в широких выемках обретает ритмичность с переходом от одной каннелюры к другой, достигая наибольшего контраста вдоль высоких и почти прозрачных ребер. В средней части ствол колонны слегка утолщается (энтазис), дабы создать иллюзию пластичности материала, реагирующего на сжатие, идущее сверху и снизу. Дорическая колонна лишена базы и опирается прямо на стилобат. Вверху она заканчивается сплюснутым кольцом (эхином), имитирующим сжатие материала под давлением архитрава. Абак, невысокий параллелепипед, связует колонну и архитрав.

Над гладким архитравом помещается пояс (фриз), на котором, слегка выступая, чередуются украшенные рельефами плиты (метопы) и каннелированные элементы (триглифы). На двух коротких сторонах храма находится треугольный фронто́н, стороны которого укреплены выступающим вперед карнизом, увеличивающим глубину внутреннего проема, заполняемого скульптурными изображениями. Соотношение между длиной передней и боковых сторон храма равно обычно (с небольшими отклонениями) 1:2.

В плане греческий храм прямоуголен. Перед целлой (наосом) находится обширный атрий с колоннами (пронаос). Иногда колонны располагаются лишь вдоль одного (храм типа простиль) или обоих фасадов (амфипростиль), чаще — вдоль всех четырех сторон, полностью опоясывая наос (периптер). В периптерном храме пространство между рядами колонн и стенами наоса служило для прохождения процессии с дарами.

Греческий храм представляет собой открытый объем; в нем внутреннее пространство не отделено сплошными стенами от наружного, а включено в естественную свето-воздушную среду благодаря ритмическому чередованию пластических форм и пропорций. Свет и воздух проникают в промежутки между колоннами, но отмеряются и как бы процеживаются мощными каннелированными стволами колонн. Строение храма и его украшения разрабатываются с учетом этого медленного «процеживания», мягкого перетекания света по всем элементам здания, материал которого поглощает, впитывает свет, заставляет его играть красками, которыми было первоначально покрыто здание. Форма колонн, соотношение между их толщиной и промежутками между ними, общие пропорции храма чрезвычайно важны как с точки зрения пластической передачи статического равновесия, так и с точки зрения создания эффекта фильтрации и градации света. Поскольку форма постройки всегда является как бы идеальной интерпретацией естественного пространства, одна и та же фундаментальная структура храма приобретает в разных местах разный характер. Каноны или теории Древней Греции известны нам лишь благодаря трактату по архитектуре римского зодчего I в. до н. э. Витрувия, который делит изменения в пропорциях архитектурных сооружений на классы, или *ордера*, в зависимости от области их наибольшего распространения. Это *дорический*, *ионический* и *коринфский* ордера. Сам дорический ордер, от которого ведут происхождение все другие, не отличается абсолютной неизменно-

стью. От более архаических сооружений (храм Геры в Олимпии и Базилика в Песто: конец VII—середина VI вв. до н. э.), в которых чередование колонн и интерколумниев отличается более суровым и тяжелым ритмом, развитие идет к более легким и стройным формам, благодаря которым храм как бы легче «дышит» (храм Деметры в Песто (Пестуме) и храм Афины Афайи в Эгине: конец VI—начало V в. до н. э.), и завершается под конец более массивной пластичностью, намеренно повторяющей суровые интонации архаического периода (храм Зевса в Олимпии, храм Посейдона в Песто, храм Геры в Селинунте).

4

В ионическом храме формы приобретают большее изящество, игра светотени становится воздушней и мягче, контуры — пластичней и легче. Разнообразится и облагораживается скульптурно-художественный декор. Все это прежде всего отражается в пластике колонн, веретенообразный ствол которых ставится не прямо на стилобат, а на базу, образованную торусом и круглой плитой криволинейного (вогнутого) профиля (скоцией), которые, подобно сжатой пружине, сообщают стволу движение вверх. Последний сохраняет еще каннелюры, но их более частые и глубокие выемки усиливают светотеневые эффекты: уплощенные перегородки между выемками отчетливо намечают полосу наибольшей яркости света. Ионическая капитель имеет две волюты, которые при более тонкой организации архитектурной структуры наглядно разрешают силовой контраст в завивающихся спиралях линейных изгибов. Более проработанное и тонкое украшение карнизов усиливает яркий светотеневой контраст между выступающими плитами и затененной нишей фронтонов.

В коринфском храме появляется новый элемент — плинт, высокое основание, приподнимающее базу колонн над плоскостью стилобата. Само стремление задать архитектурной структуре движение вверх свидетельствует о желании открыть в здании больший доступ для света и воздуха. Это подтверждается более хрупкой формой колонн, усилением пластичности контуров в энтазисе, корзинообразной формой капителей с закрученными листьями аканта, более живым и натуралистическим украшением, разнообразием вариантов при переходе от здания к зданию.

Пространственная организация греческого храма, возвышающегося на высоком стилобате и открытого для света, предполагает его расположение на открытом, светлом месте с широким обзором и видимым горизонтом. Выбор места, утверждает Витрувий, является первой задачей архитектора. Но этого недостаточно: храм соотносится с природным пространством, как кристалл — с необработанным камнем. Поэтому благодаря своей структуре он как бы выявляет скрытую геометричность структуры природной среды. Это не материальная форма в пространстве, а сгусток эмпирического пространства, соответствующий определенным законам симметрии. Здание не подчиняется законам «привычного» видения, ибо художник видоизменяет их с помощью едва заметных *оптических поправок*, смягчающих искажение пропорций, происходящее под воздействием светотени или воздушной перспективы. Речь идет чаще всего о легких изменениях в расстояниях между колоннами, о более или менее подчеркнутых их сужениях, но всего этого достаточно для того, чтобы здание потеряло *зависимость* от природного

пространства, превратившись в абсолютную форму, гармонирующую с окружающей средой.

Греческие храмы, как и украшавшие их статуи, были покрыты тончайшим слоем полихромной штукатурки. Вполне вероятно, что и цвет служил для оптической коррекции нежелательных эффектов света, придавая переменчивой светотени нужное хроматическое качество.

3 Другим типом открытого строения является *театр*, представлявший собой воронкообразный полукруг, получавшийся благодаря использованию естественных склонов местности. Воронкообразная форма «театрона» с каменными скамьями, где сидели зрители, диктовалась также потребностью в хорошей видимости и акустике. В огромном театре в Эпидавре (IV в. до н. э.) даже зрители, сидевшие на самых дальних местах, отчетливо слышали слова, произносимые вполголоса актерами. В центре полукруглого театрона размещалась оркестра, имевшая круглую или полукруглую форму. Здесь располагался хор. Далее шел *проскений*, где на фоне скены — каменного здания — разворачивалось драматическое действие. Поскольку спектакль — представление, навеянное мифом, — был тесно связан вначале с религиозным ритуалом и считался важным для воспитания граждан, открытая форма театра находилась одновременно в связи с естественным пространством — идеальным местом для мифа, и с жизнью общества или *полиса*. Такая форма не только геометризует или сводит к рациональному началу природное окружение (склон холма), но и создает идеальное пространство для наглядного повторения мифа в присутствии собравшейся общины. Гимнастические состязания немногим отличались по своему значению от театральных представлений, ибо в них прославлялись прирожденные качества человеческой личности, развитые с помощью разума и воли. Поэтому *арены* или *гипподромы* были похожи по форме на театр, однако строились они из функциональных соображений вокруг вытянутых площадок, благодаря чему полукруглая форма уступила в них место удлиненной.

Другими разновидностями открытых строений, первоначально посвящавшихся атлетическим состязаниям, а в дальнейшем и более разнообразным культурно-воспитательным целям, были *палестры* и *гимнасии*: как правило, это были открытые площадки, окруженные колоннадами.

Архаическая скульптура

Поскольку почти все памятники живописи, прославляемой древними авторами за совершенство, утрачены, скульптура остается высшим проявлением древнегреческого изобразительного искусства. Но и последняя известна нам лишь по немногим подлинникам, дошедшим большей частью в изуродованном виде, без первоначальной полихромии, и по многочисленным копиям, выполненным для римских заказчиков после завоевания Греции.

Ни традициями эгейского искусства, ни установленным фактом влияния египетской скульптуры нельзя исчерпывающе объяснить почти внезапный расцвет великой пластики архаического периода в областях расселения дорийских (Пелопоннес), ионийских (острова Эгейского моря, Малая Азия) и аттических племен. Сами греки в одной из легенд

объясняли зарождение скульптуры бегством мифического Дедала с Крита и его прибытием в Аттику: образы ее — это не просто изображение или материализация божественного в отдаленно похожих на человека предметах, а изображение божественного в фигурах, наделенных жизнью и движением. В самом деле, переход от воплощения чувства священного в предмете, непосредственно «наделенном» божественной властью, к прозрению божественного через представление идеализированных природных форм соответствует переходу от замкнутой сферы микенского царства к открытой общности греческих *полисов*. Поскольку человеческая фигура считается наиболее совершенной среди природных форм и самой близкой по совершенству к идеалу, то она сосредоточивает в гармонии собственных форм бесконечную гармонию космоса. Поэтому греческая скульптура является не столько повторением формы человеческого тела, сколько воплощением в нем природы как единого целого, или, иными словами, того же пространства. Это подтверждается наиболее распространенными приемами изготовления статуи: ваятель работал с помощью острых резцов, постепенно обтесывая глыбу мрамора и превращая ее в идеальную фигуру. Выявление ее объемов и контуров представляло собой своеобразную организацию пространства. Действуя извне, ваятель задавался целью найти не столько твердую оболочку тела, сколько трудноуловимую границу его взаимодействия со светом и окружающим пространством: именно ту границу, которая являлась бы одновременно разделом бесконечного пространства и человеческой формы, с которой как бы символически отождествлялся космос. Удивительно, конечно, что столь рафинированная и драгоценная материя покрывалась затем краской, но форма, выступающая в качестве универсального или абсолютного феномена, сосредотачивающего в себе мир явлений, не может обойтись без цвета, и в скульптуре, так же как и в архитектуре, цвет избавляет созданную «светоформу» от изменчивости или неустойчивости природного света.

«Гера Самосская» — один из наиболее древних образцов великой греческой пластики — доказывает, что указанный выше технический процесс был не просто переводом в камень умозрительного образа, а стилистическим приемом, применяемым для его определения или выявления. Как в храме, этой идеальной форме пространства, происходит переход от плавных линий колонн с множеством светотеневых градаций к общему объему, в котором поток света выявляет соразмерные пропорции, так и здесь имеет место переход от цилиндрической стелы ног, окутанных складчатым одеянием (*хитоном*), к соразмерной груди, идеально замкнутой в четырех ортогональных ракурсах (фронтальном, тыльном и боковых). Ваятель не остановился на передаче схематического тождества и объемного *совпадения* идеальной формы геометрического пространства с человеческой фигурой. Не пошел он и по пути чрезмерной индивидуализации и детализации фигуры, а постарался, напротив, показать, как живая субстанция пространства — свет — проникает в эту геометрическую структуру вплоть до растворения в мраморе. Он избороздил длинный цилиндрический объем одеяния множеством изящных складок, похожих одна на другую, как каннелюры на колонне, благодаря чему свет не обтекает округлую форму, а задерживается на ней с тем, чтобы в верхней части, столкнувшись с более широким чередованием складок

5 мантии (*гиматия*), приобрести волнообразный ритм, подсказывающий изгибы руки и груди, выступающих за пределы идеальных поверхностей. Гера Самосская — произведение ионийского мастера, о чем свидетельствует типичное для Ионии внимание к световым модуляциям и переходам в сочетании со строгим геометризмом больших объемов. В обнаженном юноше (куресе) с острова Мелос (Милос) переход от идеально-прямоугольной формы, разрезающей фигуру на фронтальные участки, к округлой, почти цилиндрической, впитывающей и направляющей свет в зависимости от пластики тела, становится еще более заметным, словно человеческая фигура, выдаваемая за совершенную форму, есть не что иное, как результат сочетания и синтеза двух основных *типов* геометрических форм — с плоскостными (куб, параллелепипед, пирамида) и сферическими поверхностями (шар, цилиндр, конус). Но среди этих форм, воспринимаемых как изначальные во всей окружающей действительности, существует бесконечное множество промежуточных, связанных с преходящими явлениями жизни, а в скульптуре — со всевозможными количественными и качественными изменениями света. В ионической скульптуре имелись многочисленные и разнообразные способы пластической обработки поверхности и фиксации своеобразия ее реакции на свет. Речь идет о складках *хитона* или о более редких и плавных бороздках *гиматия* Геры, о косичках и ненапряженной, светообтекаемой моделировке тела куроса Мелосского, о чеканно насеченной гриве, образующей ореол света вокруг головы Милетского льва. Подобные стилистические приемы (например, геометризованные складки одежд, локоны, изображаемые ниспадающими ритмически единообразными и повторяющимися рядами) являются не чем иным, как способом удержать в большем или меньшем количестве свет на поверхности материала. Строение и даже типология статуй атлетов Клеобиса и Битона (ок. 610 г. до н. э.), созданных дорийцем Полимедом из Аргоса, тождественны друг другу. Если вновь вернуться к сравнению с архитектурой, то курос Мелосский подобен храму, в котором изящный, веретенообразный ствол колонны занимает, благодаря своей упругости и порыву вверх, доминирующее положение во всем здании. Курос же Полимеда есть некое подобие храма, где главную роль играет прямоугольный объем целого, а колонны имеют лишь значение несущих элементов во всей объемно-пластической системе. Прямоугольные объемы головы и туловища включают в свою архитектуру изгибы груди, ног, рук. Светотеневые переходы отчетливы и лаконичны, скупые намеки на анатомические особенности строения тела сводятся к немногим схематически намеченным деталям, которые не нарушают компактности и единства общего объема. Точно так же лев с острова Корфу, если сравнить его с Милетским львом, представляет собой упругое тело, напряжение которого усиливается глубокими выемками, заполненными светом или тенью, между которыми отсутствует какой-либо переход.

К аттическому направлению в архаической скульптуре принадлежит курос с мыса Суний (начало VII в. до н. э.). На первый взгляд может показаться, что это результат сложения двух направлений: дорического и ионического. Но в этой скульптуре есть одно новшество: человеческая фигура представляется уже не гармонической суммой двух изначальных геометрических форм (плоской и сферической), а третьей

разновидностью формы, имеющей самостоятельное значение и таящей в себе способность к движению, к овладению пространством. Другими словами, если идея простого *местонахождения в пространстве* сменяется идеей силового воздействия на пространство, то необходимо выявить источники этой силы, динамическое строение тела, мускулы. Речь идет, однако, не о натуралистических, а пока еще о структурных поисках: кости, мышцы, связки рассматриваются лишь как силовые линии или направления, которые изнутри определяют натяжение или сжатие, выступы или впадины в теле.

Если кто-нибудь задался бы целью посмотреть на куроса Тенейского (т. н. Аполлон Тенейский, ок. 560 г. до н. э.) с точки зрения передачи человеческой анатомии, тот, наверное, сказал бы, что у автора в целом были смутные, но кое в чем уже верные представления о мускулатуре. Напротив, движение фигуры в гораздо большей степени зависит от легкого смещения оси симметрии, чем от игры мускулатуры. Колени куроса — это своего рода соединительные муфты в сложном механизме сил. Мышцы икр, живота, груди — это выступы, образованные под давлением изнутри, благодаря которым свет выделяет более выпуклые части, а тень сгущается во впадинах между ними. Посмотрите, например, как широкая поверхность груди доминирует на свету. Это происходит благодаря тому, что суженные бока образуют со слегка согнутыми руками две зоны глубокой тени. Обратите также внимание на то, как волосы, образующие компактную массу, сообщают движение вперед удлиненно-заостренному профилю, как бы опережая движение всего тела. «Героический» пафос фигуры молодого атлета выражается не жестом, соответствующим какому-либо определенному действию, а формой человеческой фигуры, обретающей силу и уверенно-спокойную власть над природным пространством.

У коры Антенора (ок. 530 г. до н. э.) мы не видим анатомического строения тела, — она сплошь закрыта драпировкой. Как во всей группе кор из Афинского акрополя, тонкое понимание роли света помогает скульптору, по-видимому ионийского происхождения, разрушить монотонность поверхностей и рассеять свет с помощью многочисленных складок одеяния: ниспадающих фестонов пеплоса, волнистых переплетений косичек и т. д. Динамизм, или, скорее, жизненность фигуры достигается здесь исключительно благодаря разнообразной проработке поверхностей с учетом разницы воздействия на них света. Отсюда различное построение мест притяжения света и тени, их восходящее или нисходящее направление. Фигура, таким образом, выступает в качестве одушевленного экрана, на котором сфокусированы элементы, составляющие природное пространство. Именно от этого зависит доминирующая роль самой фигуры, ее большая значимость и красота по отношению к всевозможным природным явлениям.

Такое понимание главенствующей роли человеческой фигуры в природном пространстве соответствует, впрочем, эволюции религиозных воззрений, мифа. Нет сомнения, что дорическая тяжесть с ее суровой обработкой масс и сдержанностью форм несет еще на себе отпечаток гнетущего воздействия хтонической мифологии, превозносившей как раз могущественные и неодолимые космические силы. Это особенно заметно во фронтоне из Корфу с чудовищным изображением Горгоны среди

диких зверей, или в метопах из Селинунта и Песто, или в изображении Геракла и Тифона на афинском фронте. В аттическом же направлении искусства картина меняется, и человеческая фигура, выступая в качестве высшей формы природы, представляющей и себя и пространство, становится поистине, как говорил Пифагор, «мерилом всех вещей».

В погребальной стеле воина Аристиона, подписанной Аристоклом (ок. 530 г. до н. э.), невысокий рельеф включает в себе большую глубину объема. Окружающая среда дана в виде гладкого фона, равномерно отражающего свет. При отсутствии глубины пространства пластичность фигуры достигается с помощью изгибов, контуров, линий. Ближе к фону, т. е. там, где рука воина держит копье, рельеф слегка намечен, контуры приближаются к прямой; копье лишь чуть-чуть прорезает фон, почти совпадая с прямой линией бортика. Торс с его мощным объемом обрисован более энергичной кривой, подчеркнута мускулатура выступающей на первый план руки.

Хотя вся фигура уместается на небольшом пространстве мраморной плиты, создается впечатление, что она заключена между сторонами весьма объемного параллелепипеда: свободное пространство вокруг фигуры сведено до минимума, о подразумеваемой фронтальности ракурса свидетельствует уплощение складок короткого рукава на мускулистой руке. Пластичность фигуры выявляется, однако, не только в изгибах контура: чем глубже кривая, тем больше тени задерживается в ее углублении, а это в свою очередь усиливает контраст с ярко освещенными местами, придавая им большую объемность. Свет конденсируется в густых кудрях волос, перетекает на волнистую бороду и с этих наиболее проработанных мест равномерно, точно серебристый покров, стекает на все плоскости рельефа. Надобность в сокращениях или оптической иллюзии отпадает, нарастание интенсивности света в пространстве придает объемность даже незначительным возвышениям. Сами линии — это световые нити или теневые борозды. Перед нами, следовательно, не графическая транскрипция объема, а пластический феномен, столь явно различимый глазом. Примерно то же явление встречаем мы в поэзии, особенно в греческой, где слово имеет ценность и как звук, и как носитель определенного значения, как явление фонетическое и как явление концептуальное.

То, что пластическая форма рассматривалась всегда как особое, идеальное, а не природное пространство, доказывается той ролью, которую она играет в архитектуре, особенно во фронтонах греческих храмов. Форма храма, как отмечалось выше, определялась необходимостью равновесия или пропорциональности вертикальных и горизонтальных линий. Треугольный фронтон играет роль заключительного аккорда: своими наклонными скатами он как бы подводит итог двум главным «структурным темам» — весу (горизонтали) и опорам (вертикали). Декор образован статуями, установленными в неглубокой нише фронтона, между гладкой плоскостью фона и идеальной передней плоскостью, ограниченной выступающим карнизом. Пространство это — идеальное, ибо оно выделяется, выходя за рамки хотя и уравновешенного, но все же существующего контраста противоположно направленных сил. Располагается оно к тому же за «естественным» горизонтом, символически представленным архитравом и фризом. В этом пространстве, имеющем

значение вечного начала, ведется рассказ, смысл которого передается в статуях. Именно этот рассказ, поясняет Керени, и составляет реальное и конкретное существо мифа. Все мифы, фигурально изображаемые на фронтонах, вызывающих в воображении абрис горы, которой мог бы являться Олимп, увенчивающих и примиряющих противоречие естественных сил, затрагивают одну и ту же тему, повествуя о победе гармонических сил природы и человека над ужасающими природными явлениями, о победе олимпийских богов над гигантами и чудовищами из архаических преданий, о зарождении природы, отличной, благодаря ясности своих форм, от смутной неразберихи первозданного хаоса. К этому «идеальному» циклу относится украшение двух фронтонов храма Афины Афайи в Эгине (ок. 490 г. до н. э.) с изображением двух этапов длительной борьбы греков против Трои — этого аванпоста азиатского мира; легендарного подвига Геракла в борьбе с Лаомедонтом и войны ахейцев против Приама. В центре тимпана фронтона установлена статуя Афины, хранительницы и защитницы греческой цивилизации, по обеим сторонам, в позах, соответствующих наклону граней фронтона, — изолированные фигуры раненых и умирающих воинов. Если композиция обусловлена широко раскинувшимся треугольником карниза, то пластическое построение зависит от небольшой глубины ниши и от необходимости фронтального изображения действующих лиц, хотя и увиденных снизу. Скульптору необходимо было поместить свои фигуры как бы между двумя близко расположенными параллельными плоскостями. Поэтому он сводит пластическое решение к сумме горизонтальных, вертикальных, диагональных направлений, а построение отдельных фигур — к комбинации углов, острота которых меняется в зависимости от положения фигуры. Поскольку движение фигур должно происходить в ограниченном пространстве, то их жесты целиком переводятся во фронтальный или передний план, где свет достигает наибольшей полноты и интенсивности. По той же причине в центре, где свет наиболее ярок, физическое «явление» божества человеку дано фронтально и не сопровождается жестами, в то время как слева и справа, где происходит сужение пространства тимпана фронтона и уменьшение освещенности, фигуры сражающихся бойцов даны с наклоном — стоящими на одном колене или лежащими. Всем им присуще движение, тот или иной поворот в сторону зрителя. Следовательно, пропорционально построенная форма фронтона определяет порядок чередования фигур, а в более глубоком смысле — и пафос самого повествования. С подобным же явлением мы сталкиваемся в трагедии, где повествование не ослабляется, а, наоборот, усиливается благодаря тому, что речи и жесты обуславливаются заранее predeterminedными нормами — обязательной метрикой, единством времени и т. д. Именно потому, что ритм задается априори и ему нельзя не подчиняться (ибо он сам является *сущностью* явлений, совершающихся в пространстве и времени), необходимо, чтобы каждый жест или каждая фраза обретали в контексте заверченный, окончательный, необратимый смысл. Без какой-либо ложной патетики и словно подчиняясь категорическому приказу свыше, жесты борьбы, страдания, бессильной ярости сплетаются воедино в пространстве, ограниченном фронтоном, и лишь логика железной причинности связывает жест разящего с жестом поверженного, хотя интенсивность движений нарастает тем сильнее, чем больше сокращается

7

пространство, в котором расположены фигуры сражающихся и умирающих воинов. Обращаясь вновь к трагедии, можно сказать, что если более древние архаические статуи сравнимы с начальным этапом трагедии, когда в ней выступал один актер, то фронтоны Эгины вызывают в памяти последующий этап, в котором увеличивается число персонажей, каждый из которых повествовал в монологе о своем бедственном положении. Лишь позднее в трагедии, как и в скульптуре, мы будем иметь дело с непосредственным контрастом, с диалогом, с оживленным обменом фразами и жестикуляцией.

Классическая скульптура

11 Всего несколько десятилетий отделяют скульптуры из Эгины от скульптур с фронтонов храма Зевса в Олимпии (ок. 465 г. до н. э.). В центре
12 последних по-прежнему борьба против мрачных сил античных преданий: на восточном фронтоне выпрямившийся во весь рост Зевс присутствует на состязании Эномая с Пелопсом, на западном — Феб повелевает борьбой лапифов с кентаврами. Безымянный великий мастер из Олимпии, которого некоторые исследователи предлагали даже отождествить с молодым Фидием, умело расставляет фигуры, объединенные нарастающим пафосом. Они были созданы в годы обострения борьбы против персов, «варваров», и не удивительно поэтому, что борьба за свободу против необузданной силы, подспудно связанной с древними, почти доисторическими представлениями, драматически пробуждала в сознании людей традиционную тему противоборства между светлым культом разума и темным культом силы. Если в Эгине композиция носила еще *паратаксический* характер, то есть изолированные фигуры следовали друг за другом без всякой связи, подряд, то в Олимпии она строится по законам *синтаксиса*: фигуры, сочетаясь друг с другом, образуют единое целое и оказываются связанными в единый пластический узел. В Эгине фигуры объединялись по законам причины и следствия, в Олимпе — по законам взаимосвязанности чувств, действия и противодействия, обусловленности одного жеста другим. Причинность не предопределена роком — это высший, рациональный закон. Закон, избежать которого никому не дано. Определенный человеческий жест влечет за собой ответное движение, даже если скрытой его причиной остается власть божества. Побуждения к действию возникают и осуществляются в сфере человеческого. Главное теперь — не воплощение закономерности, а выявление временного и пространственного контраста между чувствами и действиями. Жесты, если отвлечься от изображений божеств, не играют больше самодовлеющей роли: они имеют продолжение в другой или других фигурах, передаются, как волны, от одной группы к другой. Хотя и здесь в основе пространственного решения по-прежнему лежит треугольник фронтона, заставляющий фигуры выстраиваться на фоне плоского задника, их переплетение образует массы, озаренные светом, которым соответствуют неправильные, полные драматизма цезуры затененной пустоты. Соотношение жестов фигур — диалогически напряженное, это словно краткие, но выразительные фразы, подчас прерываемые немедленным ответом, как в перепалках *стихомифий* древнегреческих трагедий. В Эгине центральная фигура божества представляла собой ось

композиции, здесь это цезура между арсисом и тезисом, момент неподвижности на взлете драматической напряженности, граница погашения двух идущих навстречу друг другу волн. Повествование развивается во времени, но во времени историческом, а не абстрактно-божественном. По бокам центральной фигуры существует симметрия, но это симметрия движений, а не поз и взаимоположения фигур. Сама симметрия теряет здесь характер тождественности соответствующих друг другу значимостей — теперь это эквивалентность композиционных ритмов. В «Кентавромахии» Феб в центре как бы внезапно поворачивает голову и поднимает правую руку, присуждая победу лапифам: жест его находит отражение в группах и передается к углам тимпана фронтона. Но зритель чувствует, что подобный же сигнал был дан и в противоположном направлении и что в развитии событий по обеим сторонам божества имеется пусть незначительная, но все же некоторая разница во времени. Итак, художник не довольствуется только тем, что «представляет» какое-либо событие, но хочет «изобразить», воспроизвести его в развитии, сделать из него историю. Новые временные параметры здесь на самом деле представлены историческим временем, а в историческом повествовании не все может быть сказано с одинаковым акцентом и одинаковой силой. Историческое повествование — это не только описание, но и оценка фактов. Если желательно выделить порыв разящей руки, гневную судорогу или страдание на лице раненого, то все остальное неизбежно должно быть подчинено этой доминанте. Моделировка фигур отличается гладкостью, ровностью, плавностью, но все переходы ведут туда, где в неподвижности формы вспыхивает искра зарождающегося движения: к едва сомкнутым губам, к чуть более глубокой глазной впадине, к умеренно напряженным мышцам руки. Эта обращенность фигур или даже направленность складок одежд к эпицентру движения порождает неравномерность ритма, определяет его акцентировку и замедление, взлеты и падения. Мастеру из Олимпии принято приписывать изображение ракурсных сокращений, но его способ сокращения пропорций фигур отличается от того, который будет использован в будущем для создания иллюзии, будто фигура находится в более глубоком пространстве, чем на самом деле. Фигуры его не то чтобы даны, а рождаются в ракурсном сокращении, отчего невозможно представить себе, какими они станут затем, в другом, более свободном положении. Ракурс и движение являются здесь способами более интенсивной и сложной проработки пластической массы: они ничего не подразумевают, а служат лишь большей лаконичности. При ракурсном сокращении форма, данная в движении, обращена к свету разнонаправленными плоскостями: фронтальными, полностью поглощающими свет, наклонными и перспективно сокращенными, по которым свет стекает быстрее, изломанными, не задерживающими свет и образующими затененные пустоты. Свет не только служит для выявления рельефа, но и участвует в композиции — он акцентирует формы, сливается с объемами, ослабевает в углублениях и теряется в пустотах. Фронтально расположенный тимпан, который в Эгине благодаря своей совершенной гармоничности придавал фигурам «катарсическое» значение, играет здесь роль драматического катализатора: объемы, словно выдвинутые вперед, смотрятся не на идеальном фоне, а подставляют свои поверхности живому свету, улавли-

вают его, заставляют подчеркивать собственное движение. В таком пространстве человеческие деяния возводятся до уровня божественного или героического, нисколько не утрачивая своей драматичности. Нечто похожее происходит в трагедиях Эсхила, где горестная человеческая судьба, predetermined роком, получает столь высокое звучание, что она приобретает общечеловеческое значение.

Параллельно с мраморной скульптурой, служащей для украшения крупных архитектурных сооружений, на основе более архаических традиций развивается также бронзовая пластика. Даже когда бронзовая скульптура предназначается для украшения зданий, она все же не сливается с архитектурным пространством. Качество и цвет материала, который не поглощает свет и не светится сам рассеянным светом, а отражает его, способствуют изоляции такой скульптуры и в то же время усиливают ее притягательность для взгляда. Поскольку бронзовая пластика не сливается с фоном, а выделяется на нем, она должна доминировать в пространстве, выделяясь интенсивностью своих динамических и световых качеств. С другой стороны, совершенствование техники отлива и прочность материала позволяют, особенно в передаче движений рук и ног, достичь большей свободы. Существует постоянная зависимость между стилевыми особенностями скульптуры и зрелостью техники ее исполнения, что в области бронзовой пластики приводит ко все большей акцентировке формы, к усилению её роли в пространственности. Мы видели, что скульптор, имеющий дело с мрамором, создает свое произведение извне, убирая ненужные пласты материала; мастер же, работающий с бронзой (обе эти техники выступали отдельно, словно речь шла о двух самостоятельных родах искусства), исходит из бесформенной глины, которую он лепит, наращивая первоначальную массу, обретающую форму в пространстве. Процесс перехода от внутреннего к внешнему в большей степени имеет целью передачу жестов и движений: это видно хотя бы из того, что бронзовые фигуры, сделанные примерно в одно и то же время, что и мраморные, отличаются — с точки зрения самостоятельности и динамизма жестов — большей свободой и непринужденностью. В силу своего основного назначения (прославления в пластике атлетов-победителей) бронзовая скульптура отличается стремлением к подчеркиванию особенностей отдельной фигуры. Так наряду с поэтикой мифологического повествования, свойственной декоративной скульптуре, разрабатывается поэтика героического. Таким образом, если при рассмотрении фронтонов храмов в Эгине и Олимпии мы для сравнения обращались к поэтическим формам древнегреческой трагедии, то при рассмотрении великих творений V в. в бронзе нам следует вспомнить о поэтических формах гимна или оды. Иной характер, по крайней мере в классический период, носит и формальный поиск: мраморная скульптура отличается обычно широкими, плавными поверхностями, крупными массами, открытостью для поглощаемого или отражаемого света. Бронзовая же скульптура, как правило, отличается порывистой, неровной моделировкой, дающей свету бесчисленные возможности для игры рефлексив.

Из творений Несиота и Крития, наиболее знаменитых скульпторов, работавших в бронзе, до нас дошли только мраморные копии прославленных фигур тираноубийц Гармодия и Аристокитона, датиру-

емых 477 г. до н. э. Обе они смело устремлены вперед. Широко поставлены ноги, словно в совершенном «шаге» циркуля; рука одного из них вытянута вперед, а рука другого занесена над головой, как бы для удара. Движение обеих фигур рассчитано точно, словно перед нами рычажный механизм: каждый жест — это не динамическое выражение чувства гнева или злости, а логическое следствие сложения действующих сил. Мышцы, связки, вздутые вены являются лишь проводниками этих сил. Оба героя убивают тирана с одинаковой точностью и рассчитанностью жеста. Так атлет на стадионе мечет копье или бросает диск. Сами тела обоих тираноубийц упруги и поджары, ибо они сведены к системе тех сил, которые управляют мышцами атлетов.

От мастера, близкого к Критию, до нас дошел оригинал статуи Посейдона с мыса Артемисиона (ок. 460 г. до н. э.), построенный также на пересечении диагоналей. Широко распахнутые руки подхватывают, развивают, передают в пространство импульс движения, начатый слегка согнутыми ногами, поддержанный напряжением мышц и продолженный мощью груди. Главное в этой фигуре, как и у Крития, — это «*pondus*» *,

* Гармоническое равновесие в распределении веса частей стоящей фигуры в зависимости от расположения ног. (Прим. научн. ред.)

то есть опора фигуры на одну точку, являющуюся также исходной точкой движения. Итак, перед нами уже не строго симметрическое, как у архаических курсов, а перекрестное (чаще всего по диагонали) равновесие: движение одной ноги уравнивается движением противоположной руки, наклон груди — наклоном в обратную сторону головы. Анатомическое строение тел представляет собой в действительности лишь совершенный рычажный механизм, передающий всей фигуре, а от нее и пространству, начальный импульс движения. Но речь идет не просто о передаче движения, а о его усилении, распространении вширь и по всем направлениям и даже о передаче в пространство путем бесчисленных отражений света от поверхности статуи. В самом деле, овладение пространством не всегда осуществляется благодаря определенному ракурсу фигуры. Оригиналу статуи Афродиты Сосандрской (ок. 465 г. до н. э.) Каламида был сделан, возможно, из бронзы. Это фигура, полностью закутанная в хитон, без какого-либо намека на анатомию тела. Но хорошо дозированного света, перетекающего по наклонным плоскостям компактной массы, то и дело отражающегося от гребней ниспадающих складок и наконец заполняющего глубокие впадины ниспадающего хитона, вполне достаточно, чтобы создать впечатление идеального строения фигуры. Другая, замкнутая в себе фигура, почти без всяких жестов, — это «Возничий» с бронзовой квадриги, вотивной фигуры Сотадеса из Дельф. Доходящий до ступней хитон превращает его тело в сплошной цилиндрический объем, но частые складки приводят к чередованию световых и теневых полос. Возникающие при этом рефлексии света расходятся по всем направлениям. Бронзовая фигура оказывается, таким образом, идеально поставленной в центре пространства, как бы в «геометрической точке» схода световых лучей. Среди великих скульпторов V в. до н. э., работавших в бронзе, выделяется Мирон из Элевтер (ок. 470—440 гг. до н. э.). Ему принадлежит «Дискобол», известный по различным копиям. Это совершенный пример «уравновешенности», дове-

8

10

денной до виртуозности. Вся фигура, изогнутая в виде большой плавной дуги, опирается на правую ногу. К левой ноге, уже приподнятой для заключительного рывка во время метания диска, направлена рука, соединенная с правым коленом. В своем движении фигура образует две большие дуги, одна из которых, более короткая, идет от правого бедра к левому плечу, а другая, более длинная, оканчивается кистями обеих рук. Но центры или узловые пункты движения, так или иначе связанные с отведенной назад рукой с диском, находятся в различных плоскостях или на разных уровнях, так что силовые потоки развиваются по спирали, подвергаясь двойственной концентрации, благодаря чему напряжение жеста остается неизменным, с какой бы точки ни рассматривалась статуя. Но этим дело не ограничивается, ибо каждый ракурс потенциально содержит в себе все остальные, и статуя как бы разом обзревается с различных точек. И именно в этой способности передать в каждом *отдельном* ракурсе *целостность* существования формы в пространстве и состоит суть новой пластичности, нашедшей воплощение в статуях Мирона.

9 С закреплением взгляда на пластическую форму как на соединение или синтез всевозможных точек обозрения развитие бронзовой и мраморной скульптуры естественно сближается. Поиски абсолютной или идеальной формы отделяются от технических опытов. На первое место выдвигается эстетическая цель — достижение идеала с использованием всех практических возможностей. Поликлет из Аргоса, работавший во второй половине V в. до н. э., разрабатывает канон, в котором пытается установить закон пропорциональности человеческого тела, иными словами, структурный принцип его изображения в пластике. Этот закон воплощен им в статуе атлета под названием «Дорифор». «Та тончайшая игра изгибов и поворотов, которой положил начало Критий своим юношей с Акрополя, нарушив застылую фронтальность архаики, обогащается в «Дорифоре» и в других статуях Поликлета свободной и гармонической ритмической артикуляцией, уравновешенностью соотношения частей тела, повторением однородных элементов при их усилении или ослаблении, повторением, которое греческие риторы сравнят со структурой совершенно построенной фразы, состоящей из четырех сопряженных между собой частей (колон), то есть *тетраколона*. Вот почему древние греки назовут *тетрагоном*, а древние римляне *квадратом* приемы изображения фигуры Поликлетом. Одна нога полусогнута и отставлена назад; противоположное плечо опущено; согнутой ноге соответствует согнутая рука; несущей — свободно опущенная; слегка наклоненная голова несколько повернута в сторону. Ритмическое построение соединялось с правильной передачей пропорций, регулируемых основным размером, составлявшим *канон*, установленный скульптором в одном из трактатов. Так, Поликлет — одновременно с софистом Протагором, провозгласившим в своем трактате «Истина», что «человек является мерилем всех вещей», — теоретически закрепил тот процесс исканий, который с архаических времен вел к утверждению человеческого образа как меры всеобщей гармонии» (Г. Бекатти).

В качестве принципа построения канон не препятствует художественному творчеству. Другими словами, то, что задается априорно каноном, — это только базовая основа соотношения между универсальной

формой и универсальным пространством. Сам Поликлет применил свой четырехчастный канон в произведениях, сильно разнящихся между собою, как, например, «Дорифор», «Диадумен», «Раненая амазонка», если ограничиться лишь произведениями, известными нам по древнеримским копиям. Практически канон Поликлета разрешает также проблему изображения движения в статической форме. Точнее, речь идет о передаче временного характера движения в форме, стремящейся к изображению не только прекрасного, но и вечного. Обычно стоящие, фигуры Поликлета характеризуются в отношении центральной оси двумя особенностями: одна из сторон — строго вертикальная — является несущей, другая оживлена движением. Сама же статуя является синтезом, соединением в едином образе этих двух способов пребывания в пространстве. На современном языке можно сказать, что образ творений Поликлета объединяет две значимости — *бытия* и *существования*: бытия в абсолютном времени и пространстве и существования в реальном времени и пространстве. Таким образом, Поликлет закрепляет новую концептуальную значимость *статуи*: не как неподвижного изваяния и не как натуралистического изображения тела в движении (иными словами, это не слепок с вечного и не подражание преходящему), а как жизненного образа, понимаемого в качестве абсолютной реальности, проявляющейся в потоке времени в делах человеческих. Поликлет подходит к самому пределу теории, где произведение искусства имеет значение также как концептуальная истина, как видимое проявление прекрасного.

Его современник Фидий ощущает действительность скорее как *становление*, чем как *бытие*, а поскольку становлением человечества является история, то он вводит в русло истории то самое искусство, которому Поликлет пытался придать в теории отвлеченное значение. В своих творениях Фидий изображает миф в его собственной богатой и разнообразной исторической сущности. Это история мысли, унаследованной настоящим от глубокой древности. Она придает значение и непреходящую ценность жизни в настоящем. Конкретно это жизнь полиса с ее традициями, религиозными и политическими идеалами и повседневной действительностью.

Имя Фидия связано с именем Перикла, человека, добившегося идейно-политического единства древних греков. Фидий творил в годы, когда это общегреческое единство выковалось в борьбе с деспотизмом персидской державы, а новое сознание более великого полиса выразилось с той же ясностью, с какой Гомеровы поэмы воспевали отражение первой угрозы со стороны Азиатского континента, со стороны древней Трои.

Творчество Фидия связано в значительной части со строительством Парфенона, храма, который по желанию Перикла должен был вознестись над Акрополем как символ торжества единства и который в известном смысле означает переход от старых религиозных традиций отдельных общин к тому, что мы могли бы теперь назвать религиозной идеологией объединенной Греции.

Строительство Парфенона по проекту Калликрата и Иктина было начато в 448 г. до н. э., сразу же после заключения мира с Персией. Десять лет спустя в целле было установлено творение Фидия — гигантская статуя Афины из золота и слоновой кости. Огромный храм из

пентелийского мрамора представлял собой вариант периптера с колоннадой дорического ордера. Он стоит на высоком стилобате на вершине Акрополя и виден со всех сторон города. Торцовые фасады с восемью колоннами насчитывают в ширину свыше тридцати метров, боковые с семнадцатью колоннами — около семидесяти. Колонны, высота которых превышает десять метров, имеют почти двухметровый диаметр в основании. Целла с пронаосом и опистодомом делилась на три нефа двумя рядами колонн. Скульптурное украшение храма, задуманное Фидием и выполненное под его руководством скульпторами, происходившими из разных греческих городов, состояло из следующих частей: на восточном фронте — «Рождение Афины из головы Зевса», на западном — «Спор Афины с Посейдоном за первенство в Аттике» (обработанные со всех сторон статуи, установленные в тимпанах фронтонов), в девятости двух метрах фриза — «Гигантомахия» (восточный фронтон), «Амазономахия» (западный фронтон), «Кентавромахия» (северная и южная стороны), на зофоре, фризе, опоясывающем верхнюю часть наружной целлы, — «Шествие афинских граждан в дни „Великих Панафиней“».

Парфенон является результатом грандиозного, тщательно продуманного политического замысла. После выгодного мира с персами Перикл стремится сохранить под эгидой Афин единство греческих городов, объединившихся в союз в момент опасности, и проводит в то же время мудрую политику экономического и культурного развития. Сооружение памятника невиданной красоты давало возможность придать видимую форму определенной идеологии, направить культовые устремления всех греческих народностей к единому объекту, утвердить идейно-политическое первенство Афин на всем полуострове. Это позволяло также привлечь в город лучших греческих мастеров, сплавить воедино местные художественные и культовые традиции, дать мощный стимул развитию искусства, ремесел, торговли, сосредоточить в городе-гегемоне значительное число культурных и экономических ценностей. Осуществление этого замысла было поручено Фидию, сумевшему сплотить все усилия, добиться необходимого синтеза и сделать из Парфенона живой образ культуры и цивилизации *полиса*, значение которого выходило отныне далеко за пределы Афин и Аттики. Направленность сооружения вытекает из самого содержания изображений, главной идеей которых является торжество формы как идеальной реальности над силой: именно это означают «Гигантомахия», «Амазономахия», «Кентавромахия», а в еще более явной форме — победоносный спор молодой Афины (рождение которой изображено на восточном фронте) с дряхлым Посейдоном (этим пережитком архаической мифологии) за первенство в Афинах и Аттике. Но этот декор, хотя и воскрешающий древние сказания, завершается, да еще в наиболее почитаемой части храма, совершенно новым и актуальным изображением крупнейшего праздника *полиса* с шествием благородных афинских юношей к храму богини — покровительницы города.

От двух колоссальных хрисоэлефантинных (из золота и слоновой кости) статуй, созданных Фидием, — «Афина Парфенос» для Парфенона (438 г. до н. э.) и «Зевс» из Олимпии — не осталось ничего, кроме фрагментарных иконографических свидетельств. То же самое можно сказать о статуях Афины в Платеях, Дельфах и самих Афинах. Другие

произведения, о которых нам известно или которые дошли до нас в копиях,— это «Амазонка», «Кассельский Аполлон», «Анакреонт», «Афродита Урания».

В двух фронтонах Парфенона, в которых больше всего чувствуется рука мастера, Фидий решительно порывает с традицией фронтального расположения фигур. Фронтон является уже не *априорно* данным пространством, диктующим ритмическое членение композиции, а высшей сферой, залитой ярким светом, где возвышенные человеческие, граничащие с божественными, фигуры обладают полной свободой движения. От фона фигуры отделяются уже не благодаря подчеркнутому жесту, а как массы, залитые светом и овеваемые ветром, которые, словно чудом, материализуются и превращаются в группы человеческих фигур. Фидий стремится не столько к выделению отдельных тел, сколько к передаче ритма, который показал бы слитность и раскрыл образ бытия природной действительности (облаков, бегущих по небу, волн, катящихся в море, ветвей, раскачивающихся в лесу, колосьев, волнующихся в поле). Иными словами, ритма, который одновременно был бы жизненным ритмом природы и истории. Лишь благодаря этой тождественности, позволяющей художнику слить воедино мифологическое повествование с отображением окружающей жизни, Фидию удастся придать форму глобальному взгляду на мир, не ограниченному пространством и временем.

Как в природной и исторической действительности, ритм фидиевской композиции не однообразен и не упорядочен: ему свойственны и неожиданные порывы, и внезапные замедления, он то ленив, как течение реки на равнине, то обрушивается водопадом или растекается на тысячу ручейков. Группы людей у Фидия — это уже не противопоставление, как в Олимпии, различных чувств и жестов, а образующая единый сплав масса со своими акцентами и «паузами», в которой две или несколько фигур образуют абсолютное пластическое единство. Оба технических процесса, оказавших столь значительное воздействие на формальную сторону дела, о которых мы говорили при описании мраморной и бронзовой скульптуры, объединяются, образуя прочный сплав, в пластическом видении Фидия. Движение группы зарождается как бы из глубины масс, намечая противопоставление фигур, чередование выпуклостей и впадин, а выйдя на поверхность, с грандиозной простотой вычерчивает образы и тут же под лучами солнца выливается в бесконечно трепетную, переливчатую россыпь световых эффектов. Но в то же время свет по наклонным плоскостям перетекает с этой ожившей материи в извилистые каналы складок драпировки, проникает в глубокие выемки, пронизывает теплый мрамор и сам обретает объемность и материальность. Если ближе присмотреться к одной из этих фигур, то легко заметить, что не только заданные скульптором анатомические особенности, но и глубоко разработанная архитектоника массы определяет форму тел, одеяния которых образуют многочисленные складки, колышущиеся и развевающиеся, словно знамена на ветру под яркими лучами солнца. То же самое движение, которое превращает это сплетение складок в неравномерный, подвижный, сверкающий поток света, заставляет кое-где ткани плотнее облечь тела для выявления их объема или подставляет свету полированные поверхности обнаженного тела. Мы никогда, наверное, не сможем сказать, является ли этот ритм проявлением глубинной жизни материи,

движением тела или проникновенным одушевлением бесконечного пространства природы: всем этим является изображенное целое, и оно проявляется не в интеллектуально задуманном синтезе, не в оригинальной формуле, как в Поликлетовом каноне, а в единстве и временном совпадении «различных элементов», из которых состоит сама жизнь.

Этот необычайный сплав глубоко конструктивной, архитектурной основы с поверхностной лепкой, где кажется, будто сам свет и воздух komponуют материю в человеческие образы, полностью выражает чисто формальными средствами определенное идеологическое содержание — победоносную борьбу идеи-формы с материей-силой, ясного и современного мира с темными преданиями старины, гармонической природы со стихийностью и беспорядком. В скульптурных творениях Фидия материя-масса, этот изначальный элемент и порождение глубинных слоев земли, обретает пространственную просветленность благодаря превращению в высшую естественность и «цивильность» человеческой фигуры, благодаря сублимации в сверхъестественном и сверхчеловеческом — в божественном.

14 Рассмотрим, например, группу Дионы и Афродиты с восточного фронтона. У сидящей женской фигуры корпус чуть наклонен вперед, чтобы уравновесить массу лежащей рядом фигуры. Согнутые в коленях ноги как бы образуют связанные между собой линиями складок опоры, поддерживающие фигурную группу. В изгибе локтя Афродиты, покоящегося на коленях Дионы, берет начало волнообразное движение, подчеркнутое непрерывными потоками света и тени, направляемыми извилистыми каналами складок по всему телу. Напрасно пытаться отождествить те или иные особенности формы с анатомическим строением тела, но столь же напрасно искать зависимость форм складок от воздействия, скажем, воздушного потока. В каждой фигуре масса обладает иной глубинной структурой и разнообразным строением поверхности. Каждая фигура обретает собственную гармоническую связь с реальностью мира: именно поэтому изображение человека, более того, различные «персонажи» мифологического повествования выступают в качестве посредников, обуславливающих сублимацию материи и ее превращение в значимости чистой пространственности. Следовательно, сублимация эта не является результатом естественного закона, а происходит через посредство человеческой фигуры, на основе свойств, присущих человеческому существу, благодаря, иными словами, цивилизации, являющейся прежде всего историей и формированием общества в ходе исторического процесса. С концептуальной точки зрения пространство, которое у Фидия является одновременно структурной константой и изменчивым феноменом бытия, может быть передано как в глубине, так и на плоскости, как в виде круглой статуи, так и в виде барельефа. Во фризе глубина ограничена малой толщиной плиты, свет, смягченный симой, не воздействует непосредственно на форму. Но скульптор komponует и моделирует фигуры с той же раскованностью, с какой он действовал бы в свободном пространстве: на поверхности плиты он определяет различные уровни глубины, выявляет структурные узлы, расставляет необходимые акценты, использует теневые полосы для обрисовки формы, а залитые светом пространства — для выгодного помещения массы. В этой плавно перетекающей композиции нет и намека на драму, это, скорее, Пиндаров гимн

эллинской молодежи. На поверхности разворачивающейся на наших глазах жизни тех лет находят отражение не великие исторические события, а лишь мелкие факты повседневной действительности: встающий на дыбы конь, юноша, у которого развязались шнурки обуви. Но и эти мелкие детали являются составной частью жизненного ритма, они не производят впечатления чего-то эпизодического или случайного, даже если за ними нет глубины истории или бескрайних горизонтов мифа. Статуя Анакреонта, поэта нежных любовных чувств и мелодических ритмов, хотя и построена на классическом «*pondus*», отличается едва заметным движением, а прямой обнаженный торс как бы окутан трепетно-нежной светотенью. Не будет, наверное, преувеличением сказать, что во фризе с панафинейским шествием анакреонтические веяния как бы переплетаются с размеренным скандированием, свойственным гимну. Это доказательство способности Фидия передавать различные аспекты действительности, не теряя из виду не только их единства, но и преемственности, которую он ощущает в становлении народного эллинского этоса — от самых древних преданий до событий современного ему общества. Именно это разнообразие мотивов, хотя и объединяемое единством взгляда на мир, позволяет Фидию избежать опасности объективно-описательного мимесиса, равно как и мимесиса идеализирующего, соответственно присущих виртуозности Мирона или теоретизирующей тенденции Поликлета, заложив в то же время основу новой значимости мимесиса как полного и жизненного синтеза идеи и опыта.

Впервые в лице Фидия художник обретает достоинство «мастера», создает школу, определяет направление развития вкуса, передает потомкам не только технический опыт, но и определенные формы, стиль. Последователи Фидия обращались к его опыту, но им, однако, никогда не удавалось достичь высот мастера, их попытки приводили подчас к бесплодным повторениям и манерности. Но сами художники фидиевского направления ясно сознавали, что искусство мастера для них недостижимо, что оно принадлежит истории, которая не может повториться. Вот почему они считали прошлое «золотым веком», утраченным навсегда. Этот глубинный историзм, включающий в себя определенное недоверие к настоящему моменту и отождествляющий прошлое с всеобщим и вечным, будет составлять вплоть до наших дней особенность всякого классицизма. В силу неверия в возможность сравняться с мастером в разнообразных проявлениях его универсального гения художники имитируют и развивают частности его стиля, нередко поверхностные и приобретающие у них преувеличенный характер. В данном случае мотив, чаще всего развиваемый последователями Фидия и ставший господствующим в аттической скульптуре, — это плавность линейных ритмов, растворение пластической материи в светотеневой стихии, раскованность движения. Этот мотив прослеживается в кариатидах Эрехтейона, приписываемых наиболее близкому последователю мастера Алкамену, и в рельефах балюстрады храма Nike Аптерос в афинском Акрополе (ок. 410 г. до н. э.), где линейно-световые соотношения развиваются в убыстренном крещендо. В цикле «Менад», приписываемом Каллимаху, фигуры как бы поглощаются, почти растворяются в вихре ритмически развевающихся одеяний; частые борозды складок, образующие ритмические волны, излучают сияние; линейность, не призванная более определять контуры тела,

15

превращается в безудержный люминизм. Действие сменяется танцем, спокойные «Аполлоновы» пропорции — бурным возбуждением «Дионисиевой» ритмики, умеряемой лишь высшей утонченностью танцевального движения. Линейная и светотеневая изысканность ионического направления, до сих пор остававшегося в тени, вторгается в разливающийся поток искусства последователей Фидия. Пеоний из Менде в «Нике» из Олимпии осмеливается изобразить фигуру, парящую в пространстве и поддерживаемую лишь краем развевающегося на ветру плаща. Толкованию искусства Фидия в ключе изысканного маньеризма решительно противостоит

- 16 Скопас, деятельность которого в Греции и в Малой Азии приходится на первую половину IV в. до н. э. Скопас обращается не только к наиболее сильным конструктивным и экспрессивным мотивам Фидия, но и к формальной жесткости четырехчастного канона Поликлета. В нескольких изъеденных временем фрагментах голов воинов (это все, что осталось от фронтонов храма Афины в Тегее) Скопас утверждает уже свой героический идеал и то, что мы могли бы назвать Еврипидовым *пафосом* его пластики. Перед нами уже не высшая, как у Фидия, тождественность человеческого, природного и божественного, а горькое чувство, почти страдание, вызванное осознанием положения человека. Олимп ведь далеко, а блаженные боги с безразличием взирают на судьбу смертных. Человек должен обрести в самом себе силу для преодоления жизненной трагедии, и эта сила делает из него героя, но и бунтаря против несправедливости небес. Природа также утрачивает свое дружественное расположение: ее извечная цикличность еще больше заставляет человека почувствовать драму своей смертности. Безразличию богов и природы герой может противопоставить лишь порыв своей страсти. Бросая вызов смерти, он преступает рубеж, отделяющий его от бессмертных. В скульптуре Фидия пластическая форма отождествлялась с пространством, которое в произведениях Скопаса завоевывается силой. Скульптура растет изнутри, словно под воздействием внутренних сил, ее поверхность обработана грубо, отчего соприкосновение с атмосферой и светом перерастает в столкновение и трение. Мощная лепка пластической формы голов воинов с фронтонов храма в Тегее образует резкий контраст света и тени, теперь противостоящих друг другу. В «Менаде» из Дрездена бюст вакханки с силой послан вперед импульсом, исходящим от напряженных бедер, голова запрокинута назад и наверняка жест утраченных рук усиливал поворот торса, подчеркнутый также складками развевающегося платья. Фигура как бы ввинчивается в пространство в безудержном движении. Это олицетворение оргиастического, вакхического танца, но в трагическом смысле слова: стихия танца подобна здесь водовороту, которому суждено поглотить танцовщицу.

В более поздний период своего творчества Скопас оказался не чужд и новой тематике, нашедшей воплощение в поэтических образах Праксителя с их меланхолической грацией. В статуе Фотоса, одного из малых богов, олицетворяющего любовное томление, чувствуется влияние «Аполлона Савроктона» («Аполлон, убивающий ящерицу») и «Гермеса с Дионисом» Праксителя, но и здесь положение фигуры характеризуется более заметным отклонением от оси равновесия, большей порывистостью, ощущаемой в скрещенных ногах, большей игрой светотени, построенной на контрасте.

Связь между обоими мастерами находит себе объяснение: как и Скопас, более старший Пракситель творит в напряженной исторической обстановке. После первых восторгов по поводу победы над персами угроза со стороны последних усиливается и приобретает еще более коварный характер, поскольку враги воспользовались соперничеством древнегреческих городов, кризисом афинской демократии. Пелопоннесские войны — это уже не общая борьба против варваров-захватчиков, а внутренняя драма, переживаемая греческим народом, которому не удается обрести историческую самобытность. Миф перестает служить объяснением жизни, он отдаляется от действительности, превращается в сказку. Он больше связан с природой, чем с людьми, историческое бытие которых все больше отличается от «естественного» состояния. Сама природа выступает в качестве «объекта» по сравнению с человеком — «субъектом». Главным становится отныне не глубокая гармония между природой и людьми, а отношение последних к природным явлениям, их «ощущение» природы.

Пракситель был сыном афинского скульптора Кефисодота, известного своими работами в бронзе, но любимым материалом Праксителя стал мрамор, который мастер сам обрабатывал и предпочитал другим материалам за его более тонкое взаимодействие со светом и воздухом. Пракситель не создал больших мифологических или исторических циклов. Он предпочитал отдельно стоящие статуи в натуральную величину. Статуя для него была образом идеальной «личности», к красоте которой надо стремиться, но которая именно поэтому заранее не дана и не существует в качестве модели или архетипа. У Фидия скульптура была формой изображения одновременно пространства и человека, у Праксителя — изображением человека, находящегося и существующего в природном пространстве. Фигуры Праксителя, наконец, хотя и изображают олимпийских богов, приближены к человеку. Его герои способны чувствовать и реагировать на окружающий мир. Благодаря своей человечности они не выступают более в качестве высших судей или божеств. Восхищение вызывала верность Праксителя природе, запомнились имена лиц, служивших ему моделью, утверждали, что, подбирая их по признаку красоты, он стремился не к передаче внешних черт, а к выявлению прелести того или иного движения. Он считал, следовательно, что прекрасное — это не вечное свойство, а мимолетное проявление, которое надо вовремя уметь заметить. Оно не нисходит свыше, как всеобщая идея, а выявляется изнутри, как человеческое стремление. И открывает его не разум, а чувство. Среди олимпийских божеств Пракситель предпочитал тех, кто ближе стоял к природе. или тех, кто воплощал не столько божественную власть, сколько человеческие чувства: Афродиту (любовь), Аполлона (поэтическое вдохновение), Гермеса (находчивость и ум), Артемиду (любовь к природе). И изображал он их молодыми, именно потому что в молодых «естественное» чувство воспитывается путем «*paideia*» *.

* Здесь детской непосредственности (*греч.*).

Пракситель сосредотачивает внимание не на жестах, а на позе. Все более отдаляясь от соблюдения классического закона устойчивого равновесия, он изображает свои фигуры в состоянии неустойчивости,

компенсируемой внешней опорой — краем драпировки, стволом дерева. В «Аполлоне Савроктоне», дошедшем до нас в копиях, несущая вес нога не совпадает с осью равновесия и фигура нуждается в опоре с противоположной стороны, в качестве которой служит ствол дерева. Но благодаря этому фигура может плавно изогнуться при опоре на одну ногу. Поверхность фигуры отличается мягкостью, отсутствием контрастирующих выпуклостей и впадин. Светотень не лепит форму, а образует нежные переходы от сгустков света к более рассеянному «сфумато». В «Афродите Книдской» полусогнутой и слегка отставленной назад руки с опорой на ниспадающую драпировку достаточно для того, чтобы вся фигура получила плавное развитие в виде мягких изгибов и женственных форм. В «Гермесе с младенцем Дионисом на руках» из Олимпии (единственном дошедшем до нас оригинале Праксителя) крайняя подвижность светотени на теле божества находит свое оправдание в очевидном смещении центра тяжести всей группы. Моделировка фигур у Праксителя отличается тонкостью, почти шелковистостью, но именно поэтому она столь чувствительна к воздействию света. Движение, жизнь фигуры нередко проявляются в судорожном напряжении какого-либо мускула, в характерной складке кожи. Эти движения отражают не готовность к решительному действию, а скорей инстинктивные, почти невольные ощущения и реакции.

Лисипп из Сикиона, как и живописец Апеллес, был любимым художником Александра Великого. С ним завершается классический период и начинается этап эллинизма. Он отличался необыкновенной плодовитостью. Если верить источникам, он сделал полторы тысячи скульптур. Самого разнообразия тематики было бы уже достаточно для того, чтобы видеть в нем провозвестника эллинистической скульптуры. О Лисиппе говорили то же, что и в XVII в. о Караваджо: он пренебрегал уроками древности и учился лишь у природы. Он в самом деле был создателем новой поэтики и подлинным новатором. Новизна его творений состояла как раз в обращении если не к природе, то, во всяком случае, к визуальному опыту. Скульптор интерпретирует человеческую фигуру не как предмет, с которого при желании можно снять слепок, а стремится передать образ, схваченный взглядом и состоящий из светлых и темных цветовых пятен. Разница в подходе оказывается при этом весьма немаловажной: стремление к изображению тела не таким, как оно есть, а таким, как оно видится, ведет к отказу от предвзятого представления о натуре, к опоре на визуально полученные данные независимо от того, соответствуют или не соответствуют они подлинному положению дел. Крайним следствием этого будет вывод, который в дальнейшем сделают художники эпохи эллинизма: не существует особых фигур или предметов, составляющих мир искусства, — любой образ представляет интерес для художника. У Лисиппа есть свой канон, несомненно учитывающий канон Поликлета, но он вносит в него поправки, состоящие в необходимости считаться со всеми факторами (расстоянием, световоздушными условиями), изменяющимися при приближении к действительности идеальную форму. «Апоксиомен» (атлет, счищающий пот), дошедший до нас в копии, соответствует как раз новому лисипповскому канону. Фигура атлета изображена не в момент типичного для него действия, а в случайной позе человека, счищающего пот. И хотя корпус совершенно

устойчиво стоит на ногах, вытянутые вперед руки включают в пластическую структуру статуи ничем не заполненное пространство перед атлетом, увеличивают горизонтальную протяженность торса, привнося эффект падающих от рук теней, которые полноправно становятся составной частью пластических форм статуи. Хотя при этом достигается несомненно люминистический эффект, но речь не идет о применении к скульптуре обязательного в живописи принципа рассмотрения художественного произведения с единой точки зрения, ибо статуя со всех сторон представляется живой совокупностью сгустков света и тени. Ее воздействие на зрителя состоит, таким образом, не в том, что с изменением точки зрения и, следовательно, конфигурации образа остается неизменным соотношение между частями фигуры, словно изменение формы не ведет к изменению ее сущности, а в том, что разные точки зрения структурно меняют восприятие фигуры и произведение искусства предстает перед нами как последовательная смена различных образов. Соотнесенный с природой, этот принцип равносильно утверждению, что каждое явление имеет самодовлеющее значение и что целое есть не что иное, как бесконечный ряд явлений. Тем самым отрицается положение, согласно которому разнообразие явлений или их видимых проявлений будто бы непременно отражает основную сущность неизменяющейся структуры. Лисипп, однако, не забывает о том, что различные «эффекты» связаны между собой последовательностью перехода от одного к другому. Поэтому он то «облегчает» фигуру, как, например, в «Отдыхающем Гермесе», то «утяжеляет» ее, как в «Геракле», то нагнетает тени, то разряжает их в поисках общих эффектов освещенности. Возможно, что одно из его произведений, «Каирос» («Случай»), вызвавшее множество комментариев у древних авторов, является программным произведением, художественным манифестом поэтики мастера, никогда не забывающего о «визуальном подходе» к природе и ставящего своей конечной целью передачу в искусстве и в изменчивости его форм непрерывное изменение природных форм и явлений. Тем самым легко объясняется то обстоятельство, что Лисипп, исходя из этих предпосылок, становится великим портретистом, более того, создателем так называемых «героических» портретных изображений (вспомним о знаменитом скульптурном портрете Александра Великого), целью которых является уже не идеализация образа путем выявления в нем гармонически прекрасных черт, а передача и усиление «характерных особенностей» модели путем проникновения в ее сущность, отражающуюся в том или ином жесте или черте характера.

Эллинистическая скульптура

В результате походов Александра Македонского перед греческой художественной культурой открылись безбрежные возможности распространения вширь, что привело в то же время к ее обогащению новыми, особенно восточными, мотивами и чертами.

Место полиса занимает теперь империя, и в более разнообразном и расслоившемся обществе происходит также изменение взгляда на человеческую личность. Идеальным является уже не примерный гражданин, а выдающаяся личность — полководец, поэт, философ. Сферой

крупнейших достижений эллинистического искусства стала портретная скульптура, ставившая перед собой задачу передать, наряду с физическим сходством, признаки умственного или нравственного превосходства. Отсюда вытекало требование, чтобы черты лица передавали определенные свойства ума или души изображаемого персонажа. Не исключено, что возникновению интереса к «историческим» фигурам, иными словами, к *нравственному идеалу*, совершенно независимому, а подчас и противоположному *естественному идеалу*, способствовал призыв Сократа к самопознанию, а может быть, и память о духовном и нравственном величии философа вопреки «неказистости» его внешности.

До нас дошел скульптурный портрет Сократа, отнюдь не скрывающий и не приукрашивающий неправильность черт лица великого мыслителя. Напротив, он подчеркивает красоту высокого лба философа, живость взгляда его глубоко запавших в орбиты глаз, насмешливость и язвительность уст, видных сквозь бороду. Возможно, к Лисиппу восходит оригинал так называемого портрета «Аристотеля», отличающийся индивидуальностью и вместе с тем акцентировкой «нравственных» черт портретируемого лица. Невольно приходит мысль о том, что нравственное достоинство персонажа лежит в основе канона, служившего отправной точкой для поиска нового идеала прекрасного. По скупости примененных средств для изображения задрапированной фигуры, достоверности и проникновенной передаче внутренней жизни героя к этой фигуре приближаются такие статуи, как «Еврипид», «Софокл», «Демосфен» и др.

Два вывода напрашиваются в связи с этими эллинистическими портретами. Первый: скульптура стала играть роль искусства, наиболее способного различить, закрепить и передать память о выдающемся человеке для того, чтобы он служил примером потомству; если статуя является изображением *исторического лица*, то скульптура выступает как искусство, которое выявляет и отображает эту особенность, обнаруживая, таким образом, глубокое родство с историей. Второй: если скульптура призвана отобразить нравственные качества путем передачи позы, жестов и конкретных физиономических черт, то подобный индивидуальный, неаналитический подход к изображаемому с натуры ведет к отказу от формальных канонов и к применению более изощренных технических приемов.

Корни эллинистической изобразительной культуры уходят в классическое искусство, но она не находится в прямой зависимости от распространения аттических канонов. Напротив, с образованием различных царств после завоеваний Александра Македонского Аттика и сама Греция утрачивают роль руководящего центра художественной культуры. В это время возникает множество других центров, особенно в Малой Азии и на островах (Пергам, Родос, Александрия и др.).

В III в. до н. э. Пергам, после победы Аттала I над галлами, становится крупным центром, с собственным величественным акрополем. На нем Аттал I воздвиг храм Афине, украсив расположенную перед ним площадь бронзовыми статуями (отчасти известными нам по мраморным копиям). Другие, похожие на них по тематике и стилю, Аттал II поместил в «донарии» Афинского акрополя (201 г. до н. э.). Главной темой является здесь победа над «варварами», триумф цивилизации над грубой

силой, но, несмотря на наличие мифологических фигур, тема эта воспринимается как современная история. «Умиравший галл» и «Галл, убивающий себя и жену» отражают по-человечески прочувствованную драму потерпевших поражение варваров, которая передана с такой силой, с такой натуралистической яркостью и патетикой, что пергамский стиль заслуживает названия (естественно, неточного) «античного барокко». Варвар здесь — отнюдь не чудовище, а человеческое существо, в котором природная неотесанность сочетается со своеобразным благородством и гордой красотой. Это человек сильных, неукротимых страстей, и именно эти качества стремятся запечатлеть скульпторы в мускулистых телах и энергично вылепленных лицах, отличающихся жесткостью и резкостью черт, проглядывающих сквозь спутанные волосы. Свое происхождение эти скульптуры, по-видимому, ведут от патетической пластики Скопаса, чьи поздние работы в Галикарнасском мавзолее оказали большое воздействие на развитие скульптуры в Малой Азии; новым, однако, является способ сочетания риторики (словно для того, чтобы сделать ее более убедительной) с крайней, зачастую весьма виртуозной заботой о передаче скульптурных деталей.

Скульптура теперь понимается как искусство, которое, переводя в мрамор реальный аспект жизни, возвеличивает его и придает ему значимость исторического факта, ибо переносит его в сферу «возвышенного».

До нас дошли в оригинале скульптуры Большого алтаря Зевса и Афины из Пергама, сооруженного при Евмене II в ознаменование новой победы над галлами (183 г. до н. э.). Этот памятник (ныне восстановленный на основе остатков оригинальных статуй и хранящийся в Античном собрании Государственных музеев Берлина), почти квадратный в плане, спереди открывался величественной лестницей, высокое основание подиума украшал большой фриз, фигуры которого переходили с одной плиты на другую. Все сооружение увенчивалось ионическим портиком. В центре открытого прямоугольного пространства помещался жертвенный алтарь. Высокий рельеф цоколя изображал в космологическом ключе «Гигантомахию», малый фриз внутри колоннады историю Телефа. Наружный фриз, выполненный скульпторами различного происхождения, действовавшими под руководством одного мастера, посвящен сложным космо-мифологическим событиям, которые начинаются на западной стороне, где изображены морские и земные божества, затем продолжаются на северной стороне, где главными действующими лицами выступают божества ночи — с божествами дневного неба на южной стороне, с тем чтобы завершиться на восточной, фронтальной стороне, изображающей богов Олимпа. На гладком фоне высокий рельеф часто производит впечатление круглой пластики; движение передано волнообразно, но порывисто, без устойчивого ритма. Бурность изображаемых сцен преобразует привычную иконографию, воображение художника порождает странные сочетания человеческого и животного начал. Фигуры гигантов, крылатых гениев и малых божеств наделены сочетанием прекрасных и чудовищных черт. Создатель фриза умело использует все формальные приемы греческой пластики: от мажорных световых эффектов Фидия до крайней выразительности и мощной моделировки творений Скопаса.

17

Но речь идет о чисто формальном эксперименте, о сознательном использовании эффектов, уже применявшихся для придания большей выразительности высокой риторике пластической речи.

Внешне прерывистое развитие событий также имеет целью нарушить плавность перехода от одной фигуры к другой и выделить каждую фигуру по отдельности, не нарушая связности контекста. Сама настойчивость в передаче страстного возбуждения или отдельных натуралистических деталей (локонов волос, перьев крыл, чешуи змей) направлена на достижение правдоподобия и словно призвана придать фантастическому повествованию документальный характер. Дело доходит до того, что некоторые фигуры как бы выходят за пределы иллюзорного пространства, опираясь ногами и руками на ступени лестницы.

Совершенно иной характер носит малый фриз с событиями из жизни Телефа. Ритмическое соотношение пластических объемов уже не является тем звеном, который связывает воедино фигуры, как в произведениях классического искусства. Отсутствует тут и приподнятая взволнованность поэтического повествования, характерная для «Гигантомахии». События разворачиваются перед зрителем в непрерывном спокойном чередовании эпизодов, тщательно увязанных со своим окружением. Таким образом, это первый пример «непрерывного повествования», которое впоследствии получит широкое распространение в древнеримской скульптуре. Поскольку повествование это лишено приподнятости, в нем преобладает одноплановость образов: художник предпочитает вести проработку вглубь — вместо гладкого фона, контрастирующего с фигурами «Гигантомахии», мы имеем здесь дело с перспективной глубиной, в которой иллюзионистически намечены здания, деревья, скалы. Моделировка фигур отличается умеренностью, богатством оттенков. Художник словно ищет предлога для передачи бесконечных нюансов световых эффектов, направленных на достижение более прочного сплава фигур с пейзажным фоном, на создание самой световой атмосферы. Доведенная до крайности пластичность первого фриза, в котором противопоставление света и тени доходит до люминистического контраста, сменяется мягкой живописностью, в которой колористически используются даже минимальные световые оттенки.

В созвездии малоазийских центров эллинистической художественной культуры выделяются Антиохия, где в начале III в. до н. э. работал Евтихид, утонченный и несколько манерный последователь Лисиппа; Вифиния, где Боэτος из Халкедона создает жеманного «Мальчика с гусем», а Дойдалсас в «Сидящей на корточках Афродите» достигает передачи почти осязаемой влажной среды и сдержанного ритма плавных, изогнутых линий тела; Магнесия, где большой храм Артемиды архитектора Гермогена был украшен фризом с бурной, полной света «Амазономанией»; Траллы, где скульпторы, создавшие «Наказание Дирки», известное по посредственной римской копии из терм Каракаллы, бравируют почти акробатической виртуозностью в изображении поз главных действующих лиц, сгруппированных вокруг разъяренного быка, и в передаче жесткой шерсти животных или комьев истерзанной земли.

От Лисиппа берет начало также родосская школа, представителем которой является Харес, создатель знаменитого «Колосса», гигант-

ской статуи Гелиоса, посвященной этому божеству в 290 г. до н. э. Родосскому скульптору принадлежит один из величайших шедевров эллинистической скульптуры — «Ника Самофракийская», изображающая крылатую богиню победы в момент приземления на нос корабля. Ее одеяния, частично прилегающие к телу, частично развевающиеся от ветра в прихотливых завихрениях, играют двойную роль: с одной стороны, они служат для передачи в пластически обобщенной форме впечатления от только что завершившегося вихревого полета, а с другой — используются скульптором как повод для испещрения массы мрамора бороздами, скрадывающими всякое представление о ее тяжеловесности и позволяющими Nike свободно парить в воздухе. Несмотря на различие в теме, те же поиски просматриваются в «Музе Полигимнии», копии с оригинала Филиска (II в. до н. э.), пластика тела, слабо выраженная из-за скрадывающих движение одежд, облегчается модуляцией нисходящих линий и светотеневыми эффектами драпировки — контрастно глубокими внизу и мягко расходящимися вверху.

К гораздо более позднему периоду относится такая прославленная скульптурная группа, как «Лаокоон», творение Агесандра, Полидора и Афинодора. Найденная во время раскопок 1506 г. в Риме, она стала образцом для классического искусства эпохи Возрождения, а позднее, в XVIII в., дала повод Лессингу для написания знаменитого трактата, в котором, исходя из критики барочного принципа «*ut pictura poesis*»*, он

* Живопись как поэзия (лат.).

формулирует предпосылки искусствознания, основанного сугубо на специфических значимостях изобразительного искусства. Вряд ли, однако, можно отрицать наличие в данном случае связи (прямой или косвенной, основанной на влиянии общего источника) между пластическим изображением и поэтическим описанием одного и того же события, почерпнутого из «Энеиды» Вергилия. Создатели «Лаокоона» отталкивались от литературной темы, пытались перевести ее на язык скульптуры путем изображения отчаяния отца и детей, подвергшихся нападению морских змей, и их гнева на несправедливость богов. Скульптура отныне становится формальным средством для передачи риторических замыслов. Для большей убедительности образов и усиления их воздействия на зрителя скульптор прибегает к наиболее изощренным способам, не считаясь с тем, что рост технической виртуозности приводит к ослаблению пластического воздействия формы.

К сфере риторики, в том смысле, как ее определили Аристотель и его комментаторы, относится также чисто александрийский подход к необычным, курьезным и зачастую отвратительным аспектам социальной и природной действительности. Аристотель говорил, что явлениям жизни можно подражать как угодно: в соответствии с нашими о них представлениями, в соответствии с реальностью или путем утрирования их сущности. Следовательно, не красота модели, а умение художника лежит в основе прекрасного в искусстве. Вот почему та же самая цивилизация, которая дала миру такие образцы прекрасного, как «Афродита Милосская (Мелосская)» и «Афродита Киренская» или «Девушка из Анцио», создала также «Старого рыбака» и «Пьяную старуху». Искусство есть

способ толкования действительности, аспекты же действительности — бесконечны. Они могут быть прекрасными и отвратительными, но все в одинаковой мере достойны внимания художника.

Градостроительство и архитектура

Эллинистический мир — это мир в движении, для которого характерны живость отношений, интенсивность обмена. Общественное расслоение определяется уже не только принадлежностью к той или иной касте, не только происхождением, но и имущественным цензом и профессией. Культура приобретает все большее распространение и специализацию. Идет техническое развитие производства, растет товарообмен. Крупные города отличаются большим своеобразием, каждый из них имеет собственные памятники, свои художественные школы и традиции. Но все они черпают свои достижения из общего классического источника, все чувствуют себя участниками обширного сообщества, состоящего из различных племен и народов, но составляющего единое целое. Замкнутость полиса сменяется открытостью города, находящегося в постоянном развитии, в общении с чужеземцами, часто переселяющимися в них на жительство. Город становится местом ремесленного производства, торговым рынком, культурным центром.

С градостроительной точки зрения может поначалу показаться, что эллинистический город является лишь повторением в укрупненных масштабах классического города. В самом деле, он сохраняет и развивает регулярную планировку в виде шахматной доски с использованием естественных склонов для сооружения террас. По теории Гипподама Милетского, все это считалось идеальной схемой для строительства городов. Знаменательно, что именно Гипподаму Страбону приписывается (хотя и с некоторой долей сомнения) основание и первый набросок плана Родоса, одного из самых знаменитых эллинистических городов. В самом деле, эллинистический город является социальной и архитектурной действительностью, весьма отличной от классической. Поскольку сама природа воспринимается уже не как что-то постоянное, а как единство явлений в их разнообразии, то городская структура, постоянно находящаяся в связи с концепцией природного пространства, выступает как структура, не скованная более нормативными предписаниями, а тесно увязанная с конфигурацией поверхности земли, пейзажем и климатическими условиями. Регулярная планировка улиц хотя и встречается довольно часто, но ее предназначение состоит главным образом в том, чтобы сделать возможным такое использование пространства и городской застройки, которое определило бы разнообразие и живописность городских видов. Даже «монументальные» сооружения, крупные здания общественного назначения, задумываются в связи с этим упорядоченным городским пейзажем. Таковы обрамления площадей, завершения длинных проспектов, центры пересечения больших улиц, возвышения, видимые со всех сторон города и привлекающие внимание всех путешественников по суше и по морю. Каждое здание выступает, таким образом, скорее не как самостоятельная пластическая единица, а как звено более обширного архитектурного комплекса, каковым является город. Вот почему увеличивается значение фасадов, портиков, лестниц, пропилеев, то есть всех тех

типичных элементов, которые оказываются пригодными для гармонического размещения, создания красивого вида и органического использования оживленных городских пространств. И действительно, самым великим эллинистическим изобретением явилась концепция города как архитектурного пейзажа, как подмостков с разнообразными декорациями, на которых разворачивается бойкая и как никогда пестрая жизнь города.

При этом существенно не меняются основные элементы классической градостроительной морфологии. Радикально изменяется лишь способ их применения и сочетания, меняются пропорции зданий, меняется, наконец, сам принцип строительства, целью которого становится создание не замкнутых форм, а открытых сооружений. В форму храма вносятся минимальные изменения. Становится лишь более свободным и воздушным соотношение между колоннадой и замкнутым объемом целлы, однако сам храм включается в более обширное целое, состоящее из площадей или окаймленных портиками дворов, галерей с колоннами и т. д. (вспомним о храме Артемиды в Магнесии, построенном в III в. до н. э. Гермогеном). Часто встречается круглая планировка, наиболее пригодная для храмов небольших размеров, почти всегда являющихся составной частью более обширной композиции или перспективы. Новой разновидностью «открытого» храма стал *монументальный алтарь*, величайшим образцом которого является уже описанный выше Пергамский алтарь. Это уже скорее не храм, а легко доступное для публики огороженное святилище с жертвенником в центре. Обращенный наружу протяженный цоколь сделан как бы специально для того, чтобы поместить на нем скульптурное украшение. Другой разновидностью сочетания ядра здания с окружающим пространством является портик — галерея с колоннами, получающая повсеместное распространение в эллинистическом городе. Снаружи портики служили обрамлением площадей и переходным звеном от одного сооружения к другому, внутри общественных и частных строений — обрамлением дворов и внутренним соединением между различными частями здания. Особая разновидность портика, так называемый «пергамский» портик, состоит из двухэтажной стой с дорическими и ионическими колоннами. По своей типологии к разряду портиков и их вариантов относится также так называемый *гипостиль* (Дельфы, III в. до н. э.) — прямоугольное сооружение с двускатной крышей, поддерживаемой колоннами, которое служило местом собрания торговцев.

Значительное распространение в эллинистический период получает строительство зрелищных сооружений. Они возникают повсюду, повторяя с некоторыми изменениями классическую схему: главные новшества вносятся в форму сены и орхестры. Это объясняется преобладанием новой комедии, одержавшей верх над трагедией, что привело к постепенному уменьшению роли хора и его перемещений и к переносу всего действия на проскений. *Амфитеатр*, отведенный специально для гимнастических состязаний, удваивает форму театра, превращаясь в кольцо или эллипс, окружающие арену. В тесной связи с архитектурной формой театра находится *булевтерий* (особенно знаменит Милетский булевтерий), служивший для народных сходок и представлявший собой соединение полуциркульной, как в театрах, лестницы с прямоугольным двором и колоннадами. Открытыми архитектурными

сооружениями могут считаться также *гимнасии* и *палестры*. Первые представляли собой открытое пространство для состязаний в беге, метания диска и т. д., вторые — закрытые помещения для упражнений в борьбе и кулачном бою. Часто оба сооружения соединялись друг с другом. В этом случае закрытые помещения располагались вокруг открытого пространства перистильного двора. *Термы*, или общественные бани, часто соединенные с помещениями для собраний и спортивных упражнений, редко встречаются в греко-эллинистических городах, но зато большое распространение они получают в Древнем Риме.

Частное жилище получает в эллинистическую эпоху большое развитие, в том числе и с точки зрения размеров. Дома сохраняют традиционную планировку в виде *мегарона*. Помещения по-прежнему размещаются вокруг двора, постепенно превращающегося в перистиль, но они укрупняются, украшаются и соединяются с садами. Жилище, таким образом, становится показателем социального положения его владельца.

Весьма разнообразны формы погребальной архитектуры: от простого каменного надгробия с надписью и иногда небольшим барельефом до солидной усыпальницы в виде мавзолея. Особенно значительны захоронения в земле или в скальной породе с монументальными фасадами (гипогеи): вырубленные в скалах усыпальницы Петры в современной Иордании являются типичным примером чисто фронтальной архитектуры, свободной от любых требований архитектоники и, следовательно, открытой для всевозможных экспериментов в области формы. Вот почему с одной стороны прослеживается ее связь с архитектурой театральной сцены (благодаря римскому влиянию), а с другой — с изображениями архитектурных сооружений в эллинистических настенных росписях.

Греческая живопись

Греческая скульптура дошла до нас в немногих оригиналах и в многочисленных римских копиях. Что же касается греческой живописи, о которой древние авторы писали, что она столь же прекрасна, как и скульптура, и, пожалуй, даже превосходит ее, то до нас дошли лишь известия о ней, почерпнутые из литературных источников, да бледные отражения иконографических сюжетов, положенных в основу вазописи. Общественная роль художника в классическую эпоху была не менее важной, чем роль скульптора. Огромные картины на мифологические темы украшали общественные здания или собирались и выставлялись в специальных *пинакотеках*.

Наиболее древним из великих греческих художников, упоминаемых литературными источниками, является Полигнот из Тасоса, работавший в середине V в. до н. э. О нем говорилось, что он преуспел в «этографии» (искусстве изображения человеческих настроений) и что в его фигурах легко угадывались сквозь одежды очертания тел. Установлено, что слабое отражение его живописи можно проследить в некоторых вазах краснофигурного стиля, сюжеты которых несомненно ведут свое происхождение от «*мегалографий*» (крупноформатных картин), и особенно в одном кратере, на котором изображена «Гибель Ниобид». Лишь немногие волнистые линии говорят о разноплановости композиции, в

действительности же фигуры выглядят словно парящими в воздухе и изолированными друг от друга.

Поскольку живописи не присущи ни глубина, ни рельефность, то художнику для передачи телесных форм, скрытых одеждой, приходилось прибегать главным образом к линии, изображавшей как видимые, так и скрытые от глаза части. Но так как лишь одному воображению присуща подобная одновременность восприятия внешнего облика и внутренней сущности, то Полигнот стремился непосредственно в фигуре воплотить сложившееся в сознании представление. Ради этого он отказывается от придания ей сугубо материальных черт, стараясь сохранить ее неуловимую сущность как образа. Тем самым объясняется, почему одной контурной линии было достаточно для выражения душевного настроения или чувства. Точность и сдержанность рисунка, по-видимому, сближали живопись Полигнота со скульптурой знаменитого олимпийского мастера.

Весьма отличной, видимо, была живопись Паррасия, работавшего в тот же период и заслужившего высокую оценку Плиния Старшего (следовавшего, однако, в своих оценках за греческими источниками), который превозносил его совершенство в передаче очертаний тел и хвалил за создание системы идеальных пропорций в живописи. В самом деле, говорит он, любая форма «намекала у Паррасия на наличие других форм, обнаруживая, таким образом, присутствие скрытых частей». Иными словами, контурные линии, становившиеся все более точными, подчеркивали на плоскости пластичность тел. Не исключено поэтому, что живопись Паррасия развивалась в том же направлении, что и скульптура Фидия, с которым художник, вне сомнения, был связан. Аналогия и связь здесь весьма вероятны, поскольку существует целый ряд ваз (приписываемых «мастеру Ахилла» и «мастеру Пенфесилеи»), которые отражают композиционную монументальность и ритмическую суровость фидиевской скульптуры.

Зевксис, возможно луканец по происхождению, работал до конца V в. до н. э. Квинтилиан прославляет его за умелую передачу светотеневых эффектов, Лукиан — за изобретательность и новизну тематики, Аристотель — за идеальную красоту его фигур, хотя по своей величественности они и уступают, по мнению философа, фигурам Паррасия. Следы живописи Зевксиса трудно отыскать в вазописи. Это объясняется, по-видимому, композиционной сложностью и насыщенностью его произведений, светотеневыми эффектами, мало пригодными для перевода на графически плоскостной язык вазописи.

Наиболее прославленным среди греческих художников был Апеллес, живший в IV в. до н. э. Он был любимцем Александра Македонского. Древние авторы превозносят его «Афродиту Анадиомену» как образец совершенной красоты и хвалят грациозность и разнообразие движений его героев, яркость колорита. Все это заставляет предполагать, что его живопись, как и современная ему скульптура Лисиппа, проложила путь живейшей и разнообразнейшей живописной культуре эпохи эллинизма.

Но и от последней, однако, до нас дошли лишь косвенные свидетельства, прежде всего из области скульптуры, которая в эллинистический период несомненно пользуется достижениями живописи, а также из области эллинистической монументальной живописи. Уже в

IV в. до н. э. некоторые помещения дворцов и домов знати начинают украшаться мозаичными картинами. Речь идет о ремесленных поделках, исполненных в одной и той же технике и способных производить сильный колористический эффект. Одна из них, найденная в Геркулануме, ведет, по-видимому, свое происхождение непосредственно от какой-то «мегалографии» конца IV в. до н. э. На ней изображена «Битва между Александром Македонским и Дарием». Фон ее выдержан в ровной, светлой, почти белой тональности. Цвета сгармонизированы и составляют светлую гамму, в которой преобладают охристо-коричневые тона. Устремленные вверх копья и упавшие на землю клинки обобщенно намечают перспективу, усиленную ветвями засохшего дерева, составляющего часть фона картины. Слева волной надвигается кавалерия Александра. На миг она застывает в центре, где изображены два коня: один из них пал в битве, другой встал на дыбы. Здесь образуется воронка круговорота с крупом лошади, повернутым к зрителю. Движение наступающего персидского войска обобщенно передается наклоном копий, но с ним контрастирует движение коней с повозкой Дария, уже устремляющегося в бегство. События, таким образом, как бы сжимаются во времени: мы сразу видим атаку, контратаку, схватку и ее исход. Сжатие во времени соответствует, как мы видели, сжатию в пространственно-перспективном развитии: ритм самого движения достигается не столько нагнетанием линий и масс, сколько слиянием и переходом цветовых тонов.

Вазопись не может считаться малым искусством или кустарным отражением Живописи с большой буквы. Хотя она и была частично связана с последней в V и в первой половине IV в. до н. э., она тем не менее накопила собственный технико-стилистический опыт и играла отличную от живописи общественную роль.

В экономическом производстве Древней Греции керамические изделия имели первостепенное значение: в Афинах целый квартал, получивший название Гончарного, состоял из мастерских и лавок гончаров.

Обширнейшая зона в Средиземноморье, где в раскопках находят греческие вазы, доказывает, что их экспорт был очень большим. То обстоятельство, что живописцы и гончары часто подписывали свои изделия и что литературные источники отзываются о них с большим почтением, показывает, что вазопись по своей значимости не намного уступала живописи и скульптуре, от которых она, однако, отличалась своим общественным назначением. Произведения живописцев и скульпторов преследовали главным образом историографические и воспитательные цели. Они использовались при украшении храмов и общественных зданий. Керамические же изделия, отличавшиеся бесконечным разнообразием типов и доступностью по цене, проникали во все общественные слои, составляя основной элемент домашнего обихода. Различная конфигурация сосудов объяснялась их назначением, но использовались они главным образом в повседневном быту. Среди сосудов основной разновидностью являлись вазы и кубки, предназначенные для возлияний во время «симпосиев», которые в свою очередь являлись типичной формой общественной и семейной жизни. Само возлияние, которое поначалу представляло собой религиозное действие, сохраняло и в семейном кругу ритуальный характер, чем объясняется использование священных изобра-

жений на вазах и кубках. Однако мифологические сюжеты трактуются весьма вольно, а подчас с издевкой, что соответствовало как раз атмосфере пиршества. Часто они грешат бытовизмом, что приближает их к повседневной жизни. Так появляются изображения гимнастических игр, театральных сцен. Само требование, предъявляемое небольшими размерами и формами ваз к ритмическому распределению изображаемых на них фигурок, придает художественным композициям плавность, певучесть, легкость, так что можно сказать, что, по крайней мере в своих лучших образцах, эти маленькие фигурные изображения являются не столько популяризацией произведений живописи, сколько самостоятельным и утонченным художественным жанром.

Традиции керамического искусства уходят далеко в глубь веков. Стилистическая отработка сюжетов идет все это время одновременно с поисками наиболее гармоничной формы предмета. Мастера пробуют различные конфигурации ручек, стараются добиться естественного перехода от основания к тулову сосуда. Изображения, как с точки зрения расположения фигур, так и с точки зрения графического исполнения, неизбежно определяются формой предмета, что оказывает прямое воздействие и на выбор красок — всегда очень строгий и соответствующий покрываемой поверхности.

В чернофигурных вазах, представляющих собой первоначальный тип великого аттического искусства начиная с VII в. до н. э., фигуры выписываются черным блестящим лаком на красном фоне обожженной глины. Детали процарапываются по лаку до поверхности глины. Изображения получались плоскостными, линейными. Поставленные в профиль фигуры четко выделялись на красноватом фоне. 21

В конце VI в. до н. э. появляется обратный прием: черным лаком покрывается все тулово сосуда, кроме самих фигур (в цвете обожженной глины), внутри которых кисточкой, смоченной тем же черным лаком, прорисовывались детали. Красное изображение на черном фоне (краснофигурная керамика) производит на зрителя большее впечатление, чем черное изображение на красном. Кроме того, линия, нанесенная тонкой кисточкой, отличается большей мягкостью и легкостью. Ее проще наносить кисточкой, чем процарапывать острием специального инструмента. Благодаря этому новому, более совершенному способу к росписи ваз все чаще обращаются художественно более подготовленные рисовальщики. Ремесленник все больше вытесняется настоящим мастером. Нередко, как это явствует из подписей, речь идет о выдающихся художественных личностях. Таковы, например, Псиах, Евтимид, Дурис и др. Еще более утонченными являются вазы из белой керамики, на которых художник кисточкой наносит очерчивающие фигуры линии, окружение которых становится еще более мягким, еще более свободным, еще более способным обеспечить, несмотря на единство в окраске поверхности, тонкое пластическое построение.

Параллельное развитие живописи и вазописи прекращается с того момента, когда первая обращается к поискам пластической передачи пространства и движения. Начиная с середины IV в. до н. э. роспись керамики не может более считаться ответвлением живописи в прямом смысле этого слова и становится кустарным применением художественных форм к предметам широкого потребления.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО

В ИТАЛИИ

Древняя Италия не имела единой этнической или культурной общности. Это была своего рода мозаика, составленная из различных по происхождению народов, традиций, обычаев, языков. К северу от реки По простирались уже земли «варваров», галлов и германцев, южная часть входила в состав Великой Греции. Единственной автохтонной культурой, хотя также испытавшей сильное влияние со стороны греческого искусства, была этрусская культура центральных областей Италии. Сама древнеримская культура, занявшая в конечном счете господствующее положение на всем Апеннинском полуострове, уходит своими корнями в греческую культуру. Однако в ходе исторического развития происходило ее смешение с этрусскими традициями и обновление последних. Широко проникали в древнеримскую культуру и элементы искусства «варваров».

Великая Греция

Итальянскими областями, тесно связанными с великой греческой классикой, были южные области и Сицилия. Культура древних городов Калабрии (Таранто, Локри, Сибари, Кротоне, Реджо и др.) и Сицилии (Сиракуза, Агридженто, Сегеста, Джела и др.) являлась производной от греческой колонизации, начавшейся в VIII в. до н. э. Процветавшее здесь искусство было греческим, монументальные сооружения в Песто, Селинунте, Агридженто относятся к числу важнейших среди сохранившихся от греческого мира. В художественной культуре Великой Греции не имеют почти никакого значения слабые пережитки древнейшего периода, проявляющиеся в некоторых особенностях религиозного культа и ритуала или местного вкуса. Единственными отличительными чертами этой культуры являются: известная неправильность в воспроизведении оригинальных композиций и определенное смешение мотивов, вызванное также тем, что творившие в Великой Греции архитекторы и скульпторы происходили из разных греческих областей и являлись носителями различных художественных традиций. В этом же кроется причина некоторых излишеств в декоративных украшениях, часто выполнявшихся в полихромной терракоте, известная мягкость архитектурной и скульп-

птурной моделировки, связанная в основном с применением податливых пористых, желтоватых туфов.

Этрусское искусство

Происхождение этрусского народа, жившего вначале вдоль побережья Тирренского моря и расселившегося затем в более глубинные районы, с точностью не установлено. Мы мало знаем о нем, несмотря на обилие документов и успехи в изучении языка, религии и обычаев этрусков. Первые памятники этрусской культуры относятся к концу IX — началу VIII в. до н. э. Во II в. до н. э. цикл развития этрусской цивилизации завершается, после того как в ее сферу вовлекается также Паданская равнина (с городом Спиной возле Феррары) на севере и тирренское побережье до Кампании на юге. Рим вплоть до I в. до н. э. находился под прямым влиянием этрусской культуры.

Этруски были трудолюбивым народом, умевшим использовать богатые залежи металлических руд, плодородие почвы, выгодное географическое положение, способствовавшее развитию морской торговли со всеми средиземноморскими странами. Этрусская цивилизация носила преимущественно городской характер: городские поселения, обычно хорошо защищенные мощными стенами, располагались на небольшом расстоянии друг от друга вдоль долин рек Тибр и Арно. Таковыми являлись Ареццо, Кортонна, Клузиум, Перузия и стоявшие в стороне наиболее богатые и сильные Черветери и Тарквиния. Этрусское общество было замкнутым и консервативным. Оно строго охраняло свои традиции и обычаи. Этруски были ревностными почитателями богов. Архаические культы первых италийских поселенцев надолго сохранились в их среде. Состав этрусского Олимпа до сих пор до конца не выяснен. Это заставляет подозревать, пишет М. Паллоттино, что «первоначально этруски верили в некоторое *божественное начало*, господствовавшее в мире с помощью случайных и разнообразных проявлений своей власти и лишь позднее воплотившееся в божества, группы божеств или духов». Над миром царила некая богиня Судьбы, обладавшая таинственной силой. Ее призывали на помощь или, наоборот, ограждали себя от ее пагубного влияния с помощью ритуального искусства (*ars aguspicina*). Сама конкретность, положительный и практический смысл жизни придавали большую таинственность мысли о смерти и делали ее еще более устрашающей. Ужасающе невыносимым было видение загробного мира, населенного адскими существами. Необходимо было, следовательно, сопротивляться смерти, бороться с ее последствиями, сохранять и после смерти видимость, образ и само существование жизни. Этрусское искусство в значительной степени было связано с украшением гробниц, но оно исходит из того, что в гробницах должны сохраняться предметы, связанные с реальной жизнью. Если же от захоронений в земле совершается переход к кремации, то это делается для того, чтобы помешать полному разложению тела: прах умершего является, во всяком случае, чем-то абсолютным, не подверженным дальнейшему разложению и сохраняющимся навеки. Что же касается гробницы, этого последнего приюта усопшего, то она может иметь форму дома или быть подобием дома или самого человеческого тела. Важно было, чтобы с помощью гробницы или

урны умерший мог снова стать частью действительности и продолжать, таким образом, свое существование.

Влияние греческого изобразительного искусства ощущается в ходе почти всего развития этрусской культуры. Но оно сводится к внешнему воздействию и затрагивает главным образом форму: искусство, которое, подобно греческому, являлось абсолютным и полным отражением жизни, не могло оказать глубокого влияния на искусство, которое, подобно этрусскому, воплощало мысль о смерти и страх перед нею. Искусство, полностью поглощенное заботой о том, чтобы как-то отвлечь смерть или вырвать у нее ее жертву, не могло идти путем осознанного, рационального развития, глубоко связанного с исторической жизнью, с великими религиозными и гражданскими ценностями. Искусство, заботящееся прежде всего об отдалении смерти, относится не столько к религии, сколько к предрассудкам, но поскольку предрассудки — это темное простонародное суеверие, то этрусское искусство никогда до конца не утрачивает своей связи с повседневной жизнью. Иными словами, это не искусство, являющееся завершением целой культуры — например, классической, а порождение практической, будничной жизни, той самой, для которой как раз и характерен страх перед смертью, от которой приходится как бы ограждать себя изо дня в день. По той же самой причине этрусское искусство носит глубоко натуралистический характер. Более того, именно в отношении этрусского искусства впервые можно применить этот термин. Оно натуралистично в силу того, что целью борьбы за спасение от смерти является материальная реальность сущего или по крайней мере его подобие, в силу того, что путем искусства действительность обретет продолжение, хотя и в ужасающем окружении нереального и небытия. Этим объясняется, почему этрусское искусство, хотя и широко прибегает к использованию форм греческого искусства, является по существу антиклассическим. Более того, оно является первоисточником антиклассического течения, которое широко разовьется в римском искусстве, проникнет в Средневековье, в более поздние эпохи и станет постоянной или весьма частой антитезой столь же постоянного и весьма частого тезиса классического «идеализма».

Архитектура

В этрусской цивилизации храм не имеет большого значения. Народ строителей, воздвигший стены и укрепления, способные выстоять века, создавал свои святилища из дерева и глины. Вот почему нам приходится воссоздавать их неясный облик на основе трактата Витрувия или терракотовых урн в виде храма. Этрусский храм строился на высоком основании с низкими колоннами и по своим формам отдаленно напоминал дорический храм. Он больше раздавался в ширину, чем в длину, и делился на две части, из которых передняя имела форму открытого портика, а другая была занята трехкамерной целлой. «Тосканские» колонны не имели каннелюр, а капитель состояла из кольцеобразной, как бы сильно сжатой плиты (эхина). Эту простую структуру венчали обильные и ярко раскрашенные терракотовые украшения — *антефиксы* и фигурные рельефы, которые скрывали и защищали верхние части деревянных столбов, а также акротерии, первоначально представлявшие

простые композиции, а затем превратившиеся в скульптурные композиции и группы, возвышавшиеся на гребне двускатной крыши.

Строительный гений этрусков особенно проявляется в сооружении городских стен и ворот. Они были мастерами обработки и плотной пригонки друг к другу камней, вытесанных из местной мягкой породы. На принципе плотной подгонки каменных блоков и их опоры друг на друга основывается система арочного и сводчатого перекрытия, являющаяся в области строительной техники выдающимся достижением этрусской архитектуры. Арочный свод и с эстетической точки зрения станет основным элементом римской архитектуры. Среди городских сооружений этрусков особого упоминания заслуживают стены и ворота Перузии и Волатерры. Главные этрусские гробницы находятся в Орвието, Тарквинии, Кьюзи, Черветери. Захоронения производились главным образом непосредственно в земле. Отличительным их признаком снаружи служила земляная насыпь конической формы, основание которой окружалось камнями. Существуют также скальные захоронения (Сована). Они состоят обычно из нескольких помещений, покрытых плоской или двускатной крышей, иногда в виде «толоса». Стены часто украшены живописью. Для прочности перекрытия иногда поддерживаются обтесанными опорами; в гробнице с расписными рельефами в Черветери опоры украшены терракотовыми полихромными рельефами, изображающими животных, охотничье оружие и т. д.

Живопись

Этруская живопись тесно связана с погребальной архитектурой. Применявшаяся техника представляет собой разновидность фрески. Краски разводились в воде и затем тонким слоем наносились на штукатурку. Что касается тематики росписей, то, поскольку цель состояла в том, чтобы окружить покойного почерпнутыми из жизни образами, заменив ему тем самым земное окружение, в росписях преобладают обрядовые сцены с музыкантами, танцорами, гимнастами. Попадаются также изображения охоты и рыбной ловли. Нередко встречались и мифологические сцены, ведущие свое происхождение от греческой вазописи или выполненные заезжими греческими художниками. Назначением погребальных композиций объясняется их натурализм, который сводится главным образом к акцентированию мимики изображаемых персонажей и к усилению цветовой насыщенности, которая зачастую приобретает особую жесткость. С помощью земных образов художники стремятся победить темноту гробницы, они хотят, чтобы эти образы были *видны* умершим, находящимся в неопределенном, неустойчивом положении между бытием и небытием. Для этого необходимо пробудить их угасающий интерес к вещам реального мира, и поэтому живопись должна звучать громко, как голос, обращенный к глухим.

25

Художественное качество отходит на второй план: важно, чтобы фигуры четко выделялись на фоне, чтобы их контуры были очерчены уверенной рукой, а их жесты преувеличены, краски усилены.

В V в. до н. э. заметней становится влияние классической живописи: контурные линии хотя и утончаются, но в гораздо большей степени способствуют выявлению пластической формы, цвета теряют

прежнюю жесткость и становятся более разнообразными, движения фигур — более свободными. Но дух новых росписей остается прежним: в художественном изображении вымысел должен заменить утраченную действительность. Более того, это единственная действительность, которой дано пробудить угасающие чувства человека, переступившего порог загробного мира.

Благодаря этой функции, благодаря самому своему назначению служить убранством усыпальницы этрусская живопись редко достигает высокого художественного уровня. Она выполнялась ремесленниками, и если кто-либо из них выделялся (как, например, при росписи гробницы Триклиния) среди своих собратьев, то не в силу более широкого, осмысленного и исторически обоснованного видения мира, а в силу большей живости ума, природной склонности к наблюдению и способности запечатлеть увиденное.

Скульптура

Иначе выглядит — с точки зрения достигнутых художественных результатов — скульптура. Хотя на ней также лежит отпечаток вышеуказанной эсхатологической концепции, связанной с переходом человека в иной мир, она по-иному связана с миром мастерства и ремесел, то есть с реальным миром этрусского общества.

Функции пластики в этрусском обществе разнообразны и не все связаны с культом усопших. Среди этрусов получает распространение как крупная декоративная скульптура, так и мелкая пластика, предназначенная для обстановки дома и украшения человека. Разумеется, существует и погребальная скульптура в виде *канонов* (урны для праха с крышкой в виде человеческой головы) и *саркофагов*.

Каноны из Клузиума восходят к VII в. до н. э. Сам сосуд схематически воспроизводит человеческое туловище, изогнутые ручки — верхние конечности, голова на крышке — своеобразную маску или портрет покойного. Делались каноны как из терракоты, так и из металла. Упрощенный характер изображения и грубо намеченные черты лица заставляют относить эту пластику к древнейшей в Средиземноморье.

С VI в. до н. э. начинается влияние архаической ионийской скульптуры. Вулке, единственному известному нам по имени этрусскому скульптору эпохи архаики, или его непосредственному окружению принадлежит большая статуя Аполлона из Вей, являвшаяся частью наружного украшения (из терракоты) храма. Исполнение фигуры свидетельствует об ионийских веяниях, оказавших воздействие на скульптора. Обширные ровные поверхности фигуры переходят в тонкие вибрирующие нервюры складок одежды, хорошо взаимодействующие со светом. Постановка фигуры основана на другом принципе — она словно устремлена в пространство, что приводит к более резким светотеневым контрастам. Точно так же в бронзовой «Капитолийской волчице» ионийское влияние очевидно в тончайшей проработке тела животного и в стилизованной передаче шерсти на шее, что позволяет добиться значительной градации в игре света и тени. Однако по-новому подмечено в натуре и передано в скульптуре напряжение мышц под кожей животного.

26 Вскоре после этого (в V в. до н. э.) «Химера из Ареццо», один из

крупнейших шедевров древней бронзовой скульптуры, станет доказательством усилившегося ионийского влияния, переходящего в свою противоположность благодаря усилению лаконичности и экспрессивности. Выгнутая дугой спина, хвост-змея, напряженный, как пружина, делают форму более замкнутой: твердая и блестящая материя становится живой сущностью образа. Выступающие вены, сухожилия, мышцы и даже завитки гривы служат не столько для передачи анатомического строения тела, сколько для создания впечатления жизненной энергии, исходящей из бронзовой фигуры.

Саркофаги, главным образом из терракоты, являются наиболее оригинальным созданием этрусской скульптуры. Крышка урны имеет форму ложа для симпосия. На ней изображалась полулежащая фигура покойного, а также зачастую и его супруги. Фигуры, особенно лица, наделяются большим портретным сходством, которое со временем становится все более натуралистическим и почти нескромным. Физические недостатки, признаки болезни, старости, пороков изображаются без всякой жалости, но и без интереса к курьезному, характерному для эллинистического натурализма (такова, например, «Пьяная старуха»). Начиная с IV в. до н. э. связь между этрусским и эллинистическим искусством находит свое подтверждение в тематике и стиле фронтальных рельефов самих саркофагов, но далеко не поверхностный или описательный натурализм этрусской погребальной портретной скульптуры объясняется гораздо более глубокими причинами. Давнее стремление к перегрузке деталями образа, к наделению его реальной телесностью и материальностью становится все более настойчивым и властным. Человек, который изображается живым, в момент роскошного пира, на самом деле мертв: то, что мы видим,— это только образ, напоминание о некогда жившем человеке. Этрусск, будь то ремесленник или торговец, имеющий конкретное представление о практической жизни, теряет перед пустотой грядущей смерти. Он старается заполнить ее образами, бессодержательными самодовлеющими формами, мирскими вещами, но сами формы, которые движутся и живут в контексте бесконечных отношений, из которых сплетен мир, остаются неподвижными и неизменными в ничем не заполненном потустороннем пространстве. Все рассматривается глазами покойного, как бы в обратной перспективе, с «любовью к жизни», которая не может уже быть удовлетворена и которая не допускает больше выбора между красивым и безобразным, хорошим и плохим, ибо для покойного все равнозначно. Увечья, недуги, физические недостатки являются все же признаками жизни, конкретными атрибутами бытия. О них приходится даже сожалеть тому, над кем нависла невыносимая угроза ухода из жизни.

Разве можно удовлетвориться тем, что фигура *имитирует* черты живого лица — в ней ведь никогда не забьется сердце и не возникнет живой ток крови. От человека сохранится одна лишь форма, а не его суть. Но образ перестанет быть имитацией и обретет собственную, хотя и иную, реальность, если у него появится своя структура: именно ей надлежит стать продолжением жизни человека, именно на нее возлагается задача превращения образа в нечто абсолютное, не зависящее от не существующей больше реальности. Со своей утробой, обрюзгшим лицом на короткой шее, со всей этой дряблостью, нездоровой кожей *obesus*

го, которые были столь близки сердцу александрийских скульпторов. Мягкая выпуклость висящего живота слегка поблескивает на свету, плавность его линий прерывается лишь резкой тенью, образовавшейся в углублении ложа. Эту инертную массу оживляют, создавая иллюзию жизни, одни только морщины на коже, складки одежды да кое-где напрягшийся мускул. Но эти мимолетные признаки связаны с прежним бытием человека: это следы жизни, перешедшей в инертную материю и оставившей ей живую форму.

24 Этрusская портретная скульптура, в отличие от скульптуры других народов, не ставит перед собой задачу прославить, увековечить человека или истолковать его характер — в этом смысле перед нами действительно натуралистическое искусство. В этих скульптурных портретах нет признаков психологических поисков, художник не выносит приговор портретируемому: положительные качества и недостатки сводятся к минимальному общему знаменателю — жизненности и осязательности бытия. Поэтому этрусское искусство, несмотря на свою связь с классикой, выступает как отчетливо выраженное антиклассическое искусство: с точки зрения классического искусства, внешность меняется, а существо остается; с точки зрения этрусского искусства, существо преходяще, а внешность становится существенной. Это видно на примере более позднего шедевра — бронзовой статуи так называемого «Оратора», которому присуще уже римское достоинство наряду с меланхолией и тревогой, столь характерными для поздней этрусской культуры. Оратор слегка наклонен вперед, складки тоги «бегут» в противоположном направлении, словно фигуру увлекает назад какая-то таинственная сила и она вот-вот исчезнет навсегда. Взгляд и жест изображенного человека говорят скорее о прощании перед уходом в потусторонний мир, чем о его стремлении побудить к чему-то окружающих.

О любви к жизни, о конкретном понимании ценности вещей свидетельствуют полные выдумки формы, которыми этруски наделяли вещи, окружавшие их в быту или служившие им украшениями. Этруски были создателями высокохудожественной керамики, тонкими ювелирами, мастерами по изготовлению изящных металлических изделий, мелкой бронзовой скульптуры и т. п. Быть может, именно в этрусской цивилизации искусство впервые получает звучание как высший, метафизический момент мастерства и человеческого труда.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ДРЕВНЕРИМСКОЕ

ИСКУССТВО

○ древнеримском искусстве мы можем говорить лишь начиная со II в. до н. э. Республиканский Рим, представлявший собой сильную военно-политическую машину, стремился не к созерцательному познанию, а к практическому обладанию миром. В своем развитии по восходящей линии, достигшем апогея с завоеванием Апеннинского полуострова и с началом римской экспансии в Средиземноморье, он не только не предоставляет места эстетическому опыту в системе ценностей своей культуры, но намеренно и упорно не хочет его признавать. Только архитектура имеет право на признание — и то главным образом как средство, пригодное для использования в целях управления общественными делами, и как военная инженерия, необходимая для ведения войн. Даже древнеримская религия не переводит вначале представление о божественном в осязаемые чувством образы, ведь речь идет не о созерцании, а о благочестии, *pietas*, для выражения которого не требуется торжественности храма или наличия жертвенника. При отсутствии эстетической традиции или образа, связанного с представлением о природе и священном, все то, что относится к изобразительности, будь то этрусское или греческое искусство, считается чуждым и, следовательно, опасным для сохранения суровой, жесткой традиции древнеримского образа жизни. Древнеримский гражданин — это солдат и политик. Искусство как низкое ремесло недостойно его. Оно может только отвлечь его от прямых гражданских обязанностей. Таков главный довод грубых выпадов Катона против искусства.

Но на все это можно было взглянуть и с иной точки зрения. Если искусство является уделом других народов, которых римляне покоряли себе, то произведения искусства, доставлявшиеся в Рим в качестве военной добычи, могли с полным правом считаться также наградой победителю. Выставленные на форуме, они считались свидетельством римской доблести, достоянием отечественной истории. Цицерон поддерживает это более верное суждение. Возникают, таким образом, очертания новой эстетики. Искусство начинает рассматриваться как история в образах, доступная даже необразованным людям. Признается его воспитательная роль. Искусство соседнего народа — этрусков — особенно подходило для подкрепления этого тезиса: живопись, способная

представить жизненные события, могла равным образом представить триумф римского оружия; скульптура, которая была в состоянии передать характер и внешний облик различных людей, могла сохранить память о выдающихся, примерных гражданах. Искусство, другими словами, могло стать орудием управления, *instrumentum regni*. Но и искусство, построенное на созерцании и познании действительности и основанное, подобно греческому искусству, на философии прекрасного, может использоваться в утилитарных целях, с тем чтобы выявить историческое, этическое, политическое содержание происходящего. Это, разумеется, не история, а способ передачи истории. Первые непосредственные контакты Древнего Рима с эллинистической изобразительной культурой восходят к III в. до н. э. Посредницей здесь выступала Великая Греция. Эти контакты становятся все более частыми во II в. до н. э., после покорения Греции Римом. В I в. до н. э., в эпоху императора Августа, классическое искусство становится официальным, государственным искусством. Но наряду с классическим или, вернее, неоклассическим течением, несомненно являвшимся менее живым направлением греческого искусства, в Риме и в Италии распространяется более разнообразное и плодотворное эллинистическое течение, которое позднее, в период продолжительного упадка империи, смешается с процветающими в римских провинциях художественными направлениями. Древний Рим станет, таким образом, местом встречи и смешения разных художественных течений, что приведет к растворению языка классического искусства, с его отчетливо выраженной познавательной тенденцией, в «лингвистическом плюрализме», насыщенном новыми устремлениями поздней античности.

Архитектура

В области строительных приемов вклад древних римлян носит значительный и глубоко новаторский характер. Даже если в момент своего наивысшего расцвета древнеримская архитектура широко пользуется достижениями эллинистического зодчества с его глубоко и детально разработанной пространственностью, то все равно она проводит в жизнь собственную концепцию, отличающуюся принципиально новым подходом к пространству и архитектурной форме. «Этико-политическое» недоверие к искусству со стороны консервативных слоев древнеримского общества могло лишь частично коснуться архитектуры, во многих отношениях связанной с практическими и идеологическими интересами республики. Именно последние способствуют быстрому прогрессу строительной техники, применяемой для решения конкретных задач: строительства водопроводов, устройства очистных сооружений, опорных стен, создания военных машин и лагерей. Так что в поздний период республиканской эпохи, когда вопрос о пользе сооружаемых зданий начинает увязываться с проблемой их украшения или собственно архитектуры, Древний Рим обладает уже строительной техникой, позволяющей ему решать чрезвычайно сложные проблемы конструктивного и формального характера.

В течение длительного времени Рим представлял собой не что иное, как совокупность поселений, размещившихся на холмах. Но уже во времена Суллы ощущается потребность в том, чтобы упорядочить и

украсить город. Так возникают крупные общественные постройки (например, *табуларий*, грандиозное хранилище законов и трактатов), благоустраивается патрицианский квартал на Марсовом поле в центре города. Цезарь разрабатывает настоящий «генеральный план», которому придает силу с помощью закона *de urbe augenda* *, частично направленного на

* О процветании города (*лат.*).

решение проблемы, связанной с ростом городского населения и ухудшением санитарных условий бедняцких кварталов. План этот был осуществлен не полностью. лишь позднее, во времена Августа и Агриппы. С тех пор почти все императоры стремились к тому, чтобы в облике города сохранился заметный след их правления. Для этого затевались работы как по улучшению состояния нездоровых для жизни или уродливых кварталов, так и по строительству монументальных зданий, для придания блеска которым разбивались красивые площади, сады и улицы. При этом соблюдались два основных правила: здания и сооружения должны приносить пользу и в то же время украшать город. Но поскольку полезность определяется от случая к случаю, в зависимости от потребностей текущего момента, а представления о красоте меняются с изменением вкуса, Древний Рим никогда не отличался органичной застройкой. Он развивался как монументальный, репрезентативный город, как столица огромной империи, населенная весьма пестрым людом, привлеченным сюда ее роскошью. Вот почему политической роли и славе Рима никогда не соответствовало его экономическое или производственное значение. Это был скорей торжественный символ государственной власти, каким позднее он вновь стал в период расцвета светской власти римских пап.

У древних римлян не было каких-либо представлений о пространстве, которые заранее обуславливали бы архитектурный облик будущего сооружения,— значение и смысл пространства целиком выражались самим зданием. Главной заботой были техника или строительная практика, а также внешняя красота и убранство архитектурного сооружения. Техника позволяла возводить мощные стены и перекрытия, а декор зданий украшал их с помощью пластических и колористических элементов.

Основу инженерно-технической системы древних римлян составлял не прямоугольный мраморный блок, как в Греции, а такой неброский, податливый и скромный материал, каким является туф в сочетании со строительным раствором, состоявшим из смеси цемента со щебнем различной величины (*opus caementicium*) и покрывавшимся зачастую слоем камней неправильной (*opus incertum*) или ромбовидной (*opus reticulatum*) формы. В качестве покрытия употреблялись также кирпичи (*opus latericium*). Каменная кладка, получаемая с помощью этих методов, не отличается, конечно, блеском мрамора, но она легка, гибка и допускает получение огромного числа форм. Она может достигать значительной высоты, выдерживать большую нагрузку, ограничивать обширные пространства. В особенности она пригодна для архитектурных форм, отличающихся кривизной линий и поверхностей. В самом деле, криволинейность в древнеримской архитектуре, в отличие от греческой, целиком основанной на прямых линиях, является основным формо-

образующим принципом всех сооружений, включая планировку городов.

Итак, в основу архитектуры Древнего Рима была положена арка — криволинейная структура, несущая и передающая нагрузку в двух точках распора, где она соединяется с поддерживающими ее опорами. Арка выступает в качестве перекрытия и имеет вид полукруга. Если поставить друг возле друга несколько арок одинаковой величины, то мы получим свод цилиндрической формы. Два пересекающихся под прямым углом цилиндрических свода образуют крестовый свод, который поддерживается шестью арками — четырьмя боковыми и двумя поперечными. Это весьма устойчивая система взаимопогашающих сил, она позволяет перекрывать большие помещения и ясно разграничить внешнее пространство, в котором помещается здание, и внутреннее, ограниченное стенами и сводом. Логическим завершением архитектурной структуры, основанной на криволинейных очертаниях и поверхностях, является купол — сферическое перекрытие, обычно в форме полушария, изготовленное из легких материалов; с наружной стороны выпуклость купола стягивает и завершает опорную массу стен, с внутренней — его чаша венчает и центрует перекрытые помещения.

К эпохе императора Августа восходит трактат Витрувия, состоявший из десяти книг: «*De re aedificatoria*» *, который может считаться и

* О строительном деле (*лат.*).

действительно считался в эпоху Возрождения и неоклассицизма «*corpus iuris*» ** древнеримской архитектуры. Трактат этот, по крайней мере

** Законодательным сводом (*лат.*).

отчасти, был написан под влиянием древнегреческих источников и свидетельствует о стремлении превратить великий классический опыт в свод чуть ли не буквальных правил, применимых к любым случаям в строительной практике, к любым потребностям, продиктованным практическим смыслом и *commoditas* *** римлян. Витрувий увязывает архитек-

*** Удобством (*лат.*).

туру со всей технической и градостроительной проблематикой — от выбора и обработки материалов, строительных приемов, подходящего места до включения здания в окружающий пейзаж, от учета особенностей грунта до украшения архитектурных сооружений. Формы классической архитектуры он подразделяет на различные категории, уточняя их числовые пропорции; типология зданий определяется им в зависимости от их практических и репрезентативных функций. Витрувий описывает даже нравственный и профессиональный облик зодчего, чья роль считается весьма важной в номенклатуре государства. Насквозь проникнутый римским духом, Витрувий не может игнорировать отечественную традицию, благодаря чему он возводит в ранг «ордера» также этрусскую и тосканскую архитектуру, подтверждая таким образом свое намерение обогатить греческим эстетическим опытом строительную практику этрусков и римлян. Почти с филологическим тщанием Витрувий выводит из архитектурного языка Древней Греции его морфологию и синтаксис, но именно в силу того, что греческие строительные формы сводятся к

своеобразной языковой лексике, они могут быть поставлены на службу архитектуре, отличающейся главным образом стремлением к повествовательности, разнообразию в применении функционально-репрезентативных элементов в контексте того или иного города. В самом деле, древнеримская архитектура ограничивается включением классических элементов в самобытную, местную структуру.

Контроль за строительной деятельностью со стороны общественных властей и необходимость удовлетворения весьма разнообразных практических потребностей обусловили возникновение весьма сложной строительной *типологии*. В отличие от древнегреческого канона, состоявшего в системе идеальных отношений или пропорций, древнеримский архитектурный *тип* построен на распределении пространства и различных его частей в зависимости от практического или репрезентативного назначения здания. Архитектурный тип, хотя и основан на устойчивой схеме, допускает все же широкие возможности в применении различных форм и украшений. Возникает, таким образом, отчасти из-за применения рядовых материалов в крупных строительных сооружениях, некоторое противоречие между самой конструкцией и ее декором: пластическая суть здания остается, так сказать, намеченной его каменной кладкой, но окончательное ее воплощение возлагается на декор, который уточняет и определяет в мельчайших подробностях связь между архитектурными формами, внешним и внутренним пространством.

Технические знания и важность оказываемых услуг обеспечивают архитектору привилегированное место в римском обществе, не сравнимое с положением скульпторов и художников, чья деятельность считалась плебейской: из шестидесяти архитекторов, имена которых до нас дошли, двадцать пять были римскими гражданами, двадцать три — вольноотпущенниками и только десять — рабами.

Тип древнеримского храма ведет свое происхождение от этрусского, а позднее от греческого, но его форма соответствует иному назначению. Религиозный ритуал приобретает также и характер общественной церемонии, в которой принимают участие государственные власти и население. Происходит он под открытым небом, поэтому перед храмом оставляли большое свободное пространство. Все сооружение покоится на высоком основании (подиуме), чем подчеркивается архитектурное значение фасада, вырисовывающегося на фоне неба как грандиозная декорация.

Древнеримский *театр* также находится в зависимости от древнегреческого, но вместо того, чтобы использовать естественный склон какого-нибудь холма, его чаще всего строили на ровном месте, благодаря чему он имеет вид большого каменного кольца, поддерживающего места для зрителей и открывающего к ним доступ. Поскольку представление полностью шло на «скене», *орхестра* (предназначавшаяся в греческом театре для перемещений хора) постепенно утрачивает свое значение, превращаясь — в эпоху императорского Рима — в своего рода ложу для почетной публики. Важную роль начинает играть задняя стена (скена), которая приобретает подлинно архитектурное строение, позволяющее зачастую создавать иллюзорность глубины пространства. Пристрастие древних римлян к состязаниям гладиаторов вызвало, видимо, к жизни амфитеатры круглой или овальной формы. Они возникли в

результате сочетания центральной площадки и двух зеркально расположенных полусфер с трибунами.

Фундаментальное значение для общественной жизни Древнего Рима имела *базилика* — крупное прямоугольное сооружение, перекрытое крышей, поддерживаемой рядами колонн. Это был деловой центр (нечто вроде современных бирж), а также помещение для судов и административных органов.

В римском обществе в гораздо большей степени, чем в греческом, приобретает значение, в том числе и с архитектурной точки зрения, частное жилище, типология которого зависит от общественного положения и материальных возможностей граждан. Это и императорский дворец (огромный комплекс с обширными садами, как, например, «Золотой дом» Нерона), и городской дом патрициев, и сдаваемые внаем комнаты в многоэтажных домах (многие из них сохранились в Остии). Преимущественно сельское происхождение древнеримской цивилизации предопределило значительное развитие строительства загородных *вилл*. Вначале это были хозяйственные постройки, а затем загородные дома, предназначенные для отдыха и увеселений.

Типология древнеримских построек в период интенсивного градостроительства обуславливается особенностями городской застройки, вернее, конкретным назначением каждого отдельного участка. *Форумы* (рынки), возникавшие под открытым небом, должны считаться настоящими архитектурными сооружениями, особым типом постройки: часто главным назначением зданий, входивших в их комплекс, было предоставление места для собраний, связанных с деятельностью, проходившей на форуме, что и предопределяло их архитектурную форму. Точно так же, особенно в эпоху императорского Рима, специфический архитектурный облик приобретают крупные городские артерии. Типичным элементом городского убранства становятся отдельно стоящие *арки*, которые часто носят монументальный характер и воздвигаются для прославления того или иного лица (триумфальные арки). Древняя функция городских ворот переводится в них на язык чистой декоративности.

История монументального развития Древнего Рима восходит к крупным строительным начинаниям времен Суллы и Цезаря. Табуларий Суллы с его двухъярусными галереями со стороны Капитолийского холма служил как бы театральной декорацией для форума. Со времен Цезаря сохранились храм Весты и так называемый храм Фортуны Вирилис, остатки форума Юлия и базилики Юлия (на форуме республиканского периода). Последняя представляла собой прямоугольное в плане, обрамленное портиками сооружение, стоявшее в стороне от делового центра: в нем вершилось правосудие, представителями которого были трибуны и центумвиры. Тут же давались советы по вопросам законодательства. Репрезентативное и в то же время функциональное святилище римского закона имело в длину почти сто метров; трехрядная колоннада с каждой стороны образовывала вокруг центральной площадки две аркады. Поскольку длина сторон была неодинаковой, внутреннее пространство не отличалось замкнутостью и однообразием, а представлялось сочетанием плоскостей, ритмически организованных чередованием арок, поддерживаемых пилястрами с колоннами. Таким образом, пространство нижнего этажа свободно открывалось в сторону форума.

Об императоре Августе Светоний говорит, что он получил Рим кирпичным, а оставил его мраморным. Даже если отбросить риторическое преувеличение, то все равно речь идет о переходе от республиканской сдержанности к официальному «декоруму» Империи. Архитектура эпохи Августа, отличавшаяся классическим характером, была открыта и для эллинистических влияний. Не игнорирует она, как подтверждает трактат Витрувия, и этрусские традиции, включая их в идеал *древнего искусства*. Когда Август велит соорудить себе *мавзолей*, то в нем сливаются воедино восточное представление о монументальности царской усыпальницы и концепция этрусского тумулуса: на огромном цилиндрическом основании возвышался земляной холм, усаженный кипарисами. Цилиндрическим в плане был также расположенный на древней Аппиевой дороге мавзолей Цецилии Метеллы, в то время как мавзолей Кая Цестия имеет своим прототипом египетскую пирамиду. Другой разновидностью архитектуры времен Августа является триумфальная арка (например, в Римини, Аосте, Сузе), которая ведет свое начало от этрусской арки, дополненной классическими элементами: колоннами по сторонам и тимпаном. Выделение арки, как впоследствии и колонны, в самостоятельное архитектурное сооружение, предназначенное для прославления тех или иных событий и для украшения города, является явным признаком стремления древних римлян воплотить в архитектурных формах, признанных символом устойчивости и долговечности, великие идеологические ценности, на которых основывается государство. Само понятие *монумента*, столь важное для всей древнеримской архитектуры, связано с желанием установить конкретную связь между историческим прошлым, настоящим и будущим, выразив, в осязаемых и непреходящих формах («*monumentum aere perennius*» * Горация) незыблемость идеологических

* «Памятник нерукотворный долговечнее меди» (лат.).

устоев.

Форум Августа кладет начало целому ряду императорских форумов. Это была обширная прямоугольная площадь, обрамленная портиками, которая включала в себя с одной стороны храм Марса Ультора, заложенный в 42 г. до н. э. сразу же после битвы при Филиппах. Украшенная портиками ограда, шедшая вдоль храма, образовывала две обширные площадки (экседры). Тема экседры, как и близкая к ней тема апсиды храма, имеет восточное происхождение. В древнеримской архитектуре, однако, она получила значение как средство выделения определенного пространства с помощью широкой дуги, внутри которой воздушная среда получает особую окраску благодаря мраморным плитам облицовки. В театре Марцелла (II в. до н. э.) три архитектурных ордера сменяют друг друга по восходящей линии: от тосканского, наиболее массивного, до ионического и коринфского, более легких и изящных. Такое чередование логично, ибо с подъемом в высоту нагрузка уменьшается, однако различие в несущей силе разных ордеров не обязательно соответствует реальной разнице в весе. Внимание обращается не столько на реальную величину действующих сил, сколько на выразительные свойства архитектуры: чередование архитектурных ордеров, с каждым из которых связана идея большей или меньшей несущей силы, воздействует на зрителя сильнее, чем представление о соотношении статических сил. В

театре Марцелла вновь повторяется, по вертикали и горизонтали, основной компонент базилики Юлия — арка, поддерживаемая пилястрами, с полуколоннами. Это чисто пластический элемент, потому что с его помощью решается вопрос о погашении веса и распора путем противопоставления проема арки выступам полуколонн и потому что им как бы завершается достигнутое равновесие сил, а сама арка приобретает значение и смысл структурно определяющего компонента. Как выполняется это назначение, видно на примере большой криволинейной стены театра, в которой повторение одного и того же компонента (арки) создает впечатление правильно расчлененной и архитектурно организованной массы.

Огромный дворец, построенный Нероном на обширной площади между Эсквилином, Целием и Палатином, так называемый «Золотой дом», представлял собой огромный комплекс построек, окруженных садами и сгруппированных вокруг большой восьмиугольной постройки, расположенной в центре. Возведенный над ней купол был подобен сияющему небосводу. Это здание, олицетворявшее собой безумство маньяка, было обречено Веспасианом на разрушение. Тем не менее оно сыграло немаловажную роль в развитии древнеримской архитектуры.

Обращаясь к восточной теократической традиции, Нерон, видимо, хотел превратить собственную резиденцию в «дворец солнца». Влияние восточных образцов чувствуется не только в явно неумеренном использовании ценных пород мрамора и обилии собранных во дворце произведений искусства, но и в сочетании дворца с роскошными садами, в его построении как многопланового комплекса, тесно связанного с природой. Дворец призван был стать *монументом*, но не во славу отечества, а для увековечения божественной личности императора и его всевластия. Подобный подход к строительству монументальных сооружений станет характерным для всей архитектуры императорского периода, с ее стремлением к возведению массивных, пластически подвижных структур, ограничивающих большие открытые пространства.

29 В долине между Эсквилином, Целием и Палатином возник амфитеатр Флавиев, открытый при императоре Тите в 80 г. н. э. Благодаря своей громаде и многим связанным с ним историческим событиям он приобрел вскоре и сохранил на века символическое значение. Едва ли можно найти хотя бы одно реалистическое или условное изображение Рима, сделанное в средние века или в эпоху Возрождения, на котором не фигурировало бы огромное каменное кольцо Колизея. Для разъяснения вопроса, почему он приобрел особое идеологическое значение, недостаточно ссылки на пристрастие древних римлян к цирковым состязаниям. Гладиаторы и борцы, происходившие из всех частей мира, завоеванного Древним Римом, экзотические звери выступали на арене. Цирковые состязания представляли собой поэтому большой парад, своего рода «триумфальное шествие», постоянно разворачивавшееся на глазах правителей и населения Древнего Рима.

Огромное вместилище для людских масс соответствовало прежде всего своему сложному функциональному назначению. Необходимо было обеспечить быстрый проход к трибунам сорока пяти тысячам зрителей, оставить место для служебных помещений и оборудования для

представлений. Под местами для зрителей были устроены огромные кольцевые галереи, выходявшие наружу через трехъярусную аркаду, над которой возвышалась завершающая стена аттика. Несущая структура первых трех ярусов была облицована травертином, забутовка выполнена из туфа.

Огромный, эллиптической формы, амфитеатр, высота которого составляла пятьдесят метров, а наибольший диаметр — сто восемьдесят восемь метров, доминировал над городским пейзажем, придавая ему неповторимое своеобразие. Находясь на одной оси с императорскими форумами, Колизей завершал монументальную перспективу, связывая ее с крупными строительными комплексами Палатина, Целия и Аппия. Его округлая форма как бы притягивала к себе разнородные объемы и незаполненные пространства — здания, улицы, площади, составлявшие городской центр. Впервые одно из зданий было задумано с учетом его роли в планировке города, в его связи со всей зоной, имевшей монументальный и репрезентативный характер. Эта связь нашла свое отражение не только в размерах сооружения и в его эллиптической форме, благодаря которой масса амфитеатра словно меняется с изменением точки зрения, но и в соотношении между окружающей городской средой и огромной внутренней чашей. Последняя получилась в результате наложения друг на друга внутренних галерей, которые не только обеспечивают свободный доступ к трибунам, но и определяют глубину и внутренний объем всей массы, толщина которой уменьшается кверху и переходит в плоскую поверхность аттика, полностью открытого для воздуха и света. Повторение по всему эллипсу одной и той же системы — арок, пилонов, полуколонн — обеспечивает, благодаря криволинейности объема амфитеатра, постепенный переход от света к тени.

Имея в своей основе криволинейные формы (в плане — экседры, апсиды, ротонды; в разрезе — арки, своды, купола), древнеримская архитектура стремится к свободному развитию в пространстве путем чередования масс с незаполненными, но соподчиненными и архитектурно организованными пространствами. Каждое здание как бы находит свое продолжение в следующем, образуя, таким образом, единое целое, в котором крупные замкнутые объемы чередуются с обширными и четко намеченными пространствами. Исторический центр Древнего Рима не является плодом единого замысла. Это сложный комплекс, развивающийся во времени в зависимости от потребностей и вкуса все более пестрого и подвижного общества.

Форум и представляет собой как раз открытую площадку и является местом, куда стекаются и через которое проходят люди. Его архитектурный облик определяется как самим планом, положенным в его основу, так и пластической конфигурацией ограничивающих его стен. Аполлодору из Дамаска приписывают разработку плана форума Траяна — основного ядра сложной системы императорских форумов. Огороженная со всех сторон большая площадь имела двухъярусную колоннаду, с двух сторон она ограничивалась форумом Августа и базиликой Ульпия, третья сторона состояла из двух больших дугообразных кирпичных оград, с четвертой стороны находился ряд «таберн» (лавок) с нишами и окнами. Расположенная несколько выше базилика Ульпия повторяла, в удлиненном виде, план форума. Это было прямоугольное, обрамленное колонна-

28

ми помещение с двумя большими апсидами по торцам. Через замкнутый перистильный дворик между двумя библиотечными зданиями (одно для латинских, другое для греческих книг) шел ход к лестнице и в пронаос храма Траяна (воздвигнутого Адрианом), фронтоном которого становился монументальным центром всего этого наслоения архитектурных пространств. Перед храмом, между двумя библиотеками, возвышалась колонна, рельефы которой, располагаясь как бы на ленте, обвивавшейся вокруг ствола колонны, повествуют об эпизодах двух военных кампаний против даков. Как форум, так и базилика были украшены цветным мрамором, бронзовыми позолоченными статуями, военными трофеями. Центр деловой жизни Древнего Рима в эпоху Траяна со всем его структурным разнообразием также выступал в роли «монумента», призванного увековечить историю побед римского оружия над «варварами». Форум, таким образом, представлял собой нечто большее, чем просто биржу или рынок. Это было место, где жизнь города и государства разворачивалась на фоне истории, иными словами, он воспринимался как руководящий центр древнеримского общества.

Другим крупным общественным заведением, предназначенным для приятного времяпрепровождения и главным образом для физического воспитания, были *термы*. Термы Траяна, начатые Домицианом, были воздвигнуты на остатках «Золотого дома» Нерона и представляли собой сложную структуру, в центре которой находилась группа помещений, предназначенных для купания (*тепидарий, кальдарий* и др.). Вокруг размещались многочисленные палестры, площадки для гимнастических игр, библиотеки, портики, сады и улицы.

С восхождением на престол Адриана в развитии древнеримской архитектуры происходит резкий перелом. Этот утонченный, высокообразованный, поклонявшийся Греции император стремился придать изобразительной культуре своего времени ярко выраженный классический характер. В сооруженной им близ Тиволи вилле ему хотелось передать впечатления о монументах, вызывавших его восхищение в Греции и Египте (Морской театр, Каноп, долина Темпе, Лицей, Академия и т. д.). Новой, однако, была идея создания виллы как совокупности различных сооружений, гармонически вписанных в окружающий пейзаж и образующих вместе с природой как бы идеальный образ. Те же самые основные схемы древнеримской архитектуры перерабатываются или, вернее, применяются по-новому, но со строгим соблюдением устоявшейся формы. В обширном перистиле «Пьяцца д'Оро» строители стремились к гармоничному сочетанию криволинейных и прямолинейных элементов: в плане сооружение представляет собой восьмиугольник, по сторонам которого чередуются четыре апсиды и четыре прямоугольных помещения, пространственно организуемых куполом.

Восстанавливая *Пантеон*, начатый Агриппой во времена Августа и разрушенный затем пожаром, Адриан явно задавался целью придать идеальную форму круглому храму. Это огромное пространство, совершенно круглое, перекрыто чашеобразным куполом, высота которого зрительно увеличивается благодаря уменьшающимся вверх кессонам, завершается круглым отверстием — *комплювиум*. Через него проникает внутрь свет, который, растекаясь вдоль кессонов, равномерно распределяется по всему цилиндрическому помещению, форма которого отчетливо

воспринимается благодаря постепенному переходу от света к тени. Снаружи прямоугольный пронаос перспективно организует цилиндрический объем здания. Мавзолей Адриана (превращенный в средние века в крепость, ныне замок Святого ангела) продолжает в плане схему построения мавзолея Августа, но реализуется она в более внушительных размерах, с учетом его местоположения на берегу Тибра.

Адриановский классицизм остается, однако, временным явлением в развитии древнеримской архитектуры, которая, распространяясь в далеких провинциях, особенно в Малой Азии и в Африке, переплетается с поздними художественными эллинистическими течениями и приводит к возникновению самых разнообразных формальных решений и неожиданных построений. Как и в области скульптуры, провинциальные веяния отраженно воздействуют на столицу, способствуя возникновению в III в. архитектуры, все чаще стремящейся к достижению значительных пространственных эффектов и в которой обильные, яркие росписи приобретают, в силу своего художественного воздействия, также и структурное значение. *Сеттиционий* Септимия Севера (разрушенный в конце XVI в.) отличался чередованием ярусов (возможно, семи) аркад. Построенный на южных склонах Палатина, он служил как бы театральным фоном для одного из главных въездов в город — Аппиевой дороги.

Антониновы термы, или термы Каракаллы, являются типичным примером стремления скорее к гигантскому, чем к монументальному стилю, характерному для периода упадка империи. Внутри огромного прямоугольного периметра, ограниченного стенами, находились палестры, перистильные дворы, сады и даже лавки и административные помещения. Сами бани были снабжены сложным техническим оборудованием для сохранения и распределения горячей и холодной воды; огромные купальни (*тепидарий*, *кальдарий*, *фригидарий* и т. д.) имели чаще всего сводчатые или купольные перекрытия, поддерживаемые колоннами, облицованными цветным мрамором. Помимо своего прямого назначения и сопутствующих служб (лечебного, развлекательного, спортивного характера), это огромное и сложное сооружение имело назначение более широкое, хотя и менее определенное. Это было место встреч для общества, весьма далекого от спартанской суровости раннего периода. Римские патриции чувствовали себя хозяевами мира и были уверены, что они могут без всяких опасений пользоваться огромными, стекавшимися из провинций богатствами и трудом покоренных народов. На самом же деле их ждал впереди глубокий, не только экономический и политический, но и нравственный кризис. Любопытство у них вызывают не только художественные формы и образ жизни далеких стран, но и религиозные культы, к которым они время от времени обращаются. Доказательством этого является наличие в пределах самих терм Каракаллы «митрейона», то есть святилища, посвященного восточному культу.

Нимфей Лициния, более известный под именем храма Минервы Медики, является типичным примером, хотя и меньшим по размерам, структурной сложности архитектуры этого периода. Сложность эта, однако, служит теперь почти целиком более живому, живописному раскрытию динамизма архитектурных масс. Центральное ядро нимфея — десятиугольник, каждая сторона которого открывается полукруглой нишей, в результате чего план этого строения приобретает очертания

ромашки. Все эти объемы, выпуклые снаружи и полые внутри, организуются куполом. Купол подкрепляется внешними контрфорсами — распор, таким образом, погашается, и все сооружение с его проемами и массами как бы лучами расходится от центральной вертикальной оси. Император Максенций, «*conservator urbis suae*» *, возводит Новую базилику, которая

* Попечитель своего города (*лат.*).

получит затем название базилики Константина. Ее огромные крылья, перекрытые кессонированным сводом, перпендикулярно расходятся от центрального помещения. От свода к своду эхом раскатывается бескрайнее пространство, словно вырубленное в мощных скалах. Император Диоклетиан строит свой дворец не в Риме, а в Сплите. Власть уже шатается, и провинция приобретает тем большее значение, чем больше варвары насаждают на границы империи. Огромный дворец Диоклетиана — это одновременно город и правительственный дворец, вилла и императорская резиденция, военный лагерь и казарма. Это компактный комплекс зданий, в которых сосредоточены все функции власти, желающей создать представление о своем всемогуществе, хотя укрепленные стены, напротив, говорят о ее слабости и недолговечности. В Риме (и это одна из последних императорских построек) Диоклетиан воздвиг огромный комплекс терм, превосходивший даже термы Каракаллы. Но в области архитектуры провинция давно уже затмила столичное строительство. Впрочем, сами императоры способствовали децентрализации государства и культуры. Формализм эллинистической культуры вызывает брожение в древнеримской технике и приводит к появлению новых, подчас необыкновенно смелых решений и вариантов. Таковы, например, храмы в Баальбеке, в Сирии и в особенности так называемый храм Венеры, круглый в плане, опоясанный нишами в наружной стене и украшенный рядом колонн, несущих большой архитрав, противопоставляющий свою изогнутость окружности центрального цилиндра. Скальные гробницы в Петре имеют архитектурно оформленные фасады, хотя и лишенные какой-либо функциональности. Но именно поэтому традиционные формы классической архитектуры — арки, колонны, фризы, архитравы, эдикулы — сочетаются здесь совершенно произвольно, как чисто пластические элементы, являющиеся лишь архитектурными символами структуры, имевшей практическое и функциональное назначение.

Что же касается столичного градостроительства, то последнее крупное начинание связано с императором Аврелианом, который в 272 г. решает обнести весь город стенами. Предприятие это огромно, но оно уже предвещает неминуемый упадок государства, ибо свидетельствует о том, что город не в состоянии больше расти и расширяться, а обречен на защиту от угрозы врага, которого войско не может уже держать вдали от своих рубежей.

Монументальная живопись

Мы уже видели, что в древнеримской архитектуре стене отводится роль разграничителя пространства; кроме того, она оказывает воздействие на находящуюся перед ней воздушную среду. Точно так же дно бассейна, благодаря прозрачности воды, обуславливает цвет водной глади. Пласти-

ческие свойства стены зависят не только от ее архитектурного построения, но и от пластического декора снаружи и художественной росписи внутри. Поскольку стена воспринимается не как застывшая твердь, а как определенное пространство, имеющее воображаемую глубину, то ничего нет удивительного в том, что на ней пластически или художественно изображаются различные аспекты бытия природы, исторические или мифологические эпизоды. Стена сохраняет характер предположительно существующего или воображаемого пространства. Это экран для проецирования различного рода образов. Изображения, архитектурные или сюжетные, обуславливаются как плоскостными свойствами стены, так и полетом фантазии художника, основывающегося именно на том, что находящееся перед ним пространство носит воображаемый характер.

Типичным примером является построенный во времена Августа Алтарь Мира, на четырех сторонах которого помещены рельефы с растительными мотивами, завитками (веток аканта) и различными фигурами. Наиболее выступающие части барельефа взаимодействуют с окружающим пространством, светом, воздухом; промежуточные и более глубокие слои способствуют иллюзорному разрушению физической плоскости и созданию воображаемой глубины, неизбежно ограниченной плитой алтаря. Ветви аканта хотя и даны в виде рельефа, но вместе с тем построены в виде ритмических украшений стены, то есть приведены в соответствие с ее плоскостью. Последняя выступает, таким образом, как соединительная мембрана между естественным пространством и пространством воображаемым.

Для пластических украшений используется также техника стукко, особенно подходящая для получения более тонких светотеневых и художественных эффектов. Техника эта очень древняя, она была известна уже египетским и критским мастерам. Состоит она в использовании смеси извести с мраморной пылью. Практически это та же самая смесь, которая использовалась в Греции в качестве последнего слоя, которым покрывались архитектурные детали и скульптура и который служил основой для нанесения красок. При корпусном нанесении на поверхность, то есть в виде слоя значительной толщины, смесь эта поддавалась лепке и использовалась для создания рельефных изображений, которые формуются непосредственно на стене, пока смесь еще не застыла. По высыхании и затвердении поверхность приобретает шелковистость, чувствительную к малейшим изменениям освещения, и имеет вид монохромной живописи. В самом деле, по своим пластическим свойствам стукко скорее приближается к живописи, чем к рельефу. Это находит свое отражение как в быстроте лепки (легкими касаниями шпателя), так и в нежных, сочных светотеневых переходах. И действительно, техника стукко применяется вместо живописи там, где из-за влажности или слабой видимости нельзя прибегнуть к настенной росписи. Типичным ее примером является великолепное украшение подземной базилики Порта-Маджоре в Риме.

Древнеримская настенная живопись зависит, несомненно, от эллинистических образцов. Последние почти полностью утрачены, в то время как в постройках Помпей и Геркуланума, погребенных под пеплом Везувия в 79 г. н. э., многие помещения в целостности сохранили настенные росписи.

Различаются примерно четыре стиля настенных росписей. Первый, имеющий несомненно восточное происхождение, состоит из простых раскрашенных четырехугольников, имитирующих мрамор, дешевым заменителем которого они и являются. Окраска стен придает внутреннему помещению особое цветовое звучание. Второй стиль отличается более сложным характером: в верхней части стены, над цоколем, изображается архитектурная перспектива, в которую вписываются «картины» с сюжетами преимущественно на мифологическую тему, фоном для которых служат архитектурные или пейзажные построения. Третий стиль, так называемый «плоскостный», сохраняет сложные архитектурные построения, но изображаемые здания носят фантастический характер. К тому же они отличаются графичностью и вместе с тем нежностью колорита. В этих изображениях, совершенно не претендующих на иллюзорность изображения, встречаются вставки, зачастую черного блестящего цвета, на которых художник быстрыми, короткими, энергичными мазками изображает маленькие, словно парящие в воздухе, фигурки. Назначение перспективного обрамления заключается главным образом в том, чтобы поместить картины с изображением фигурок в определенной глубине и не дать им слиться с плоскостью стены. Четвертый стиль, появляющийся лишь в последние годы существования Геркуланума и Помпей, вновь обращается к архитектурно-перспективным построениям второго стиля, отличаясь, однако, от последнего более интенсивным колоризмом и более сложной конструктивной организацией, непосредственно связанной подчас с декорациями театральной сцены.

Живопись

Хотя из источников известно, что в Древнем Риме существовала станковая живопись, дошедшими до нас образцами древнеримской живописи являются лишь изображения, включенные в настенные росписи, выполненные главным образом в двух городах Кампании — Помпеях и Геркулануме.

В I в. до н. э. древнеримская живопись отходит от этрусской традиции, с которой она была до этого связана, и обращается к греческим образцам. Один из художников, называющий себя «афинским», оставляет свою подпись под монохромной картиной на мраморе «Женщины, играющие в кости». На ней изображены несколько тонко прорисованных и покрытых слоем краски женских фигур, навеянных изображениями с аттических белофонных ваз. С более поздними эллинистическими образцами связаны эпизоды настенных росписей с изображением, например, обряда бракосочетания в «Свадьбе Альдобрандини», возведенные в конце XVI в. в ранг шедевра после их обнаружения при раскопках. Это, скорей всего, произведение хорошего копииста, который свободными, сочными мазками передает плавные движения фигур, хотя при этом, возможно, и не схватывает пространственно-композиционное единство оригинала. Для древних живопись являлась средством передачи образов и, как таковая, не должна была обладать корпусностью и пластической грузностью. Она сводилась к уравновешенности цветовых пятен, света и тени. То, что ее тематика восходила к определенным образцам, часто воспроизводимым по памяти и с некото-

рыми отклонениями, вело к эскизности, беглости в работе и быстроте исполнения.

Однако не следует путать, как это часто случается, этот *обобщенный* стиль работы, отличавшийся быстротой и зависимостью от известных образцов, с современным *импрессионизмом*, стремящимся к абсолютно непосредственной передаче зрительных впечатлений. Рассмотрим, например, первую попавшуюся группу, — «Гермафродит и Силен» из дома Веттиев. Живописный язык отличается здесь эскизностью, живостью и подчеркнутостью интонации, но служит для иллюстрации весьма условной схемы. Живопись эта основана на противопоставлении *пятен*, но контраст между светлым пятном тела Гермафродита и темным пятном тела Силенна определяется традицией, принятой среди художников, изображавших в светлых тонах нежные тела женщин и юношей и в коричнево-красноватых тонах — атлетов и стариков. Условны также жесты действующих лиц и фон, обобщенно и почти символически изображающий деревья и архитектурные конструкции. Такой же характер носят даже белые блики на выступающих скулах Силенна. Художник стремится не к выдумке, а к живому и точному повторению известного образа. Перед нами не творец, а музыкант, педантично следующий указаниям партитуры.

В вилле «Мистерий» близ Помпей великолепно сохранился большой фриз, изображающий, по всей вероятности, ритуальное поклонение культу Диониса. Фигуры вырисовываются на фоне красной стены, которая подчеркивает их точные, ясные контуры, навеянные классической простотой. Но сам контур является не столько линией, нарисованной на поверхности стены, сколько границей между двумя цветовыми зонами, от которой в значительной мере зависит их соотношение. Колористическая гамма построена на легких, слитных, прозрачных цветах. Применяя резкие контуры, художник стремился не к обозначению рельефности тел или их анатомии, а к фиксации, путем проецирования на плоскость стены, бесплотных образов, вылепленных игрой света и тени.

О римском происхождении указанных росписей, основанных на подражании эллинистическим образцам, свидетельствует, как правило, их подчеркнута натуралистическая трактовка, которая проявляется не столько в повышенном внимании к правдоподобию изображения, сколько в огрублении образа, мало чем отличающегося от подобных же образов в этрусской живописи. В пейзажах и особенно в портретах образ, хотя и не зависит от впечатления или ощущения, непосредственно полученного от созерцания природы, тем не менее утрируется для большего правдоподобия. Возьмем, например, «Морской порт». Он изображен сверху и похож скорее на план: здания и корабли распределены на нем, как на топографической карте, отблески света не имеют никакого отношения к *реальному* освещению, это всего лишь прием для иллюзорного оживления изображаемых явлений. В изображении сада на вилле Ливии в Риме мы находим настоящий «инвентарь» растений, воспроизведенный художником по памяти: ему хорошо известна форма каждого отдельного дерева или куста, и он с уверенностью ее воспроизводит. Но то, что уточняется быстрыми цветовыми мазками, — это не предметы, находящиеся перед глазами художника, а лишь представления о них. Художник, таким образом, воплощает в красках не пейзаж, написанный с природы, а

умозрительный образ природы, для передачи которого особенно подходит та *обобщающая*, беглая и эскизная техника, в задачу которой не входит непосредственное общение с изображаемыми предметами. Эта техника становится еще более беглой и насыщенной в раннехристианских росписях катакомб, где чисто символические изображения святых не имеют никакой связи с реальным миром.

При создании портретов художник также отталкивается от определенного «типа», который затем наделяется специфическими особенностями, вызывающими представление об индивидуальных чертах того или иного лица. На небольших досках, которые в I—V вв. в Египте помещали вместе с мумией в саркофаг (так называемые «фаюмские портреты»), лица чаще всего изображались в фас с широко раскрытыми глазами, как бы свидетельствующими об их жизни. Но только выделение той или иной физиономической особенности вызывало в памяти реальный облик умершего. Подобный метод изображения отталкивался, очевидно, не от «натуры», а от представления о типе лица, с тем чтобы приблизиться затем к «натуре». Движение шло, таким образом, от общего к частному, но не вступало в контакт с реальностью.

Скульптура

Большим своеобразием, чем живопись, отличается древнеримская скульптура. Правда, вначале она испытала значительное воздействие со стороны древнегреческой скульптуры, чему способствовало, прежде всего, влияние этрусков, а также наличие в Риме греческих мастеров и большого числа копий классических скульптур. Реализм, отличающий древнеримский портрет от эллинистической и этрусской портретной скульптуры, объясняется, по крайней мере отчасти, тем значением, которое приобрели в погребальном обряде республиканского периода восковые маски, снимавшиеся в виде слепка с лиц умерших. Однако портретные бюсты I в. до н. э. не ограничиваются передачей сходства, а с помощью изобразительных средств стремятся отразить жизненный путь человека. Если этрусский портрет ставит целью как-то продлить человеческую жизнь после смерти, то древнеримский портрет, так сказать, обращен в прошлое и стремится обнаружить в облике портретируемого следы пережитого. Для древнего римлянина ценность личности отождествляется с ее деяниями, с опытом прошлой жизни. В гораздо большей степени, чем психологические особенности, художник ищет в чертах своей модели следы, оставленные пережитыми событиями. Именно в этом смысле можно утверждать, что древнеримская портретная скульптура приближается к историографии или что она является по крайней мере способом увековечения своих персонажей, но не путем помещения их в Елисейские поля или в царство теней, а путем сохранения памяти о них среди потомков. В структуре древнеримского портрета легко обнаружить объемную замкнутость и пластическую основательность этрусков, наряду с идеализирующей тенденцией, свойственной древним грекам. Но именно потому, что ядро образа отличается цельностью и симметричностью, достаточно малейшей неправильности, например чуть большей изогнутости дуги бровей или едва заметной складки в уголках губ, чтобы придать портрету необычайно верное сходство. Художники не отказываются от

этого приема даже в официальных портретах, например в портретах Августа, выполненных в I в. до н. э., хотя они и предназначались для увековечения и популяризации идеального образа. Император являлся воистину исторической фигурой и, следовательно, наиболее подходящим лицом для того, чтобы запечатлеть его исторические деяния в скульптуре. Тот же самый интерес к истории как к последовательному развитию событий отмечается уже в республиканскую эпоху в барельефах с «непрерывным повествованием», в которых рассказ о каком-либо событии ведется зачастую путем повторения одних и тех же фигур на фоне с иллюзорной глубиной, заимствованном, вероятно, у эллинистической живописи.

В конце I в. до н. э. был сооружен памятник (хорошо сохранившийся и ныне восстановленный), в котором ясно проявляются особенности и тенденции скульптуры эпохи Августа. Речь идет об Алтаре Мира, воздвигнутом в 9 г. до н. э. и представляющем собой квадратную ограду вокруг жертвенного алтаря. С наружной стороны укреплены (или, вернее, использованы в качестве облицовки) рельефы, изображающие жертвоприношение богине Мира и торжественную процессию, в которой принимают участие император, его семья, жрецы и сенаторы. Невольно напрашивается сравнение изображения этой процессии с фризом Фидия, украшавшим Парфенон. Нас поражает не столько вытеснение цветущей афинской молодежи официальными сановниками в тогах, сколько то, что фигуры аккуратно расположены параллельными планами, уходящими вглубь. Перспектива поставлена здесь на службу символической иерархии: на первый план выдвинуты наиболее важные лица, зачастую наделенные портретным сходством, на второй — менее значительные, едва намеченные наименее глубоким рельефом. Фигуры представлены неподвижными, почти без жестов. Они как бы застыли друг возле друга. Здесь нет ритма, а есть только интонации. Легкие светотеневые градации равномерно распределяются по всей поверхности, следуя изгибам ниспадающих складок одежды.

Похожие черты носит официальная портретная скульптура эпохи Августа, начиная со статуи этого императора из Прима-Порты, исполненной с учетом «государственных соображений». Здесь очевидно обращение к греческому канону, но стремление к гармоничному облику явно обуславливается идеалом прекрасного. Фигура императора в позе военачальника и оратора выражает спокойствие и самообладание, черты лица даны одновременно в характерной и обобщенной форме. Скульптор словно хотел показать, что именно данная личность приобрела в силу величия своих деяний всемирное значение.

Рельефы пролета арки Тита (конец I в.) уже далеки от строго классического искусства эпохи Августа. Обрамления рельефов как бы открывают окно внутрь стены, где происходит оживленное движение фигур на фоне перспективно организованного, живописного пространства. В «Триумфе Тита» силуэты запряженных в квадригу коней создают впечатление глубины пространства, едва намеченные фасции ликторов разрезают поверхность фона, наводя на мысль о его воздушности и объемности. В сцене с легионерами, несущими трофеи из разрушенного иерусалимского храма, пространство определяется ракурсным изображением городских ворот, а иллюзорность его глубины усиливается пустотой

над фигурами, образующими группы в движении и разделенными провалами теней.

Сравнивая упорядоченное шествие в Алтаре Мира с пластическими эпизодами этого взволнованного повествования, отличающегося высотой рельефа и глубиной выемок, неожиданностью пауз и повторов, готовых разрушать плоскость фона или целостность обрамления, мы сразу же замечаем, что этот барельеф, сходный по своей формальной структуре с эллинистическими композициями, наполнен новым драматическим содержанием. Скульптору больше нет дела до мифа, а вместе с ним и до колоритных и разнообразных проявлений природы. Над всем этим берет верх дух истории. Тот самый дух, которым навеяны великие творения древнеримских писателей. Это уже не взгляд со стороны на события и даже не нравоучительное их описание, а полная драматизма попытка истолкования их исторического значения.

30 Колонна Траяна, сооруженная в 113 г. н. э. и установленная на форуме Траяна,— это подробный и точный рассказ о военных подвигах императора. На спирально развернутом вокруг ствола большой триумфальной колонны фризе, как на гигантской ленте, последовательно представлены эпизоды двух военных кампаний по завоеванию Дакии. На длинном, двухсотметровом, полотне ленты помещено свыше двух с половиной тысяч фигур. Непрерывность рассказа о событиях первой и второй войны в Дакии нарушается одной-единственной паузой — фигурой крылатой Победы со щитом, на котором она пишет имя победителя. Это повторение темы Победы из Брешии, выполненной незадолго до этого. Если греческая Ника представляла собой крылатого гения, вестника благорасположения богов, то римская Победа изображалась в виде задумчивой, пишущей женщины. Это сама История, отмечающая факты и сохраняющая память о них для потомков.

Скульптор изображает события войны, не подразделяя их на эпизоды, не заостряя внимания на кульминационных моментах. Быть может, у него нет определенного плана, и он изображает происшедшее так, как оно приходит ему на ум. На высоком цилиндрическом стволе колонны, символизирующей прочность и величие империи, разворачивается оживленное, но не резкое движение света и тени. События лишь слегка волнуют неподвижную гладь невозмутимой поверхности истории. Слишком пристальное внимание к отдельным фигурам, возможно, замедлило бы ход повествования. В намерения художника, по-видимому, как раз и входило не отвлекать внимание зрителя на детали, чтобы сделать сразу понятным реальный смысл этого военного дневника, через который красной нитью проходит не столько тема военной славы, сколько бесконечная смена дней с их мучениями и надеждой. Обобщенная пластика отвечает требованиям скорее психологического, чем визуального восприятия: ведь для обозрения колонны требуется немало времени. Волнообразное движение краев ленты рельефа следует ходу соподчиненных друг другу эпизодов. Это одновременно и земля для изображенных сверху, и небеса для изображенных снизу событий. Скульптор неослабно следит за их непрерывным движением, определяющим пространственные и световые константы. Повествование в свою очередь развивается волнообразно. Оно то убыстряется, то замедляется, но никогда не останавливается. Несмотря на свой триумфальный характер, оно не

падает никого. Победы и неудачи, жестокость варваров и насилие римлян находят в нем одинаковое отражение.

Художник ставит своей целью не изображение того, что он видел или видит, а того, что он знает или о чем слышал. Пространство у него никогда не выступает в виде пейзажа, запечатленного во всем разнообразии и пестроте. Это просто место, где происходят те или иные события. Зрителю важно знать, что перед легионами разлилась река, которую надо перейти вброд, что дальше высится крепость, которую предстоит взять, или растет лес, который надо срубить, чтобы сделать частокол для лагеря. Но скульптор изображает не течение реки или ее берега, а волну, захлестывающую легионеров, не крепость, а часть стены, с которой осажденные взирают на нападающих. Обычные пропорции здесь уже ни к чему. Для правдоподобия штурм крепости следовало бы изобразить с высокой стеной, с копошащимися у ее подножия и выглядывающими сверху фигурками. Скульптор же пренебрегает подлинными пропорциями и изображает стену в виде чуть более высокой, чем сами фигуры, ограды. Сражающиеся выглядят гигантами на фоне ее, потому что роль их в повествовании гораздо важнее.

Свет также поставлен в зависимость от повествования: словно луч фонаря скользит по поверхности фигур, выхватывая или сглаживая те или иные подробности. В любой скульптуре (особенно если она должна находиться под открытым небом) степень освещенности зависит от погодных условий, наклона и отражающей способности поверхности. Обработывая тем или иным способом поверхность (придавая ей гладкость, шероховатость, неровность и т. д.), скульптор обуславливает ее способность принимать, поглощать, направлять, отражать или рассеивать свет, то есть продельвает работу, аналогичную той, которую выполняет художник с помощью красок. Элемент колоризма, хотя и не выраженный в красочном разнообразии, включается таким образом в пластическую структуру формы. Подобное, в том числе и колористическое, выявление образа становится тем более необходимым, что художник не *представляет* визуальную действительность, а *передает* в зрительных образах услышанный им рассказ. При этом он использует весь богатый опыт работы с натуры эллинистического искусства, не потому что он помогает ему *видеть*, а потому, что помогает *сделать наглядными* изображаемые факты, повысить их доходчивость. Иными словами, он пользуется этим опытом, как словами языка, не меняющими своей формы в зависимости от контекста, в который они включены. В данном случае мы имеем дело с историческим контекстом, поставленным на службу назидательным целям; в эллинистическом же искусстве контекст носил натуралистический характер, а цель состояла в познании. Может случиться, что разные контексты и цели приведут к постепенному изменению и искажению первоначального значения слов. Именно это и происходит с формальными приемами эллинистического искусства в их древнеримском применении, но вызывается это не одними местными обстоятельствами.

Кем же был и откуда происходил этот первый выдающийся мастер древнеримской скульптуры? Это был явно не римлянин, и происходил он не из Греции и не из Малой Азии, откуда приезжали многие мастера, работавшие в Риме. Р. Бьянки Бандинелли, воссоздавший образ этого мастера, дал глубокий анализ атмосферы, пронизывающей созданную им

художественную историю эпохи Траяна. «Новой и высоко поэтической особенностью этого повествования явилось человеческое, почти просто-народное, так сказать, сострадание к побежденным, понимание постигнутого их несчастья, ибо им больше всего симпатизирует сам художник... достигший наибольшего совершенства и новизны именно в сценах несения и оплакивания убитых или раненых предводителей варваров, а также бегства населения, изгоняемого из родных и насиженных мест». У мастера колонны Траяна были предшественники, которые помогают лучше понять, как сложилось его искусство. Жили они, правда, не в Риме, а в «стране варваров», в Нарбонской Галлии, где находится мавзолей Юлиев (в Сен-Реми). Это памятник времен императора Августа, типичный пример «провинциального» искусства. Это не значит, что последнее отличалось низким качеством, просто оно избежало воздействия официальной классики и риторического славословия. «Во времена Траяна,— подчеркивает все тот же Бьянки Бандинелли,— великий художник, унаследовавший лучшие традиции эллинистического искусства, впитывает и переплавляет в горниле своих художественных поисков некоторые особенности древнеримского провинциального искусства и создает новый художественный язык, который отождествляется нами с наиболее типичными проявлениями искусства того времени и который, должно быть, представлял, с одной стороны, завершение более чем вековых мучительных исканий, а с другой — начало нового периода. Этот период, отличающийся от предшествующего, получил в истории Древнего Рима название позднеантичного. Этим названием обычно обозначают искусство, начинающееся с конца II в. н. э. и просуществовавшее до эпохи императора Константина и даже более позднего времени. Памятником, открывающим этот поздний период, является колонна Антонина. Но колонна Антонина ведет свое происхождение непосредственно от колонны Траяна, и та по праву может считаться памятником, воздвигающим начало позднеантичного периода в истории Древнего Рима».

Классическое искусство по-прежнему, однако, является основой придворного стиля, который во времена императора Адриана (117—138) переживает новый подъем, главным образом благодаря личной заинтересованности в нем самого императора. Но деградация классического искусства приводит к возникновению в качестве реакции все более усиливающегося антиклассического направления. Искусство эпохи Адриана — это столичное, аристократическое искусство, противоположное искусству мастера колонны Траяна, искусству, уходящему своими корнями в провинцию и народ. Более того, именно в этот период, особенно в пределах провинций Римской империи, становится все более явным различие между каноническим, придворным, официальным, с одной стороны, и бунтарским, полным протеста искусством провинции — с другой, хотя и то и другое порождены одним и тем же древом культуры.

То же, что отличает архитектуру Колизея с его мощной массой, открытой окружающему пространству, от замкнутой глыбы Пантеона с его разреженным, геометрическим пространством, отличает и скульптуру Траяна от скульптуры времен Адриана. Эта последняя направлена на духовную реанимацию в неоклассическом ключе наиболее выдающихся качеств эллинистического искусства — при забвении, однако, его конкретно-изобразительной сущности. Статуя Антиноя-Диониса отличается изыс-

канностью пропорций, шелковистостью поверхности, мягкостью взаимодействия со светом. Медальоны со сценами охоты, перенесенные позднее на арку Константина, напоминают своей маньеристической тонкостью драгоценные камни. На них изображены мифологические сцены — меланхолические, эротические и вместе с тем иносказательные, поданные в нарочито лирическом ключе. Но наряду с этим придворным течением развивается другое, откровенно прозаическое и антиклассическое течение. В основании колонны Антонина Пия помещено изображение состязания, входившего в погребальный ритуал. Здесь скульптор явно задается целью по-новому решить пространственную задачу. Он не прибегает к тонко рассчитанной игре светотени, этому любимому приему эллинистической культуры для создания иллюзорной глубины пространства, а помещает отдельные фигуры в виде гирлянды, «связывая» их на плоскости с помощью ритмически повторяемого движения поднятых конских ног. Здесь нет больше иллюзорной глубины, объединяющей все в световоздушном пространстве; фон гладок, высокорельефные фигуры крепко спаяны воедино соотношением массы коней и всадников с незаполненным пространством.

Антиклассицизм колонны Марка Аврелия, воздвигнутой в последней четверти II в. на Марсовом поле (ныне площадь Колонны), носит почти полемический характер. Образцом ей служила колонна Траяна: повествование разворачивается на ленте, обвивающей колонну, один эпизод непосредственно переходит в другой, а фигура главного действующего лица — императора — повторяется много раз (но всегда в позе умиротворителя, а не бойца). Сцены борьбы и побоищ отличаются большей жесткостью. Скульптор отчетливее сознает brutальный характер насилия, с помощью которого свершается драма истории. Грубый реализм сопровождается, однако, новой трактовкой сверхъестественных сил. Участниками повествования, изображенного на колонне Траяна, также выступали мифологические фигуры. В сцене, изображающей переход римских войск через реку, помещен речной бог. Это соответствовало принятому обычаю аллегорическими фигурами обозначать те места, где разворачивались события. В колонне Марка Аврелия посылающий дождь Юпитер спускается с небес, буквально опрокидывая на жаждущие легионы ушаты воды. Это уже не таинственное присутствие мифологического существа, а вымоленное и ниспосланное чудо, сверхъестественное вмешательство в дела людей. Последние оказываются во власти силы, определяющей их судьбу, и не несут ответственности за свои поступки. Подобный мир, пронизанный смятением и неуверенностью, уже созрел для принятия христианского учения. Уподобляясь реальности, история, изображенная на колонне, полна света и тени. Развивается она рывками от одного драматического всплеска к другому. Не соблюдается даже последовательность в рассказе: эпизоды из одной военной кампании, словно по ассоциации, перемежаются с эпизодами из другой. Фигуры намечены обобщенно, но наделены индивидуальными чертами, придающими им живость, реальность. То это гримаса на лице, то особенный жест, то нарочито выделяющаяся складка на одежде, то необычный по светотени участок поверхности, изрытый острием буравчика. Эти особенности противоположны как мягкому перетеканию света, характерному для эллинистического искусства, так и мелодической моделировке скульп-

птуры эпохи Адриана. Это тем более верно, что в отношении новой скульптуры говорят уже не об «импрессионизме», а об «экспрессионизме» — для того, чтобы подчеркнуть, что она не передает нечто увиденное или то, что можно увидеть, а делает зримым то, что таится в глубине души. Даже когда тема носит официально-помпезный характер, антиклассическая тенденция все равно прокладывает себе путь. Так, например, художник наверняка не испытывал недостатка в образцах для бронзовой статуи Марка Аврелия (ныне на площади Капитолия), но все же главное, на что он обращает внимание, — это контраст между массивным объемом корпуса и порывистым движением ног коня, между громадой его тела и живописной проработкой волос и бороды всадника и его плаща.

Еще более слабая, «маньеристическая» попытка вдохнуть жизнь в придворное течение предпринимается во времена сына Марка Аврелия — императора Коммода. В эпоху же императора Галлиена (253—268) пластическое искусство приобретает оттенок ностальгии по строгому классицизму времени Августа, по возведенному в образец искусству добрых старых времен. Но придворное течение, несмотря на поддержку официальной культуры, все больше уступает напору проникавших в Рим провинциальных веяний, полнее удовлетворявших запросы того пестрого и все более расслаивавшегося общества, потрясаемого проникновением в него противоречивых идеологических учений, каким было общество столицы огромной, но уже пошатнувшейся Римской империи. Мода на саркофаги с сюжетными рельефами стала утверждаться в эпоху Адриана. Теперь же она распространяется благодаря наличию в Риме многочисленных ремесленных мастерских и мастеров различного происхождения, создававших разнообразные по качеству произведения. Историко-мифологические и аллегорические сюжеты черпаются из обильного, но уже утратившего свою актуальность репертуара классических тем, воспроизводимых по памяти с теми или иными отклонениями, вызванными вкусом мастера или прихотью заказчика. Как правило, это обобщенно-элегические темы, наводящие на мысль о скоротечности жизни и неизбежности смерти. Но именно этот легкий поэтический настрой приводит к нарушению строгих классических канонов. С композиционной точки зрения повествование либо ведется непрерывно, либо подразделяется: горизонтально — на ленты, или вертикально — на ниши или эдикулы. Пространство не столько организуется, сколько заполняется множеством фигур, ритмически объединенных с помощью простейшего чередования тел и промежутков между ними. Техника — резная работа по камню, — весьма скорая и пригодная для почти серийного производства, способствует достижению иллюзорно-живописных эффектов, но используется она не столько для создания зрительно впечатляющих композиций, сколько для непосредственной передачи эмоционально-поэтических мотивов. Наглядность пластического языка в не меньшей степени, чем тематическое разнообразие и частое использование аллегории и общепринятой символики, объясняет, почему скульптура саркофагов оказалась столь подходящей для передачи, пусть даже через призму мифологических сказаний, первых христианских тем и стала одним из наиболее важных соединительных звеньев между позднеантичным и раннесредневековым искусством.

Скульптура времен императора Константина и вообще эпохи

Диоклетиановой тетрархии свидетельствует в искусстве о глубоком и окончательном упадке классической культуры. Рельефы арки Константина, которые также прославляют военные подвиги и входят в состав официального «монумента», отличаются сугубо провинциальным, близким к ремесленному искусству характером. Однако тенденция к превращению сложной организации классической композиции во фронтальную, соподчиненную вязь изолированных и схематизированных фигур, расставленных в соответствии с иерархическим рангом, словно на почетной трибуне, ведет свое происхождение от древнеримского провинциального искусства и имеет широкое бытование на Востоке, особенно в Сирии, то есть в районах раннего распространения христианства или по крайней мере подготовляющих его духовных брожений. До того, как эти течения пришли к воплощению духовной истины, выходящей за пределы мирского опыта, была предпринята попытка выхолостить значение природной формы и человеческих деяний или истории, которые превращаются в простые знаки или символы.

Идеология, обожествлявшая императора и государство, отождествляет личность с занимаемым ею местом в государственной иерархии, являющейся прообразом божественного порядка. Личность выступает лишь носителем определенного ранга, но поскольку ранг узнается по одежде, то одежда интересует больше, чем тело или лицо изображаемого человека. Вернее, и лицо, и тело достойны внимания лишь постольку, поскольку они выражают достоинство в соответствии с занимаемым положением. Иными словами, художник отбирает лишь те черты изображаемого лица или его атрибуты, которые считаются характерными или, скорее, показательными для определенного звания и связанного с ним достоинства.

Размеры таких колоссальных статуй, как Колосс из Барлетты или Константин II (от последнего сохранилась голова, ныне в Капитолийских музеях в Риме), во много раз превышают натуральную величину, а их черты и позы достойны скорее богов, чем людей, и не возникает сомнения, что император на самом деле вовсе не таков, а лишь предстает таким в глазах или воображении его подданных. Подобное искусство быстро превращается в выпендренно-официальное, ибо самим властью имущим хочется выглядеть так, чтобы внушать больше почтения своим подданным. К тому же, чем больше подрывалась их реальная власть, тем больше цеплялись они за внешние проявления иерархического превосходства. Не способное к историческому развитию, искусство это возносит власть на недоступные высоты, провозглашает ее божественной и вечной. Но тем временем, особенно с распространением христианства, утверждается и одерживает верх другая точка зрения, точка зрения «подданного», который в истории играет роль скорее терпящего, чем действующего лица, скорее страдающего, чем торжествующего героя. «Провинциальное» искусство позднеантичного времени является как раз искусством «подданных», почитающих и прославляющих символы власти, которые в действительности существуют только в силу самой их символики. Лишь христианство попытается доказать, что подданные и приносимые в жертву в гораздо большей степени, чем властелины и сильные мира сего, являются подлинными вершителями истории, имеющей своей конечной целью духовное спасение человеческого рода.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО

Тайное распространение, а затем официальное признание христианства в Древнем Риме не привело к резкому преобразованию способов художественного выражения. Лишь много позднее церковь в своем учении и идейно-воспитательной системе определит роль художественных образов и связанной с их производством деятельности. Раннехристианские общины, похоже, были столь мало заинтересованы в изобразительном воплощении религиозных тем, что либо свободно использовали языческие изображения, наполняя их аллегорическим значением, намекающим на новое религиозное верование, либо прибегали к изобразительным символам, имеющим смысл криптограмм. Сейчас доказано, что к намеку, аллегории или символу прибегали не из практической необходимости зашифровать христианский характер изображений, а в силу откровенного нежелания передавать в образах, в определенном мифологическом ключе новое представление о божественном.

Позднее этот вопрос будет поставлен и разрешен в рамках христианской доктрины путем долгих и зачастую острых споров. Вначале же отсутствие собственно христианских изображений и частое обращение к классической иконографии объясняется сложностью и напряженностью общей обстановки в области культуры. Христианство было глубоко связано с двумя великими доктринами — эллинистической и иудейской, отношение которых к возможности передачи божественного в чувственно осязаемых формах совершенно противоположно: эллинистическая доктрина в силу своего классического происхождения представляет божественное начало не иначе, как в осязаемости природных и антропоморфных форм, иудейская — исключает и осуждает как идолопоклонство изображение Бога. Выступая в качестве учения, обобщавшего и преодолевавшего обе эти доктрины, христианство должно было также разрешить проблему изображения или отказа от изображения Бога в образах. Первоначальное решение состояло в использовании косвенных изобразительных средств, то есть изображений, передающих нечто, не соответствующее их привычному значению. Легко себе представить, что, идя по этому пути, христианство ускорило процесс разложения — впрочем, давно уже начавшийся — классических форм. Если, например, Орфей изобра-

жался как символ Христа, освобождающего души из преисподней, то ясно, что фигура Орфея становится лишь условным обозначением, в котором художник стремится не к передаче черт античного героя, а к воплощению сути, выходящей за пределы этого образа. Отношение христианства к богатейшему миру образов классического искусства было и по существу всегда оставалось положительным. Нельзя было, очевидно, предположить, что до Христа человечество жило, да еще накопило столько мудрости, без наставления свыше и в полном неведении Бога. Предполагалось, что божественное начало постигалось не прямым путем, а с помощью познания божественного устройства мира, которому, наряду с «натурфилософией», политическими и юридическими науками, способствовало классическое искусство. Обретенное откровение не перечеркивало и не обесценивало накопленные знания, а призывало идти дальше, то есть искать и выявлять трансцендентные истины, внешним проявлением которых служили явления природы и исторические события.

Что же касается иконоборческих тенденций иудейской религии, то, принимая в принципе положение о невозможности совершенного изображения бесконечного Божества в пространственно ограниченных формах, христианство вместе с тем учитывало, что Бог ради спасения людей принял человеческий облик. В лоне церкви возникнут затем долгие и ожесточенные споры (которые приведут к изданию специальных декретов и к осуждению ереси) по поводу того, являлась ли божественной или божественно-человеческой природа Христа, но никто не мог отрицать, что благодаря явлению в человеческом образе Христос мог быть изображен; однако такого рода художественных изображений до нас не дошло. Мало или почти не говорилось о внешности Христа и в письменном источнике — Евангелии. Отсюда широкое использование символики, чаще всего почерпнутой из аллегорических образов классического искусства. Христианская иконография складывается много позднее, спустя несколько столетий после явления Христа, путем слияния символических мотивов с его историческими чертами, извлеченными из посланий евангелистов. Меньшие фигуры христианского Олимпа — рая — являются, в отличие от Олимпа эллинизма, мучениками и учителями церкви, которые в большинстве случаев отражали подлинные человеческие судьбы. Они добились святости своей целомудренной жизнью, и рассказ, в том числе образный, об их деяниях наверняка мог служить целям духовного воспитания христиан. Можно считать, что развитие христианского искусства в целом шло от символического изображения к историко-назидательному. Когда церковь станет играть руководящую роль по отношению к искусству, то она пойдет по стопам древнеримского государства, заменив гражданственные интересы религиозной целенаправленностью. Иными словами, она станет отрицать, что искусство может иметь значение само по себе, как выражение самобытной религиозности, но она признает его полезность для нравственного и религиозного воспитания верующих и встанет на путь тем большего его поощрения, чем больше нравственное воспитание и наставление верующих станет основой деятельности церкви.

Начиная со II в. н. э. в различных городах Апеннинского полуострова и Северной Африки возникают подземные христианские кладбища — *катакомбы*, состоящие из разветвленной, запутанной сети подземных ходов, проделанных непосредственно в туфе и лишь изредка дополненных каменными сооружениями, игравшими преимущественно роль подпорок. Катакомбы получают особое распространение в Риме: общая протяженность их здесь превышает сто километров. Сейчас доказано, что катакомбы никогда не использовались в качестве места для собраний или убежища христиан от преследований: это были частные кладбища, охраняемые кладбищенскими законами Древнего Рима.

В стенах подземных галерей устраивались многоярусные *ниши* для братских захоронений. После погребения тела ниша запечатывалась плитой из камня или обожженной глины с надписью, фигурным изображением, процарапанным по тонкому слою штукатурки или нанесенным краской. Катакомбы имели множество ответвлений, которые зачастую образовывали сложную сеть идущих друг над другом галерей. Помимо галерей в катакомбах встречаются более или менее обширные помещения (кубикулы), служившие фамильными усыпальницами для богатых семей. Располагались они изолированно или друг возле друга, часто подпирались стенами, придававшими им архитектурную законченность крипты или даже небольшой базилики. В кубикулах останки помещались, как правило, в выемках, облицованных каменными или керамическими плитками (*solia*), поверх которых проходила арка (*arcosolium*), также выдолбленная в туфе и украшенная росписью. Часто применялись украшенные рельефами саркофаги. Архитектурные формы и фигурные украшения не преследовали подлинно эстетических целей: планировка, размещение опор, общее архитектурное решение преследовали чисто технические цели, в то время как изображения носили по преимуществу религиозный или поминальный характер. Это были своего рода молитвы о спасении души или плач по усопшему. Сами декоративные элементы являлись преимущественно знаками любви и признательности, подобно цветам, возлагаемым нами на могилы наших предков. Что же касается саркофагов, то они обычно изготовлялись в рядовых мастерских и не могут считаться характерными только для христиан изделиями.

Многочисленные и хорошо сохранившиеся в темноте галерей росписи катакомб составляют обширный и ценный материал для изучения истории раннего христианства и роли, отводимой им искусству. Росписи эти классифицируются обычно в зависимости от их иконографического содержания. Разнообразие их тематики и в определенной степени стилистических особенностей объясняется также тем, что искусство катакомб развивается на протяжении почти трех столетий (III—V вв.). Доминирует в нем христианский *эсхатологический* мотив, представление о потустороннем мире как о мистическом причащении души к Богу. В наиболее древних изображениях часто встречаются классические темы, аллегорически толкуемые в христианском смысле (Орфей, Амур, Психея и т. д., гении и амурчики, пальмовый лист, виноградная лоза и т. п.), а также символические надписи, как, например, рыба — акростих (греческое слово “ἰχθύς” состоит из начальных букв следующих слов: «Ἰησοῦς

Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ», что означает «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель»). Позднее появляются изображения на библейские (Моисей, Ной с ковчегом, Иона, Давид, Иов и др.) и евангельские темы (воскресший Лазарь, чудодейственные исцеления и т. д.). Но они всегда имеют переносный смысл и связаны со спасением и воскрешением души. Реже попадаются явно находящиеся в зависимости от церковных росписей религиозные изображения, непосредственно не связанные с потусторонней жизнью, как, например, Христос среди отцов церкви или “*traditio legis*” *.

* Обучение закону (*лат.*).

Что касается стилистических особенностей этих росписей, то они явно отражают эволюцию выразительных средств живописи с ее различными течениями и, разумеется, различным качественным уровнем между III и V вв. Вообще же мы имеем дело с переходом от эллинистического художественного натурализма, с его приемами иллюзионистической передачи изображаемого, ко все более *обобщенной* и менее натуралистической форме, опирающейся на растущее стремление к символичности, низводящей фигуры к простым знакам, наиболее пригодным для передачи соответствующего идеологического содержания. Именно в этом смысле живопись катакомб, отделявшая в целях идеологического переосмысления формы от первоначально присущего им содержания, способствовала распаду классического искусства. Процесс этот ускорялся тем, что надгробные изображения должны были соответствовать потребностям социально и культурно неоднородных слоев населения, объединенных, однако, одной и той же религиозной верой. Этим объясняется также распространение народных апокрифов с христианской тематикой.

Украшенные рельефами христианские саркофаги, зачастую происходящие из катакомб и датируемые периодом между II и V вв., изготовлялись в тех же мастерских, которые делали языческие саркофаги. Изготовление скульптурных украшений в гораздо большей степени, чем живопись, требовало квалифицированной рабочей силы и хорошо организованных мастерских. Поэтому в большей степени, чем живопись, скульптура надолго остается связанной с темами, образами и орнаментом традиционного искусства, а также с соответствующими техническими и стилистическими приемами. Но и здесь, однако, наделение скульптуры христианской символикой приводит в конце концов к глубокому изменению характера изображений. Если какой-нибудь историко-мифологический сюжет утрачивает свое привычное значение и выступает лишь носителем иного идеологического содержания, то исчезает всякая надобность в таком его исполнении, которое позволяло бы зрителю ощущать преемственность и связь его с предыдущими толкованиями. Выявление его прежнего смысла уводило бы зрителя от вторичного, переносного значения. Поэтому художник стремится не столько к изображению, сколько к «представлению» чего-то более значительного, чем сам образ; структурно-синтаксическое построение, «координировавшее» фигуры и жесты в зависимости от изображаемого действия, сменяется повествовательно несвязной композицией, зачастую подчиненной чисто орнаментальному замыслу, благодаря чему рельефные части

чередуются, словно секвенции в мелодии или рифмы в метрической ткани стиха. В саркофаге «Доброго пастыря» фигура главного действующего лица повторена трижды — в центре и по бокам — на фоне мелкофигурных сцен сбора винограда (еще один намек на сбор плодов веры), вписанных в разветвленную сеть лоз, нависших над передним планом. В других композициях, как, например, в саркофаге Юния Бассо (погребенного в 359 г.), повествование разделено на множество мелких эпизодов, каждый из которых заключен в архитектурную эдикулу. Но от характера композиции — свободной или разделенной на эпизоды — дело не меняется: единство изображаемой истории нарушается, рассказ теряет свою связность, живое действие сменяется представлением определенных образов. Но именно потому, что образное повествование как таковое больше не интересует художника, необходимо сделать так, чтобы образы сами западали в душу. Поэтому техника упрощается и стремится к сильному воздействию на зрительное восприятие, к обобщенной моделировке фигур ради получения резких светотеневых контрастов. Скульптор часто прибегает к бураву для того, чтобы покрыть блестящую поверхность мрамора сетью мелких темных углублений, чтобы заставить ее как бы вибрировать и раскрыть все живописные возможности, предоставляемые разнообразием позднеантичной орнаментики.

Первые базилики

Официальное признание христианского культа ставит, очевидно, вопрос о строительстве культовых сооружений — церквей. С самого начала христианская церковь наделяется определенной общественной ролью: религиозный ритуал требует сбора верующих в одном месте (церкви). Религиозное наставление паствы и привлечение неофитов являются такими же религиозными действиями, как и символическая жертва, приносимая священником на алтаре. Раннехристианская архитектура пользуется вначале уже существующими структурно-типологическими схемами. Правда, она изменяет их пространственные соотношения и внутренние членения в зависимости от новых религиозных потребностей. Разумеется, нет ничего удивительного в том, что новая религия избегает равнения на языческие капища и храмы, а обращается в основном к образцам гражданской архитектуры. В раннехристианской архитектуре утверждаются два основных типа — *базилика* и *ротонда*. Базилика ведет свое происхождение, по-видимому, от разновидности частной древнеримской базилики (зала для собраний в патрицианском доме), ротонда — от мавзолеев и термальных нимфеев. Базилика прекрасно выполняет роль места сбора христианской общины: в ней отведены специальные места для верующих и для людей, стремящихся приобщиться к таинству веры, но, не будучи еще крещеными (*catecumeni*), не допускаемых к священному ритуалу. Христианская базилика имеет продольное строение: боковые части располагаются симметрично вдоль главной оси прямоугольника. Она состоит из центрального большого и двух или четырех боковых нефов меньшего размера, разделенных между собой колоннами. На одной из коротких сторон прямоугольника располагается вход, на противоположной стороне обширная полуциркулярная *апсида*, завершаемая полукуполом (конха). Базилика имеет деревянное перекрытие, зачастую с

открытыми балками (стропилами). Арка, соединяющая апсиду с большим нефом, называется *триумфальной*: за ней располагается алтарь. Центральный неф освещается главным образом через большие окна, расположенные в верхней части стен, и имеет вид вытянутого прямоугольника с двумя рядами колонн. Перед фасадом располагалось обширное пространство открытого двора, окруженного колоннадой, предназначавшегося для наставления ожидающих причащения к христианской вере.

Круглые (или полигональные) сооружения назывались баптистериями или *мартириями* (культовые здания, связанные с захоронением святых). В них прослеживается связь — в том числе и отдаленно функциональная — с круглыми залами терм и языческих мавзолеев. Центрические в плане, они основывались на радиальной симметрии, тяготеющей к центральной вертикальной оси. Чаще всего они состоят из кольцевого обхода с полуциркульным сводом, отделенного колоннадой от центрального помещения, перекрытого куполом.

Здания, предназначенные для отправления христианского культа, обычно проще по своей структуре и украшению, чем общественные помещения позднеимперского периода. Это соответствует принципу умеренности, возведенной церковью в правило поведения, но эта тенденция постепенно приводит к видоизменению древнеримской архитектуры и превращению ее из архитектуры расчлененных масс в архитектуру организованных и органически слитых плоскостей и объемов.

Крупнейшими базиликами эпохи Константина в Риме являются: старая базилика святого Петра в Ватикане, Сан-Джованни ин Латерано, Сан-Паоло фуори ле Мура. Базилика святого Петра, полностью перестроенная в XVI в., была пятинефным храмом и имела форму латинского креста с небольшим трансептом. Церковь Сан-Паоло, пострадавшая от пожара, была восстановлена в прошлом веке. Сан-Джованни ин Латерано много раз перестраивалась, так что превратилась в барочную церковь, значительный вклад в перестройку которой внес Борромини. Одна лишь Санта-Мария Маджоре, заложенная папой Либерием около 360 г., сохранила, несмотря на многочисленные переделки, первоначальную структуру. Это огромная прямоугольная базилика с тремя нефами, разделенными ионическими колоннами с архитравом.

Отличительной чертой первых христианских базилик является возврат к перспективной прямолинейности, тяготеющей к центральной оси входа — алтаря — апсиды. В каком бы месте внутри храма ни находился зритель, взгляд его неизбежно устремляется по прямой линии к алтарю и лишь за ним прямолинейность, характеризующая главную особенность внутреннего пространства храма, уступает место криволинейности апсидальной конхи со всем разнообразием ее светотеневых эффектов. Хорошо освещенный центральный неф переходит, однако, в меньшие по размеру и освещенности боковые нефы и завершается сверху сумрачной внутренней поверхностью двускатной крыши с обнаженными стропилами. Разница между центральным и боковыми нефами заключается главным образом в объеме и освещенности. Стволы колонн, разделяющих центральное, хорошо освещенное пространство и боковые полутемные нефы, смягчают контраст и определяют постепенный переход между пространственными и световыми величинами. Украшение храма сводится к немногим простым деталям, имеющим определенное функциональное и

символическое назначение. Это капители, карнизы, перегородки, ограничивающие внутри церкви священное место пресбитерия у алтаря.

Процесс отхода от криволинейного членения масс, свойственного позднеантичному времени, и перехода к организации пространства путем объединения разновеликих плоскостей и объемов в раннехристианской архитектуре явственно прослеживается в церкви IV в. Сан-Сальваторе в Сполето и в римской базилике Санта-Сабина начала V в. В последней гладкость освещенных стен, отсутствие выступающих наружу элементов, простота украшений, несомненно, соответствуют заранее продуманной программе. Безыскусственно и просто выявляется здесь главное предназначение этой церкви — быть идеальным местом, в котором духовному единению собравшейся паствы соответствовали бы гармоничность и ясность форм, организующих пространство, размеры и объемы которого определяются уже не несущей способностью опорных элементов или массивностью стен, а их пропорциональностью и уравновешенностью, соответствием отдельных частей метафизической духовной истине. Здесь вновь обретается, хотя и в ином плане, гармония чистых форм греческого храма: архитектура выступает в качестве меры, средства организации пространства, но само пространство есть не что иное, как естественный и сверхъестественный свет. Явным вызовом древнеримской архитектуре звучит противопоставление формы силе, изысканного учения о пропорциях — помпезной грандиозности размеров, вечности духа — преходящести власти. Идея христианства о прекрасном, естественном и духовном одновременно уже проложила себе путь. Это путь, берущий начало от давнишних представлений Платона о красоте и ведущий через философию Плотина и христианства к преодолению *материи*, понимаемой как отсутствие всякого света, к *чистому свету* или универсальному пространству.

Латеранский баптистерий (неоднократно перестраивавшийся), мавзолей Санта-Костанца (первая половина IV в.), церковь Сан-Стефано Ротондо (ок. 470 г.) являются наиболее древними раннехристианскими сооружениями в Риме с центрической пространственной организацией: восьмиугольной в первом случае (связанной с перестройкой в V в.) и круглой в остальных. Если сравнить их с ближайшим аналогом языческих времен, например с нимфеем Минервы Медики, то мы столкнемся с теми же замыслами их строителей, что и в базиликальных церквях — упрощением структуры, внутреннего членения, декора и поисками гармонических, пропорциональных соотношений между хорошо освещенными и затененными частями интерьера. В церкви Санта-Костанца световой переход от центрального помещения к круговому обходу подчеркнут радиальным повторением колонн. Спаренные колонны способствуют более медленному взаимопроникновению света и тени и еще больше подчеркивают их значение. Связующий их высокий антаблемент как бы освобождает арки от нагрузки и придает их изгибам значение соединительного моста, ведущего от зоны освещения к зоне затемнения. Тот же антаблемент, вклиниваясь своей утолщенной частью между капителью и импостом арки, замедляет переход в высоту (подобно переходу в ширину, замедляемому сдвоенными арками) от несущих структур к несомым. Те же элементы, которые в позднеантичной архитектуре способствовали сильному расчленению масс, здесь облегчают их,

помогая их свободному устремлению ввысь.

Это представление о пространстве как о световых объемах подчеркивается зачастую определенными колористическими приемами, и прежде всего применением наиболее чувствительной к свету живописи — мозаики. Полуцилиндрические своды кругового обхода церкви Санта-Костанца украшены мозаикой с белым фоном, на которой изображены путти, собирающие виноград и выжимающие из него сок в чаны. Это один из многих позднеантичных мотивов, символически переосмысленных в христианскую эпоху. Характерно, однако, что эта мозаика помещена наверху и служит для колористической характеристики полутени, господствующей под сводами. В базилике же пространство, выходящее за пределы перспективы, намеченной главным нефом, представлено апсидальной конхой с ее криволинейным объемом, венчающим заалтарную «точку схода» линий. Это то место, где пространство воспринимается как свет, а свет воплощается в священных образах. Так, мозаика апсиды церкви Санта-Пуденциана (конец IV в.) с необыкновенной силой отражает синтез христианской идеологии с ее религиозно-политическим дуализмом, иными словами, слияние исторического и в значительной мере репрезентативного видения с символической передачей образов. Пространство отличается перспективной глубиной, определяемой обширной открытой галереей, подчеркивающей кривизну апсиды и служащей чем-то вроде ширмы, из-за которой выступают здания города, составляющие его «монументы». Город этот являет собой историко-символическое изображение Иерусалима, над которым господствует Голгофа. Небо представлено еще натуралистически, как «слоеный пирог» из розовых и фиолетовых облаков, освещенных закатным солнцем. Центральное место на небосводе занимает огромный крест, украшенный золотом и драгоценными камнями. Вокруг него расположены символы евангелистов. Христос восседает на позолоченном троне. Жест его руки выражает одновременно властность и милосердие. Его величественная фигура в центре композиции подавляет все остальные фигуры. Последние, образующие внизу два перспективно расположенных крыла, носят также исторический и вместе с тем символический характер. Две женщины, возлагающие венки на головы святых, символизируют собой два великих источника новой религии: *ex gentibus* * (греко-римский) и *ex*

* Языческий (лат.).

circumcisione ** (иудейский). Тот же намек на двойственное происхождение

** Здесь: древнееврейский (лат.).

ние и синкретизм христианства прослеживается в исторически сложившихся образах Петра и Павла. Христос, которого традиционное эллинистическое искусство изображало почти юным Аполлоном, представлен здесь в царских бармах и с бородой, как Юпитер. Сама его поза говорит о том, что это властелин и правитель мира. Эту мозаику можно было бы считать показательной для новой идеологии церковной власти, получившей конкретное воплощение в фигуре папы как представителя власти духовной, полученной от Бога, но осуществляемой на земле независимо и даже вопреки власти императора.

Мозаики храма Санта-Мария Маджоре, помещенные на триум-

фальной арке и вдоль среднего нефа, изображают сцены из Нового и Ветхого заветов. Мозаика на триумфальной арке имеет надпись с посвящением папе Сиксту III (432—440); но не исключено, что она восходит, как и мозаики центрального нефа, к концу предыдущего века. Как бы то ни было, главная нить повествования на триумфальной арке, почерпнутая из свежих источников, каковыми являлись евангелические апокрифы (отвергнутые официальной церковью, возможно, в силу слишком явной народной, изустной окраски), переплетается с ортодоксальной символикой; на самом верху арки изображена этимазия, то есть украшенный драгоценными камнями трон с крестом и царским венцом, приготовленные для Страшного суда. Сама композиция в виде последовательно расположенных ярусов и стремление к фронтальному изображению действующих лиц свидетельствует о связи этих мозаик с позднеантичной традицией, в которой отсутствует противоречие между изображением исторических событий и его ритуальным характером. Относящиеся к тому же или несколько более раннему времени мозаики центрального нефа отличаются большим динамизмом, большей яркостью красок и живостью композиции, что говорит о их более тесной связи с эллинистическими источниками.

Итак, Рим продолжает, как во времена Римской империи и даже в еще большей степени, оставаться местом скрещения множества течений художественной культуры, омывающих обширный полицентрический мир позднеэллинистической эпохи. Римские первосвященники, сменяющие друг друга на кафедре святого Петра, ведут зачастую происхождение с христианского Востока и из различных центров религиозной культуры. Вместе с художниками, которых они вызывают из Византии, Малой Азии, Сирии, Египта, в Риме утверждаются различные иконографические и стилистические традиции. Два храма на мозаике Санта-Сабина (V в.), плоско вырисовывающиеся на золотом фоне, отличаются ритуальной торжественностью придворного византийского искусства. Созданная несколько позднее (VI в.) мозаика апсиды церкви Санти-Козма-э-Дамиано в Риме означает временный отход от традиционной эллинистической живописности и уступку символически-абстрактной тенденции. В обширном, бескрайнем пространстве синего неба озаренные солнцем облака, по которым Христос как бы сходит на землю, переливаются яркими красками, предоставляя лишь боковым фигурам играть некоторую роль в объемном построении всей композиции. Но для создания впечатления обширного пространства художник не прибегает здесь, как в церкви Санта-Сабина, к помощи архитектуры, играющей роль перспективного обрамления, а ограничивается колористическим выделением светлых фигур на темно-синем поле неба. Светотеневая модуляция уменьшается и наконец сходит на нет: фигуры в мозаике из Санта-Пуденциана еще залиты светом, здесь же они светятся сами. Ощущение пространственности при этом не пропадает. Пространство выступает как свет и реализуется с помощью цвета. Но и цвет носит символический характер, подобно пальмам, символизирующим небесный сад, или голубой полосе, изображающей воды реки Иордан: «духовный» свет, наполняющий пространство, излучается высококачественной сублимированной субстанцией, каковой является цвет. Но пространство в мозаике церкви Санти-Козма-э-Дамиано является в конечном счете таким же, каким оно

выступает в архитектурном обрамлении церкви Санта-Сабина. Это пространство, созданное с помощью света, вернее, с помощью пропорциональной дозировки необходимого количества света.

Глубокая взаимосвязь между архитектурой и живописью, лежащая в основе изобразительного искусства этого периода в Риме, исключает возможность появления круглой скульптуры. Уже декоративная скульптура стремится к уплощению рельефа, к обретению ясных простых линий и контуров, к слитности с архитектурной поверхностью, по отношению к которой она играет самую большую роль ограничителя или края. Продолжается производство саркофагов со все более заметным стремлением к абстрактным формам, к выделению фигур с низким рельефом на гладком фоне, который играет роль своего рода цветового задника. Исчезает или почти исчезает скульптура. То немногое, что дошло до нас, несомненно, ведет происхождение с Востока. В пластике, как, например, в статуе консула из Капитолийских музеев в Риме, дает о себе знать типично византийская тенденция. Это чувствуется в уплощении фигуры, рассчитанной на осмотр с одной лишь фронтальной точки зрения, в отсутствии какого-либо намека на движение, в сведении рельефа к слабовыраженной линейно-пластической модуляции поверхности, позволяющей свету почти незаметно перетекать из одной плоскости в другую, словно в тонко выполненной скульптуре из слоновой кости, которая возводится теперь в образец. Резьба по слоновой кости послужила также образцом и для украшения деревянных врат церкви Санта-Сабина (середина V в.), состоящих из кессонированных квадратов, обрамленных переплетенными ветвями и ажурно-декоративным орнаментом. Это произведение многих мастеров, достигших разного уровня мастерства и культуры. Во многих частях рельеф отличается тонкостью проработки, выполненной в лучших традициях эллинистического искусства. Вообще же врата церкви Санта-Сабина имеют весьма важное значение с иконографической точки зрения, особенно с учетом разнообразия источников (главным образом сирийских), из которых были почерпнуты изображения.

Другие центры позднеантичной культуры: Милан и Равенна

Кризис древнеримской империи был не только кризисом власти, но и кризисом в области идей и культуры. Распад древнеримской империи на Западную и Восточную подрывал единство государства, и тут были бессильны и новая идея христианского объединения, и общая необходимость противостоять угрозе со стороны варваров (под которыми подразумеваются отныне уже не чуждые римлянам народы, а нехристиане). «К политическому соперничеству добавляется теперь религиозное, выражающееся в споре о первенстве Рима. Но это не только борьба за главенство: западные епископы и папы... выступают с нападками на еретические тенденции восточного духовенства, и в самом деле составляющего наименее спокойную и доктринарски наименее устойчивую и надежную часть христианского мира. К тому же Запад по-прежнему видит одну из главных своих моральных и культурных опор в римской традиции» (Ф. Шабо).

Римская традиция, представление о Риме как о грандиозной

империи, переживающей временный упадок, кладутся в основу попыток ее *реставрации* на этико-религиозной основе христианства, предпринятых Феодосием и святым Амвросием в Милане, который с 379 по 402 г. является столицей империи. В это время Милан становится крупнейшим центром позднеантичной художественной культуры и даже внешне старается подражать Риму, но Риму не христианскому, а Риму императорскому, с его величественными монументами, выражающими мощь и устойчивость государственной системы. В Милане к тому времени уже, несомненно, существовала своя архитектурная традиция, но конструктивная сложность, высокий технический уровень новых построек иначе не объяснить, как участием в них римских строителей. Стремление воспроизвести римский городской облик просматривается в том немногом, что уцелело после многочисленных разрушений. Это чувствуется и в огромных размерах зданий, и в центричности их планов, и в мощном членении их тяжелых стен.

Апостольская базилика (вторая половина IV в.) имеет крестовую структуру с обширным трансептом, объем которого увеличивается за счет чередующихся ниш и капелл. Церковь Сан-Лоренцо Маджоре (V в.) представляет собой огромный квадрат с обширными *экседрами* с каждой стороны, которым внутри соответствуют вогнутые колоннады опорной системы. Внутреннее пространство, как в римских термах, построено по принципу соединения внутренних помещений, что достигается последовательным чередованием открытых пролетов и тектонических масс. Благодаря этому на первый план в непрерывной череде архитектурных членений выступают связующие структурные элементы.

Капеллы Сант-Акуилино, Сант-Ипполито и Сан-Систо, соединяющиеся с Сан-Лоренцо, и купольная часовенка Сан-Витторе ин Чьел д'Оро имеют также центрическую структуру, часто с подпружными арками. Милан Феодосия и святого Амвросия использует из римской архитектуры именно то, что отвергает Рим первых христианских пап, противопоставляя ему архитектуру, основанную на числовых пропорциях, линиях и плоскостях. И берет он их не для гражданского, а религиозного строительства, или, вернее, религиозно-гражданского по своему замыслу. Но в Милане давление со стороны беспокойного варварского населения ощущается значительно сильнее. Вот почему чуждым Риму и христианству устремлениям варваров противопоставляется здесь грандиозный облик наводящей ужас цивилизации, основанной на политической власти и духовной силе Рима, слитых отныне в единое целое.

В живописи, в скульптуре, в художественном производстве отражаются ретроспективные установки Феодосия и святого Амвросия, направленные на возрождение классической культуры. В мозаиках часовни Сан-Витторе ин Чьел д'Оро (IV в.) святые впервые наделяются индивидуальным обликом. Они выступают как исторически достоверные и конкретные персонажи. Несмотря на золотой фон, вновь появляется ощущение пространства, лица и одеяния становятся объемными. В мозаиках капеллы Сант-Акуилино (конец V в.) Христос среди апостолов выглядит владыкой, восседающим в совете среди высоких сановников. Появляются также реальные пейзажные мотивы эллинистического происхождения. Так называемый саркофаг Стиликона, находящийся ныне в церкви Сант-Амброджо, со всех четырех сторон украшен рельефами, на

которых изображены сцены из Нового и Ветхого заветов, явно трактованные как «римские» истории. Архитектурные детали, изображенные на фоне, составляют специфическую среду, а жесты и одеяния святых делают их похожими скорее на императорских сановников. Аналогичным образом изображены фронтально стоящие фигуры высоких правительственных лиц в диптихе из слоновой кости, изготовленном, по-видимому, в мастерских, принадлежавших двору Феодосия. Здесь мы тоже находим символическое архитектурное обрамление. Рельеф — крайне низкий, плоский или слегка изборожденный штрихами, благодаря чему свет легко перетекает с одной поверхности на другую. Перед нами уже не натура, а политико-религиозный идеал, идеал правления во имя Бога, ради духовного спасения людей. Искусство подошло отныне к рубежу, за которым божественное воплощается в человеческом.

Милану как столице империи и последней защитнице имперской идеи наследует Равенна — город, занимающий важное стратегическое положение на путях передвижения варваров, защищенный от их нападений болотами и обладающий отличным военным портом (Классе). В первоначальный период расцвета искусства, в период правления Гонория (Флавия), в Равенне еще ощущается влияние позднеантичных традиций Феодосия: не исключено, что в городе в это время работали мастера, приехавшие из Милана. Большая базилика Сан-Джованни Эвангелиста, основанная около 430 г. дочерью Феодосия и сестрой Гонория Галлой Плацидией, стала прототипом других творений равеннской архитектуры. Она имеет три нефа, апсиду, полуциркулярную внутри и многогранную снаружи, по бокам которой расположены две другие похожие апсиды, завершающие боковые нефы (пастофории). Выбор в пользу ясной раннехристианской конструкции (имеются, правда, аналоги и в Милане, например церковь Санто-Симплициано) отражает, по-видимому, более созерцательную, менее политизированную религиозность епископа Пьера Кризолога, являвшегося советником Галлы Плацидии.

Ближе к миланским образцам подходила, похоже, ныне не существующая церковь Санта-Кроче, крестообразное строение которой символически увязывалось с названием храма *. Крестообразной была

* Санта-Кроче — Святой Крест (*итал.*).

также связанная с ней часовня, получившая название мавзолея Галлы Плацидии (последняя, однако, скончалась в Риме в 450 г. и погребена была не здесь). Небольшое здание (ныне ушедшее в землю примерно на полтора метра) внешне ничем не примечательно. Оно построено из кирпича, но внутри, поверх высокого основания из серого мрамора, сплошь покрыто мозаикой. В этом нет ничего нового: в Риме и особенно в Милане мозаичные украшения считались хроматическим завершением пространства, задуманного как световой объем. Здесь, однако, мозаика, сплошь покрывающая стены и своды, сама по себе определяет архитектурное пространство: план, прямоугольные стены, изгибы сводов, малая величина помещений — все служит лишь созданию условий для полного колористического насыщения архитектурного пространства с помощью света, отраженного от мозаичного узора. Уже сам контраст между крайней скромностью внешнего облика и ночным, но интенсивным свечением внутреннего убранства мавзолея полон, по-видимому, много-

значительного символического смысла. Художник, похоже, хотел сказать, что душа тем больше блещет, чем невзрачней ее телесная оболочка, что материя конечна, но бесконечен наполняющий ее божественный свет. Мозаика не только покрывает стены, но и как бы заменяет их: она сглаживает углы, размывает очертания арок, делает незаметным переход от одной плоскости к другой, утверждает закон повсеместного и непрерывного перетекания света. Ей свойственна также иллюзорная глубина: во всех изображенных сценах есть указания на перспективу. Создается впечатление, будто плоскости растворяются в прозрачном потоке отраженного света. По краям мозаичных композиций часто встречаются перспективные построения. Сама техника исключает наличие гладкой, равномерно отражающей свет поверхности, ведь мозаика состоит из мелких кусочков смальты, разного размера, формы, степени прозрачности и отражающей способности. К тому же они укрепляются в связующей массе на различной глубине и с неодинаковым наклоном, в зависимости от прилежания и опытности мозаичиста. Полученная таким образом шероховатая поверхность не просто отражает свет, но и рассеивает его во множестве направлений, так что зрителю она представляется полной блеска, живого трепета и почти молекулярного движения. Искусство мозаичиста, работающего, естественно, на основе заранее заданного рисунка, состоит как раз в умении придать цвету максимальную глубину и трепетность, сохранив при этом абсолютную верность тональности. Добивается он этого путем творческого подхода к выкладыванию рисунка и тщательной проверки световых качеств мозаики. А поскольку применяемый материал не позволяет ему смешивать краски, то он прибегает к вкраплению в слишком холодные (например, зеленый или синий) теплых тонов (желтых, красных) или, наоборот, к приглушению слишком теплых тонов за счет вкрапления в них более холодных. Таким образом, свет, наполняющий замкнутое архитектурное пространство, переливается бесконечным множеством цветных оттенков.

Свет этот является не однородным сплошным потоком, ведь мозаика включает в себя и образы, построенные с помощью цветных пятен. Поэтому свет и пространство выступают в качестве идеальных выразителей образов, которые лишены пластической рельефности и светотени и сведены к поверхностям и массам, отличающимся лишь блеском своих красок. К тому же мы имеем дело не с проекцией на плоскость, ибо фигуры скорей утоплены в глубину, втиснуты в неширокое пространство, образованное кусочками смальты, благодаря прозрачности которой они воспринимаются в слегка расплывчатом и увеличенном виде, словно сквозь прозрачную толщу морской воды.

С идейной точки зрения мозаичная техника полностью соответствует господствующим в то время взглядам, в значительной мере находящимся под влиянием неоплатонизма Плотина, ибо она рассматривается как процесс освобождения материи из состояния тьмы и возвращения ее к состоянию духовности и света, прозрачности и пространственной организованности. В архиепископской капелле в Равенне люди VI в. могли прочесть следующую надпись: “Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat”*. Если свет тождествен пространству, то его значимость

* Или свет рожден здесь, или правит плененная свобода (лат.).

определяется качеством, а не количеством. Так, ночной небосвод в ясную погоду пространственно бездонен, хотя степень его освещенности минимальна. Пространственность мавзолея Галлы Плацидии, построенная на темно-синей доминанте, является как раз пространственностью ночного света. Фигуры в ней представляются сгустками света, воплощенными в человеческие фигуры.

Баптистерий Неонеана, или баптистерий православных (по имени епископа Неона, позаботившегося о его украшении в середине V в.), также аскетичен, но удивительно украшен внутри, где мозаика дополняет и в значительной мере заменяет архитектурные членения, приобретая, таким образом, несомненное конструктивное значение. Восьмиугольный в плане, баптистерий увенчан куполом из легких материалов (терракотовых трубок, вставленных друг в друга), покоящимся на двухъярусной аркаде. Украшения его состоят из мраморной полихромной инкрустации, стукко и мозаики, переливающейся яркими цветами. Первый мозаичный пояс в куполе дает иллюзорное изображение портиков и эдикул, в которых ощущается явный отзвук настенных римских украшений. В иллюзорных архитектурных сооружениях помещены символические предметы с крестом и царским венцом, алтари с евангелиями, небесные вертограды, огражденные решетками. Во втором поясе изображены апостолы, разделенные высокими стеблями цветов, как бы намечающими воображаемые грани купола. Каждый из апостолов несет на покрывале венец. В тондо, помещенном в центре купола, изображено крещение Христа. Цветовая гамма в куполе совершенно отлична от колористической интонации мавзолея Галлы Плацидии. Здесь господствуют светлые возвышенные тона. Свет, приближавшийся в мавзолее почти к ночному, в баптистерии близок к дневному или утреннему.

Наличие элементов перспективы, как, например, иллюзорная глубина мозаичных архитектурных сооружений и эдикул, как бы выполненных в технике стукко, связывает и отождествляет живописные украшения с материальной основой стен. Здесь мы действительно сталкиваемся с реализацией перехода от материи к цвету, пространству, свету и символу. Перед нами подлинная «иерофония» — гимн священному порядку: архитектура как бы свидетельствует о божественном происхождении вещей, но не в их естестве, а в высшем проявлении, от которого ведет свое начало человеческий мир.

Художественный расцвет Равенны, после некоторого перерыва, вызванного политической смутой, возобновляется в конце V в. во времена Теодориха (493—526). Поскольку остготы были христианами арианского вероисповедания, то ряд религиозных зданий строится заново. Так, помимо кафедрального собора (ныне Санто-Спирито), возникает баптистерий ариан и дворцовая церковь, которая впоследствии после переделок и приспособления епископом Аньелло (560) под католический культ станет называться Сан-Мартино ин Чьел д'Оро и, наконец, Сант-Аполлинаре Нуово. В своем первоначальном виде она представляла собой типичную базилику с небольшими отклонениями, свойственными равеннской архитектуре: колонным портиком вместо прямоугольного двора с аркадами (который, кстати, был довольно распространен в Равенне), «пульвинами» — подушками между капителями и пятами арок, тремя апсидами. Блеск внутреннего убранства также контрастирует здесь

35 с простотой экстерьера. Мозаики, идущие вдоль среднего нефа, восходят к не очень отдаленным друг от друга, но глубоко различным по своей религиозной и культурной направленности периодам. Из трех мозаичных поясов лишь первые два, считая сверху, и крайние мозаики третьего пояса выполнены в начале VI в., то есть во времена Теодориха, длинные же ряды с девами и мучениками в третьем поясе относятся ко временам епископа Аньелло, то есть ко второй половине того же века.

Теодорих был «варваром», преклонявшимся перед латинским миром, перед Римом, и, видимо, из Рима были приглашены мастера, которые украшали эту дворцовую церковь.

В самом верхнем поясе среди символично-декоративных мотивов в классическом духе (раковины, увенчанные крестом и двумя голубями) попадают «исторические» изображения — события из жизни Христа. В среднем поясе, в промежутках между окнами, помещены крупные фигуры пророков. По краям нижнего пояса у входа в церковь символически изображены: справа — город Равенна и дворец, слева — гавань в Класе. Изображение, хотя и схематичное, событий или городских видов требует определенной пространственной глубины и динамизма, а также определенной колористической живости. Пророки изображены фронтально, в статуарных позах, каждый с характерным для него жестом, стоя на иллюзорном цоколе. Их светлые фигуры на темном фоне обладают подчеркнутой цветовой интенсивностью и объемом, благодаря которым они не теряются рядом с окнами, свет которых несколько ослабляется алебастровыми пластинами. Художественный идеал Теодориха, как и идеал Феодосия, уходит своими корнями в позднеантичную эпоху. Почти законченным воплощением художественных пристрастий Теодориха стал его мавзолей, который, по утверждению одного древнего источника, «он велел построить еще при своей жизни... из каменных квадров, для перекрытия которых потребовался огромный камень». Его строители вдохновлялись древнеримской провинциальной скульптурой. В арках нижнего этажа подчеркивается структурная мощь, выражающая восхищение «варвара» перед строительным гением побежденных. Варварской является также идея массивного монолитного перекрытия — «крышки». Столь же типично «варварскими» являются прямоугольные навершия, увенчивающие цилиндрическую часть перекрытия.

Епископ Аньелло, непримиримый враг «еретических варваров», закладывает в Равенне основы политической и культурной гегемонии Византии: ряды дев и мучеников нижнего пояса в Сант-Аполлинаре Нуово с его однообразно-уплощенными фигурами, повторяющими один и тот же ритуальный жест приношения, являются типичным примером придворного византийского искусства.

37 Однако культурное влияние Византии проявилось в гораздо большей степени в строительстве и украшении церкви Сан-Витале, освященной в 547 г. Вдохновителем монументально-византийского строительства в Равенне был высокий византийский сановник Юлиан Аргентарий. Он пожелал, чтобы новая церковь была построена наподобие центрической в плане церкви святых Сергия и Вакха в Константинополе, а для полихромных инкрустаций и для украшения колонн и перегородок был использован восточный мрамор. Хотя Сан-Витале и сохраняет — из-за своей общности с позднеантичной архитектурой — пространственную

структуру, мало чем отличающуюся от структуры Сан-Лоренцо в Милане, стоит все же для лучшего понимания различия между ними напомнить только что сделанное сравнение между мозаикой эпохи Теодориха и мозаикой эпохи Юстиниана в Сант-Аполлинаре Нуово. Четыре экседры Сан-Лоренцо удваиваются, их число возрастает до восьми, свет падает не прямо, а проникает сквозь проемы трифориев. Наконец, все то, что в Сан-Лоренцо достигается членением внутреннего пространства на тектонические массы и пролеты между ними, в Сан-Витале заменяется разворотом и плановым чередованием поверхностей и объемов, ясностью структурной схемы, растворением физической массы в свете и его фильтрации. Одним словом, мы имеем здесь дело не с метафизическим видением, а с метафизическим построением пространства. Внутри большого восьмиугольного периметра восемь экседр с колоннами, отделенные от стен широким круговым обходом, расходятся от центрального помещения словно лепестки гигантского цветка. Высокие опорные столбы не только передают нагрузку, но и служат ритмической организации пространства, не столько расчлененного, сколько волнообразно раздавшегося вширь и заполненного в высоту вогнутыми двухъярусными аркадами, образующими галереи для женщин («матронеумы»). Ритмичность построения подчеркивается также трехчленным делением каждой из этих аркад: ажурные перегородки, когда-то служившие для частичного ограждения пролетов, действуют здесь как тончайшие световые фильтры, рассеивая лучи. Все в этой церкви, начиная от крупных структур и кончая мельчайшей деталью орнамента, подчинено стремлению разрушить привычные представления о тяжеловесности материи, составляющей основу стен или мраморных облицовок. Даже сама атмосфера отличается здесь неуловимой прозрачностью, благодаря которой нежно звучат цветовые оттенки, не претерпевающие ни малейшего искажения и сохраняющие верность заданному тону. Перед нами словно византийская живопись, избегающая контрастов и построенная на сближении родственных оттенков и их повторении с легкой вариацией, на использовании блеклых и почти не поддающихся определению тонов (пепельных, светло-коричневых, светло-зеленых, сиреневых). Сама планировка церкви как бы рассчитана на единство цветовых впечатлений, и тем не менее здесь трудно встретить цветовое однообразие или однородность освещения.

Вместо окруженного колоннадой двора остается колонный портик с лестничными башнями, ведущими в матронеумы, и с двумя входами на двух смежных сторонах восьмиугольника. При входе попадаешь, таким образом, в сумеречное пространство кругового обхода, из которого можно пойти в разных направлениях. Когда отсюда попадаешь в центральное помещение, уходящий в глубину хор представляется пространственной осью, вокруг которой разворачиваются полукружия аркад восьмиугольника, благодаря чему пространство церкви объединяется в симметрическое целое с радиальным или продольным построением, определяющим постепенное нарастание художественных эффектов. Мозаики хора и апсиды, хотя и исполнены местными мастерами, навеяны все же византийской ортодоксальной программой. Близостью к византийским влияниям обусловлен и выбор насыщенности цвета, соответствующей архитектуре. С нескрываемой полемикой в адрес арианской ереси,

занесенной остготами в Равенну, утверждается здесь значение догмы и ее символов, которые в византийском политико-религиозном синкретизме являются также символами императорской власти. В апсиде, как бы увенчивая символично-декоративную систему, изображен в пурпурных одеждах безбородый, похожий на Аполлона Христос. Он восседает на земной сфере, по бокам его стоят воины-архангелы, святой Витале и епископ Экклезий. В этот комплекс, уже пронизанный символизмом, хотя и понимаемым в широком и неопределенно эллинистическом духе, мастер из императорского окружения включил две мозаики с Юстинианом и Феодорой, присутствующими при освящении церкви. Перед нами два «исторических» изображения (хотя в действительности ничего подобного не происходило), но они истолкованы в символическом духе, словно бы с тем чтобы утвердить вездесущность и, следовательно, божественную природу императорской четы. Юстиниан среди приближенных и Феодора в окружении придворных дам несут хлеб и вино для причастия. Смысл происходящего ясен: земные владыки сами раздают миру божественную милость. Фигуры даны фронтально, как на позднеантичных «парадных» рельефах, но каждая из них является лишь эмблемой собственного ранга, собственного положения в придворно-правительственной иерархии, повторяющей иерархический порядок во вселенной. Каждая фигура, наконец, сводится к своему торжественному одеянию или знаку отличия. Благодаря тому, что все они выставляют напоказ свои драгоценные одеяния, перед зрителем разворачивается совершеннейшая гамма хроматических аккордов. Очень важно именно то, что символ дается здесь уже не в виде намека, не в виде незавершенной, самодовлеющей формы, а в виде полноценной и единственной реальности. Перед нами не земной рай, несущий в себе определенное «земное» содержание, а метафизический образ, выраженный через конкретную видимую форму. Император и есть видимый образ Бога.

36
38
Равенна была уже викарным городом Византийской империи, когда в 549 г. в ней была освящена базилика Сант-Аполлинаре ин Классе, также выстроенная в соответствии с пожеланиями императорского казначея и наместника Юлиана Аргентария. Лишенная своей мраморной облицовки (использованной в XV в. для украшения так называемого «Темпью Малатестиано» в Римини), она тем не менее сохранилась лучше других церквей в Равенне. Перед нами совершенный тип экзархальной трехнефной базилики с тремя апсидами. Помещенная в средней апсиде мозаика представляет собой вершину развития византийского символизма. В композиции, символизирующей преображение на горе Фавор, изображен большой крест с драгоценными камнями, заключенный в круг, усыпанный звездами (небо). Вверху, среди красных облаков на золотом фоне, фигуры Моисея и Илии, внизу три агнца (символизирующие апостолов Петра, Иакова и Иоанна) на горе Фавор, изображенной в виде зеленой полосы, усеянной деревьями, цветами, камнями (мотив мироздания). Изображения плоскостны, схематичны и распределены по фону подобно рисункам на ткани. Перед нами тот же тип стилизации, который встречается во всех разновидностях высокоразвитой, официально-парадной художественной культуры Византии.

Это заметно уже в архитектурном убранстве: в ажурных перегородках, в резных капителях, плоские грани которых соперничают с

тонкими кружевами; в едва намеченных карнизах, нежно отражающих или поглощающих падающий на них свет; в саркофагах, где скульптура придает каждой поверхности — благодаря соблюдению определенных пропорций между рельефными изображениями и гладким фоном — собственную значимость, свое цветовое качество; в резных изделиях из слоновой кости, которые, наряду с ювелирными изделиями, являются, пожалуй, наиболее типичными образцами византийского придворного искусства. Еще явственней проявляется это стремление привести любую форму к общему свето-цветовому пространственному знаменателю, к всеобщему символу, явленному милостью божьей. Трон архиепископа Максимиана из слоновой кости ясно показывает, что художественное наследие эллинистической скульптуры вовсе не утрачивается в ритуальном византийском формализме: бесконечные оттенки так называемого эллинистического иллюзионизма выливаются в утонченнейшие, но вполне отчетливые колористические тональности. В любой области искусства — от тканей до миниатюр на металле — византийская техника достигает столь высокого уровня, что представляется особым направлением мысли, чуть ли не философии. В самом деле, она выступает как самостоятельный способ истолкования, облагораживания, сублимации материи, сведения ее к духовной значимости формы — символа. При этом византийские мастера всегда стремились использовать наиболее ценные материалы, за которыми признается своеобразное внутреннее благородство, почти «врожденная» светоносность, и никогда не забывали об исторических и, следовательно, классических и эллинистических образцах, считавшихся этапами, через которые прошло человечество на пути к чистой духовности византийской эпохи. Ничто не утрачено из накопленного опыта: под ажурной вязью капителей с плоскими гранями всегда обнаруживается изначальная форма коринфской капители, под колористическими построениями мозаик — пространственная объемность, трепетность и воздушность эллинистических «ведут». Разнообразнейшие способы обработки материалов и художественного производства в равной мере направлены на достижение конечной цели, которую можно было бы определить словом, почерпнутым из религиозного учения, — *евхаристическое* преобразование материи. Не только из-за подчинения ритуальным традициям и предписаниям, но и в силу потребности, присущей византийскому представлению об искусстве, происходит отказ от создания новых типов и форм и предпочтение целиком отдается опыту прошлого, на основе которого мастера стремятся достичь все большего совершенства, все более изощренной, даже вычурной стилистической утонченности. Этой внутренней потребности, в не меньшей степени, чем строгости литургии, являющейся также придворным церемониалом, соответствует закрепление типов, или *иконографических канонов*, предписывавших для каждой фигуры определенные черты лица, жесты, атрибуты и даже цвет одеяния. Так, классический принцип *мимесиса* получал новое истолкование как точное повторение архетипа, как полный отказ от творческого подхода к изображению. Но такой отказ не влияет на качество произведения, ибо при неизменности и закреплённости определенного типа, при повторении прежних черт художнику удается достичь высочайшей отточенности стиля, необыкновенного качества цвета. Тесное переплетение теоретических и философских интересов с практическими навы-

ками ремесла соответствует, впрочем, самому характеру византийской теократии, «священной монархии, основанной на новой мировой религии — христианстве» (Даусон), и характеру ее культуры, в которой восточные, греческие, римские элементы преобразуются и сливаются воедино, сохраняя вместе с тем на протяжении одного из крупнейших исторических кризисов первоначальные элементы античного знания. Более того, именно в области искусства, рассматриваемого с точки зрения техники или методологии, религиозная догма преобразуется в правила практической жизни. Поэтому нет ничего удивительного в том, что философия, со всей ее премудростью, входит в мастерскую художника и ремесленника, придворная культура перерастает в свою очередь в культуру народа. Вот, например, что пишет Григорий Назианзин: если вы шли за хлебом, то «булочник, вместо того, чтобы назвать вам его стоимость, пускался в рассуждения насчет того, кто выше — Отец или Сын. Меняла затевал споры о «рожденном» и «вечном», забывая обменять ваши деньги, а банщик заверял вас в том, что Бог-Сын наверняка рожден не из семени».

Искусство Византии и варварских племен в Средние века

Период, последовавший после окончания византийского господства и до образования новой Западной Римской империи Карла Великого, иными словами, VII и VIII вв. были и для Италии веками глубокого политического, экономического и культурного упадка. В то же самое время происходил расцвет восточной культуры, влияние которой продолжало ощущаться, особенно благодаря религиозным связям, в измученном потрясениями западном мире.

Лишь в новейших исторических исследованиях предпринята попытка разобратся в глубине и сложности культуры, определяемой общим названием «византийской». Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что эта культура во всех своих аспектах, в том числе политическом и экономическом, является в основном культурой религиозной, стремящейся к установлению божественного порядка на земле и к спасению человечества в загробном мире. Хотя это общество и основывалось на строгой иерархии, выражавшейся в давящей вездесущей бюрократии, в скрупулезном формализме, но в нем все же существовали ярко выраженные духовные устремления, находившие выход в противоречивых и воинственных религиозных спорах. Кроме императорского двора в Константинополе, отличавшегося восточной пышностью и церемониалом, кроме официального искусства, на огромной территории Византийской империи существовали обители и скиты, где монахи и отшельники пускались в философские споры по поводу тех или иных положений веры, а подчас выступали и с драматическими пророчествами в апокалипсическом духе. В обществе, заботящемся лишь о спасении души, пустынник и аскет представляли собой идеальный тип человека, к которому с уважением прислушивались, даже когда он предстал перед двором, чтобы выступить с клеймящими обличениями и предсказанием ужасной кары. И искусство, объединяемое под названием византийского, в действительности представляет собой запутанный клубок различных

течений. Официально-парадное, или придворное, искусство, несмотря на свое огромное значение, является, по существу, ограниченным явлением, теряющимся в разветвленной сети провинциальных веяний, каждое из которых разрабатывает собственные стилистические и иконографические каноны, черпая идеи из различных направлений религиозной мысли. Эти течения пронизаны народными мотивами и традициями, которые зачастую несут в себе черты не столько придворного, сколько живого эллинистического искусства. Последнее характерно для таких центров художественной жизни, возникших на средиземноморском побережье, как Антиохия, Цезарея, Газа, в то время как Сирия, расположенная к востоку от Евфрата, становится центром сосредоточения и разработки религиозно-фигуративных тенденций с сильным восточным, персидским оттенком, с чем было связано народное стремление к национальному возрождению. Если константинопольское искусство старается, по существу, дать пищу верующим в виде почитаемых всеми образов, то искусство восточных римских провинций, и особенно сирийское, с необычайной живостью воспринимает евангельское учение, придавая изображениям преимущественно повествовательно-драматический характер, который становится особенно напряженным, когда человеческие страдания происходят не на земле, а в загробном мире, перед лицом Судии, вершащего последний Страшный суд. Рассказ в этом случае становится нравственно насыщенным, что выражается в резкости линий, в усилении яркости красок, но главным образом в каком-то неистовстве, с которым передается все происходящее.

Эти течения, отличающиеся жесткой экспрессивностью и антиклассической направленностью, также доходят до Италии, в основном через посредство различных монашеских орденов. Носителем этих художественных тенденций являлся обычно какой-нибудь кодекс с миниатюрами, которые, будучи связаны с текстом, особенно подходили для развития повествовательного начала в искусстве. К восточному компоненту добавлялся варварский, часто недостаточно принимаемый во внимание. Разнородный мир варваров не привнес в Италию свои элементы подлинной изобразительной культуры. Ему была свойственна определенная традиция орнаментального искусства (чаще всего в виде линейных переплетений с зооморфными мотивами), связанная с воздействием иранских, кельтских, скифских традиций. Редчайшие изделия, несомненно лангобардского происхождения, найденные в Италии, — кресты и другие мелкие ювелирные изделия, большей частью из мавзолея в Чивидале, — не позволяют говорить об определяющем влиянии искусства варваров. Однако контакт с варварским миром имел для итальянской культуры глубокие последствия, которые не могли не сказаться также и на искусстве, правда, лишь в том смысле, что они вызвали кризис в области техники и традиционных форм искусства.

Искусство в Италии является типичным порождением городской культуры, а первым и главнейшим последствием господства варваров стал упадок, а в некоторых случаях настоящий распад городов и связанной с ними цивилизации. Это особенно заметно в архитектуре, к которой варвары имели весьма далекое отношение. Византийская художественная культура продолжает распространяться — скорее по инерции, чем под давлением из центра, — в северных районах Адриатики и в части Падан-

ской равнины. Ее черты различимы даже по прошествии долгого времени в аббатстве в Помпозе близ Феррары, в апсиде церкви Санта-София в Падуе (конец X в.), в церкви Сан-Сальваторе в Брешии (основана в 753 г.); традиционные для равеннского экзархата мотивы отдаленно проступают или смешиваются в них с позднеантичными и ломбардскими формами. Не случайно, что традиция называет «дворцом Теодориха» более позднее сооружение в Равенне (IX в.), хотя на самом деле это часть церкви Сан-Сальваторе. Поводом для ее отнесения ко временам Теодориха и отдаленному ломбардскому влиянию явно послужил ярко выраженный аркатурный пояс и доминирующая центральная ниша. В Ломбардии же, в небольшой церкви в Кастельсеприо мы находим фресковый цикл очень высокого качества. Правда, это наверняка произведение какого-нибудь заезжего греческого художника, не оставившего иных следов своей деятельности.

Все итальянские центры художественной культуры переживали глубокий кризис; исключение составлял Рим, хотя и он не остался в стороне от всеобщего упадка. Он был как бы открытой зоной, куда устремлялись (хотя и редко там задерживались) художники из различных районов христианского Востока, в особенности из Сирии. Это зависело, конечно, от происхождения разных пап, но также и от того выбора, который церковь сделала в отношении искусства и который в принципе определил в дальнейшем ее влияние в этой области. Главными установками художественной политики церкви, отличными от устремлений восточных императоров, претендовавших на роль законодателей в религиозной и, следовательно, художественной области, были, по существу, две: отказ от восточной пышности в культовых постройках и возврат к простоте раннехристианских сооружений. В области изобразительного искусства поощрялось обращение к историко-религиозным событиям, считавшимся наиболее подходящими для целей религиозного воспитания. Третья установка, сама собой подразумевавшаяся, состояла в подрыве доверия к «монументальности» и настойчивом обращении к утилитарности как в архитектуре, так и в изобразительном искусстве в связи с назидательными возможностями последнего. В целях удовлетворения практических потребностей церкви подвергаются частым переделкам, настенные росписи счищаются и заменяются новыми. Так, в структуре и в росписях церкви Санта-Мария Антикуа на римском форуме можно обнаружить более поздние наслоения и записи, восходящие главным образом к VI—VIII вв. В одной из фресок, например, заметны пять слоев с различными изображениями. Конечно, такое ревностное стремление к замене старых изображений новыми объясняется изменением не столько вкуса, сколько религиозно-воспитательных целей. В другой фреске VIII в. в той же церкви (бывшей также домашней церковью папы Иоанна VII, грека по происхождению) распятый на кресте Христос изображен в монашеской власянице, с открытыми глазами. Такое изображение, несомненно, восходит к сирийскому прототипу, связанному с учеными спорами о божественной или божественно-человеческой природе Христа.

К официально-парадному византийскому же течению относится апсидальная мозаика из церкви Сант-Аньезе фуори ле Мура (первая половина VII в.) с фигурой святой на золотом фоне. Ее пышные

королевские одеяния говорят о тождественности духовной избранности с царским величием.

Внешним культурным воздействием объясняются также поправки и изменения, вносимые в Риме в древнюю структуру раннехристианских храмов.

Речь идет о появлении небывало широких среднего нефа и конхи апсиды в церкви Санта-Мария ин Домника (первая половина IX в.) и нарушении ритмического членения колоннады (в церкви Санта-Мария ин Космедин) вставками из сплошной каменной кладки, которые призваны играть роль не укрепления опор, а лишь длинных ритмических пауз.

В VII—VIII вв. скульптура фактически сводится к архитектурному убранству: капителям, перегородкам, карнизам. Чаще всего грубоватая техника исполнения этих декоративных рельефов объясняется не столько влиянием варваров, сколько тем, что они создавались ремесленниками в условиях кризиса городской культуры или даже сельскими кустарями. Основные мотивы орнамента черпает главным образом из византийской символики, полученной, однако, из вторых рук, лишенной своего первоначального смысла и искаженной посторонними наслоениями, среди которых фигурируют, разумеется, и варварские. Она отличается главным образом отсутствием тонкости в исполнении, обязательно сопутствующей глубокому идеологическому содержанию.

Первое проявление национального итальянского средневекового изобразительного искусства

В орнаментальных рельефах, о которых говорилось выше, историки обычно усматривают крайнюю степень упадка художественной культуры. Нельзя отрицать, что, по крайней мере с точки зрения угасания великих традиций античности, это мнение обоснованно. В этих и других проявлениях художественной культуры можно, однако, заметить зародыш новых возможностей, которые получают развитие в IX—X вв. и приведут к появлению новой художественной культуры Запада — романского стиля.

Неумелые резчики по камню с трудом изготавливают в VIII в. геометрические орнаменты со стилизованными звериными мотивами, в которых подчас встречаются примитивные человеческие фигурки. Эти знаки и символы с утратой красоты своих форм потеряли также свое первоначальное значение. Следовательно, бесполезно было бы пытаться судить о знаке или формальном символе на основе его концептуального содержания, на основе «*quod significatur*»*. Тем не менее мы можем

* Обозначаемое (лат.).

установить наличие среди этих произведений разницы в их ценности. Легко заметить, что в некоторых произведениях изображение (зачастую речь идет о простом переплетении геометрических фигур) дается с большей ясностью и силой, чем в других. Так, иногда оказывается, что резьба выполнена с большей уверенностью, рельеф ясней выделяется на фоне, кривые линии как бы наполняются внутренней силой. Эти качества связаны с отношением мастера к делу, с внимательной и любовной обработкой материала, со способом работы резцом или молотком. Итак,

мы должны рассматривать образ таким, как он есть. «Quod significat» *

* Обозначающее (лат.).

для нас оказывается важнее, чем «quod significatur». Могу сказать, что, поступая таким образом, мы подходим к производству только как к ремесленной работе. Так оно и есть. Однако принципиально важно то, что именно эта работа становится ныне особой *ценностью* и что исполнение работы, и в особенности хорошее ее исполнение, считается теперь, в том числе и с религиозной точки зрения, лучшим применением жизненных сил и лучшим способом спасения души. Именно об этом впервые заявляют монахи-бенедиктинцы: для них труд — это та же молитва, возможность отдать Богу плоды своего «нравственно» осознанного существования. Их девизом становится «ora et labora» **. В бенедиктин-

** «Молись и трудись» (лат.).

ских монастырях все подчинено труду, будь то занятия высокой философией, филологические изыскания, скромный ремесленный труд или простая работа на полях. Монастырь, с его тщательно продуманным размещением «скрипториев», ремесленных мастерских, складских помещений и жилья в непосредственной близости от церкви и залой для капитула, является прообразом новой городской организации. Под его сильным воздействием возникнет романская городская цивилизация, понимаемая как производственное, нравственное и культурное целое, способное к автономному самоуправлению. Ныне нам известно, что техника исполнения резных орнаментальных рельефов может отличаться грубостью, а в некоторых случаях она граничит даже с «примитивом». Но это *sermo humilis* ***, из которого возникнет «собственно итальянский»

*** Букв.: скромный говор (лат.).

стиль, это начало новой техники, которая станет основным компонентом формирующейся западной культуры. Эта техника или ее разновидности отличаются несомненным своеобразием, новизной и, уж во всяком случае, не имеют никакого отношения к рафинированной технике византийского мира. Но для того, чтобы та или иная техника стала составной частью процесса развития культуры и органически вписалась в его контекст, она должна обособиться от своего прошлого. В самом деле, новая техника вовсе не отвергает великого культурного наследия Византии или еще более раннего классического мира. Напротив, она его осваивает, принимает за основу, рассматривает как важный опыт, который можно активно использовать для достижения собственной цели. С возрождением интереса к проблемам культуры искусство восточного мира не сдает или сдает не сразу свои позиции на Западе. Мало того, оно распространяется там с новой силой. Но меняется отношение к его содержанию, способ его истолкования.

Необходимо отметить, что мир варваров не остается в стороне от процесса развития культуры, даже если не оказывает при этом непосредственного воздействия на нее. Само присутствие завоевателей, трудности нахождения с ними общего языка, возникающие при этом конфликты вызывают у людей неведомое до падения древнеримского мира чувство трагизма истории. Вместе с тем растет сознание позитивно-

го характера ее опыта, необходимости преодоления трудностей ради собственного спасения. Болонья заметил, что невозможно втиснуть в рамки «бенедиктинской культуры» новые веяния, которые, хотя и спорадически, дают о себе знать во всем лангобардском королевстве вплоть до Беневенто. Именно здесь появляются в конце VIII в. и несколько позже, в начале IX в., настенные росписи в церкви Сан-Винченцо аль Вольтурно, в которых нашло свое отражение «сумбурное, но позитивное понимание глубины пространства... исконное ощущение единства окружающей среды... историческое осознание человеческой трагедии» (Болонья). Иконографические истоки по-прежнему остаются восточными, скорее всего сирийскими, но важно, что в силу высокого драматизма они знаменуют собой отход от невозмутимо-бесстрастного константинопольского искусства и что их воплощение в произведениях искусства требует высокого вдохновения и обращения к подавляемым дотоле чувствам, максимальной отдачи от таких привычных средств искусства, как цвет и линия. Контуры и впрямь приобретают огромную выразительность, цвета сгущаются в плотные массы, а свет, не считающийся более главной и высшей сущностью земных вещей, настигает, словно ветер, изображения людей, занятых делом.

В Риме, где ощущались самые разнообразные влияния восточного искусства, в конце VIII—начале IX в. образуется собственная школа мозаичистов. Следы своей деятельности она оставляет уже во времена папы Паскуале I (817—824) в апсиде церкви Санта-Мария ин Домника, в церквях Санта-Прасседе и Сан-Марко. Техника здесь еще не отточена: «Смальта выкладывается в виде бесформенных кусочков, плохо отполированных и неравномерно пригнанных друг к другу, так что цвет при всей его плоскостности как бы распадается в мерцающем блеске» (Тоэска). В этом более объемном по толщине материале, вещественность которого отнюдь не скрывается, свет отличается большей насыщенностью, корпусностью, которые мешают различать, как в официально-парадных образцах византийского искусства, тончайшую нюансировку тональности. Поэтому на широкие темные линии возложена роль определителей контуров фигур, и по той же причине художники, даже не обращаясь к позднеантичному искусству, острее чувствуют здесь значение объема и пространства. В апсиде церкви Санта-Мария ин Домника ангелы на мозаике выстраиваются не в ряд, а образуют по бокам Богоматери, сидящей на троне, сплошную толпу, уходящую в глубину, плотную, густую, состоящую из окрашенного в определенный цвет материала, излучающего свет. В мозаиках церкви Санта-Прасседе уходящие в глубь фигуры наводят художника на мысль перспективно построить небосвод с облаками. В куполе свода капеллы Сан-Дзено той же церкви изображение Христа, возносимого ангелами к славе, напоминает древнеримские триумфальные композиции «*imago clipeata*» *, но, что самое главное, это

* «Изображение на щите» (лат.).

изображение умело вписано в архитектурную форму и зрительно воспринимается в качестве ее несущей структуры.

Технико-стилистические изменения еще более очевидны в архитектуре. Уже в VIII в. ломбардские мастера (происходившие из Комо,

откуда их прозвище «magistri Comacini» *, ведущие бродячий образ жизни)

* «Мастера Комачини» (лат.)

эмпирически нашли новые конструктивные решения, подсказанные практикой строительства и противоположные тем, которые были приняты в раннехристианской и византийской архитектуре, основанной на числовых пропорциях, геометрических плоскостях, световых объемах. Так в церкви Сан-Пьетро в Тускании (начата в VIII, окончена в XII в.) привычные пропорции оказываются уже нарушенными. Центральный неф церкви отличается шириной и приземистостью, подчеркнутыми размахом пролета арок и шага колонн. Внутри церкви царит постоянный полумрак, едва прорежаемый светом, падающим из небольших окон с откосом. Нарушено также соотношение между центральным и боковыми нефами. Широкие арки опираются на приземистые колонны, которые в хоре уступают место мощным столбам. Полукружия арок расчленены выступающими блоками. Откос окон позволяет почувствовать и изнутри толщину и массивность церковных стен. Строители исходили не из идеального представления о пространстве, а из конкретных проблем перекрытия интерьера, погашения сил тяжести, воздействующих на опоры. Им было не до маскировки тяжеловесности масс или неуклюжести опор, ибо они имели дело непосредственно с материалом, вынуждавшим их наращивать толщину колонн или, напротив, облегчать массивность стен с помощью заметных выемок, как, например, на внешней стороне апсиды. В начале IX в., после образования империи Карла Великого, а затем так называемой «Священной Римской империи», определилась программная направленность культуры на «возрождение» античности. Однако «возврат к античности» в искусстве не пошел практически дальше намерений. В самом деле, восточно-византийские веяния остаются господствующими, свидетельством чего является дворцовая капелла в Аахене, построенная по плану Сан-Витале. Но нельзя забывать и о воздействии каролингского стиля, с которым связан такой выдающийся его образец на почве Италии, как «золотой алтарь» мастера Вольвиниуса из миланской церкви Сант-Амброджо (ок. 835 г.). В гораздо большей степени, чем иконография, отчасти обнаруживающая зависимость от византийских источников, отчасти блещущая необыкновенной новизной, интересен способ обработки золотых и серебряных пластин: ширина плоскостей, открытых свету, и глубина фона чем-то напоминают каролингские изделия из слоновой кости.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

РОМАНСКОЕ ИСКУССТВО

В XI—XII вв., когда еще не сформировалось само понятие о Европе, между Западом и Востоком шло глубокое размежевание. Ф. Шабод писал: «Франки и латиняне — таковы два обобщающих названия, под которыми выступали народы западного мира», в то время как «греки не считались более настоящими христианами. Мало того, они были чем-то средним между христианами и сарацинами, еретиками, лишь чуть менее опасными, чем турки... Такое противопоставление Византии Европейскому континенту, для стран которого ее культура служила питательной средой, достигает апогея в религиозной (схизма и окончательное отделение греческой церкви от римской) и политической области (крестовые походы, замыслы и попытки насаждения западных устоев на Востоке)».

Географически искусство, получившее название романского, развивается в той части Европы, которая распростерлась от Испании до Польши, включая на юге Италию, а на севере — Великобританию и Скандинавские страны. Исторически оно соответствует периоду феодализма и установлению коммунального строя. Это также эпоха крупных столкновений между церковью и империей, но спор между ними ведется не столько по поводу божественного происхождения власти, сколько по вопросу исторической юрисдикции государства. Это скорее борьба за политическое, юридическое и культурное наследие Рима. Историческая подоплека и общность целей объясняют, почему романское искусство при сохранении на различных уровнях целостности своего характера развивается, то объединяя, то противопоставляя элементы народности и официального искусства.

Первым крупным явлением общественной истории, после ужасов тысячного года, явилось возрождение городов. Насилия, чинимые феодалами в отношении сельского населения, жившего в непосредственной близости от их укрепленных замков, явились лишь одной из причин объединения людей в крепкие коммуны, находившиеся под нравственной опекой духовенства, в которых они были бы способны защищаться с оружием в руках. Общественные, экономические и даже религиозные причины роста городов весьма сложны, но результат его несомненен: новый подход к планировке города, к его историческому и функциональ-

ному назначению. Зачастую новый город вырастает на основе древнеримского поселения, что считается признаком его благородного происхождения. Однако новый агломерат не следует рабски античной схеме, а свободно ее развивает, приспособив к потребностям нового общества, которое сразу же выступает как внутренне дифференцированное целое, характеризующееся наличием разнообразных видов деятельности, составляющих его экономическую систему. Романский город — это уже не то, чем был город в системе древнеримской империи. Это не административный центр провинции, периферии, который зависел от столицы. Хотя новое коммунальное образование и состояло, как в древнеримском обществе, из собственно городского ядра (римского *municipium* *), окру-

* Вольный город (*лат.*).

женного сельской местностью (римским *pagus* **), поставляющей городу

** Сельская община, село (*лат.*).

ежедневное пропитание, отношения между городом и деревней покоятся на иной основе, ибо связь между городским и сельским обществом здесь гораздо крепче. Новое общественное образование руководствуется одной целью — нарастить силу и, следовательно, укрепить свободу путем накопления богатства. Но независимость обеспечивается отныне не военной мощью или завоевательными (грабительскими) войнами, а трудом, тем более что сама церковь предписывает его как практическое средство нравственного воспитания, ведущего к спасению души. Стремление к богатству не считается более грехом, недозволенным стяжательством, ибо богатство, основанное на труде, требует созидательных усилий, а труд — это спасение для человека. К богатству, следовательно, необходимо стремиться, но оно — не самоцель, а божественное воздаяние на земле в ожидании награды на небе. Все или почти все это богатство порождается благодаря воздействию человеческой мысли и ума на природный материал, созданный Богом. Ремесленник, берущий слиток золота или кусок не столь благородного материала и затрачивающий часть своего времени, унаследованного или приобретенного опыта на то, чтобы придать ему гармоническую форму и присоединить его путем тщательной отделки (резьбы или плавки) к другим художественным изделиям, продолжает в известной мере созидательное дело Творца. А поскольку сам Творец создал этот материал поддающимся усовершенствованию путем воздействия на него человеческого труда, то, значит, в нем заключено духовное начало, которое человеку надо не утратить и не испортить, а понять и развить с учетом всех его возможностей и качеств. В этом состоит первое крупное отличие романской цивилизации от византийской. Город как совокупность производителей выступает в качестве центра, где труд отдельных людей превращается в общее дело. Новая бюргерская прослойка (от *“borgo”* — город) состоит вначале из ремесленников и купцов, поскольку торговля способствует развитию и росту производства, превращению его в богатство. В центре романского города находится церковь — средоточие духовной жизни общины, резиденция епископа, здание коммунального управления, большая рыночная площадь. Вокруг располагались дома — мастерские ремесленников, ибо ремесленная производственная система основывается на семейном труде,

на подготовке детей к профессиональному владению искусством отцов, на передаче технических навыков и секретов из поколения в поколение. Далее идут городские стены, защищающие горожан и дающие убежище крестьянам.

«Технологическая революция» в романскую эпоху возникает не в связи с открытием новых материалов, новых орудий или способов производства художественных произведений. Конечно, они претерпевают изменения, но в рамках и как следствие более глубокого преобразования культуры и общественной жизни. Что касается материалов, то новшество здесь заключается главным образом в применении таких материалов, которые не обязательно обладают большой ценностью. Если их стоимость возрастает в процессе производства, в результате приложения к ним труда, то это тем более заслуживает похвалы, поскольку отправным сырьем служил сам по себе недорогой материал. В строительстве кирпичная кладка преобладает над мраморной инкрустацией, в скульптуре простой камень вытесняет ценные и редкие породы мрамора, в живописи фреска соперничает с мозаикой. В этом проявляется и экономический фактор: ремесленник ограничен в своих возможностях, опирается на собственные силы, а сырье не получает из императорских хранилищ, как это имеет место при византийском дворе. Однако в результате происходит количественный рост производства, себестоимость продукции которого невелика. Искусство не ограничивается теперь рамками двора, а распространяется вширь, вовлекая в круг своего воздействия гораздо более широкие общественные слои. Византийский ремесленник служил существующей системе политико-религиозной иерархии, предоставляя к ее услугам свою отточенную веками технику, основанную на древних канонах и отличавшуюся в известном смысле совершенством: степень идеального совершенства может быть иной, более высокой, но характер производства остается тем же самым, развитие идет лишь в направлении все большей отточенности и изощренности. Ремесленник же романской эпохи занимается производством на свой страх и риск, ему необходимо победить в соревновании, устранить конкурентов, изобрести что-то новое, чтобы пробудить интерес к своим изделиям. Техника его не отличается *совершенством*, но это техника *прогрессивная*. Именно с этого момента понятие прогресса и обновления соединяется с понятием техники: византийская техника считается тем лучше, чем больше она соответствует канону и приближается к идеальному архетипу, романская же техника считается тем лучше, чем она новей и изобретательней. Изобретательность становится неотъемлемой частью процесса. Чем изобретательней производитель, тем лучших результатов он добивается. Изобретательность предполагает наличие традиционного опыта, который преодолевается в процессе производства, и является результатом исторического развития. Так техника становится историческим фактором развития общества, которое утверждает значимость истории и ее конечных результатов. Подобная опора на исторический опыт, являющийся опытом движения вперед, а не на абсолютно-неизменные теоретические принципы является еще одной важной особенностью романской технологии. История есть осознание взаимосвязи настоящего с прошлым: городские образования романской эпохи, заявляя о своем древнем происхождении, утверждали свое прошлое, свою

непосредственную связь с Римом. Это служило также одним из аргументов, с помощью которых коммуны, настаивавшие на своем римском прошлом, защищали свою независимость от империи, твердившей о своем родстве с Римом. Идея истории, ее преемственности и целенаправленности заставляет вновь обратиться к древнеримским представлениям о монументе как о здании, имеющем историческое значение. Романский город, являющийся историческим образованием, рассматривает свои «монументы» как наглядное свидетельство своего исторического предназначения.

Наиболее совершенным воплощением романского представления о монументе является кафедральный собор. Это отражение всей жизни коммунальной системы. Мы говорим «жизни», потому что, помимо культового назначения, собор играет роль «базилики» в древнеримском смысле. В самом деле, здесь собирается община для совета, здесь подчас заключаются и торговые сделки. Соборы иногда укрепляются, и граждане собираются под защиту епископа, когда над городом нависает угроза вторжения и разграбления. Это и гражданский монумент в полном смысле слова, потому что здесь хранятся исторические реликвии, напоминающие о славном прошлом, и покоятся останки выдающихся сограждан. И, наконец, это огромная общая сокровищница, потому что в его капеллах и алтарях хранятся ценности, производимые городскими ремесленниками или привозимые купцами из далеких стран. Собор является мерилем всех возможностей коммуны, всего того, что она может и способна делать. Поэтому в орнаментальных изображениях, наряду со священными сюжетами, встречаются аллегорические мотивы, символические фигуры, классические реминисценции, народные басенные, сказочные темы. Все это находит отражение в украшениях окон и дверей, в капителях колонн и фризах. Но, переходя на стены и капители колонн, все эти мотивы облагораживаются: в самом деле, если любое человеческое деяние, любое человеческое побуждение желанны Богу или не встречают его осуждения, то нет и противопоставления низкого бытописания возвышенному. Кафедральный собор является также сложным функциональным целым: его внутреннее пространство предназначено уже не столько для созерцания, сколько для пребывания и жизни в нем. Пространство храма обычно трехъярусно: крипта, нефы и хор расположены на различных уровнях. Крипта с захоронением святого в значительной части находится ниже уровня пола, но своды ее возвышаются над ним, составляя основание для хора, который она идеально подчеркивает как «исторический пьедестал», служащий основанием для всего сооружения. Хор, таким образом, несколько приподнят так, чтобы все могли наблюдать за богослужением как за священнодействием. Собор, как сказали бы ныне, «оборудован всеми удобствами»: в нем имеются удобные входы, алтарная преграда, а зачастую и целый *иконостас*, позволяющий выставить для обозрения священные образы, *амвоны* или *кафедры* для публичного чтения Евангелия, *киворий* над алтарем, огромный подсвечник для пасхальной свечи, предназначенные для клира места в *хоре* и в центре, в апсиде, епископская *кафедра*. Трансепт обычно весьма развит, его поперечный глубокий объем пересекает пространство нефа и клироса. Построение собора в виде латинского креста — это уже не просто символический прием, а способ объединения пространств,

пересекающихся под прямым углом. На пересечении трансепта с нефом ввысь уходит *тибурий* (полигональный купол), подобный небосводу над алтарем. Таким образом, церковное пространство развивается во всех четырех направлениях: в длину, в ширину, в высоту и вниз (крипта). Вертикальный разрез на уровне алтаря снова оказался бы крестом в плане. Боковые нефы также имеют сложное строение: благодаря расположенным наверху «матронеумам» (трифориям и эмпорам) они развиваются не столько поэтажно, сколько в глубину, где господствуют обширные своды, перекрывающие следующие друг за другом ячейки (травей).

Логическим завершением подобного пространства, расчлененного на травей, является свод. Но поскольку пространство задумано как реальная глубина, то типично романским сводом следует считать *крестовый свод*, который возникает в результате пересечения двух цилиндрических сводов. Два перекрещивающихся свода перекрывают часть пространства в форме куба или параллелепипеда: романские архитекторы задумывают пространство в виде определенного объема. Часть пространства храма, перекрытая крестовым сводом, называется *травеей*. В каждой травее имеются шесть арок: четыре соответствуют боковым сторонам, две — диагоналям квадрата. Все эти арки являются несущими, каждая передает на опоры часть веса несомой массы: на четыре опоры воздействуют, таким образом, и силы бокового распора, погашаемые противодействующими силами соседних сводов. Главную опорную функцию могут, следовательно, выполнять не колонны, которые передают нагрузку лишь в вертикальном направлении, вдоль стволов, а опорные столбы — пластически сложные структуры, которые одновременно воспринимают вертикально действующий вес и боковой распор. Столбы чаще всего крестообразны в плане. Подобная форма, статически отвечающая необходимости нейтрализовать различно направленные силы, пластически соответствует объемно-пространственной концепции романской архитектуры, основывающейся на сочетании перекрещивающихся пространств. На столбы, отделяющие центральный неф от боковых, воздействуют силы, передаваемые арками различной ширины, которые расположены на разных уровнях и несут нагрузку разной величины. Поэтому один из элементов столба (лизена) поднимается по стене вплоть до импоста арок среднего нефа. Поскольку главный неф соотносится с боковыми, как один к двум, то каждой травее центрального нефа соответствуют две в боковых нефах. Между двумя столбами включаются, таким образом, две арки, поддерживаемые одной колонной. Перспективное развитие пространства определяется поэтому чередованием столбов и колонн. Распор, идущий от сводов наружу, погашается вертикальными выступами (контрфорсами) наружных стен.

Нельзя отрицать, что подобная структурная и объемная организация пространства восходит к позднеантичной архитектуре, основанной на сочленении различных по объему помещений. В самом деле, здесь нетрудно заметить связь с традицией строительства времен Феодосия. Однако более выраженная ритмичность масс и пролетов, более точное линейное определение сил, архитектоника массы, понимаемой как объем, ограниченный плоскостями, показывают, что другим историческим компонентом является здесь византийская концепция пространства. Роман-

ская архитектура не перечеркивает традиций прошлого: она переосмысливает, по-новому организует его принципы в соответствии с достижениями собственной техники, верней, в зависимости от потребностей конструктивной и вместе с тем «исторически актуальной» выразительности.

Формальными достижениями новой структуры являются следующие: 1) перекрещивающиеся и развивающиеся на разных уровнях объемы не позволяют охватить взглядом сразу все помещение, поэтому игра сил постигается в динамике, в зависимости от передвижений человека, находящегося в архитектурно организованном пространстве; 2) чередование масс и пролетов зависит от ритма арок и столбов, благодаря чему связь между каменной кладкой и воздушной средой осуществляется посредством линейных элементов; 3) свет распределяется неравномерно; в полумраке, усиленном нависшими сводами, потоки света, падающего из небольших окон, выхватывают из сумрака края арок и столбов, превращая их линейные контуры в золотистые грани; 4) определяющими особенностями архитектурного строения являются уже не геометрические плоскости, а точки, где пересечение взаимодействующих сил пластически воплощается в привлекающий внимание структурный узел.

Романское здание — это дело рук хорошо организованного коллектива, где каждый — от мастера, руководящего работами, до последнего каменщика — выполняет задачи, соответствующие своей технической специализации. Скульпторы тоже входят в состав строительного коллектива, а подчас и руководят всем строительством. Скульптура чаще всего взаимосвязана со стеной, подчеркивая тонкостью своей обработки люминистические свойства материала. В иных случаях она обрамляет внутренние и внешние поверхности, выступая в качестве иллюстрации на историко-мифологические темы. Структурные узлы — консоли и капители — часто выполнены в виде фигурных изображений, тематическое содержание которых крайне разнообразно: фантазия художника не обходит низменного, комического или безобразного. Мнения духовенства по этому поводу разделяются. Бернард Клервоский осуждает необузданность воображения романских художников, Скотт Эриугена оправдывает ее, утверждая, что всякая видимая форма есть форма бытия, а всякая форма бытия есть творение божие. Менее философское оправдание состоит в том, что всякий образ несет в себе нравственный заряд и служит наставлению невежественных людей на путь истинный. Итак, искусство обращается и к этой категории населения, но образ, пробуждающий воображение народа, не оставляет равнодушными, благодаря своей аллегоричности, и людей ученых. Кафедральный собор представляет собой, наконец, и жизненное пространство, где каждая вещь находит свое оправдание, свое место.

Художник относится к своему материалу, краске, как скульптор к камню: он кладет ее корпусно, локально, и решительно проведенные линии оставляют на ней такие же следы, как резец на камне. Живопись весьма подходит для заполнения обширных стенных поверхностей, для создания впечатляющих картин: она говорит со стен тем же языком, что и священник в своих проповедях. Она полна нравоучительности, но не только. Церковь — это круг жизни, стены — ее горизонты, рубеж, отделяющий земную жизнь от небесной. Изображенные на стенах события

имеют двойное значение — преходящее и вечное. Преходящим событие является само по себе, вечно его нравственно-воспитательное значение. Живопись и скульптура находятся в связи с архитектурным пространством, но связь эта скорее дополняющая, чем декоративная. Пространство церкви — это, наконец, то место, где можно *узреть* Бога и святых, где можно *пережить* драму их земного существования. Воздействие на зрителя священных изображений, аскетичных и демократичных по своему характеру, исторически доказано.

Изображения не идеализируют события: ведь церковь является одновременно идеальным и реальным пространством. Фигуры отличаются плоскостностью, цвета — локальностью и корпусностью. В этих условиях цвет не может породить сияние (идушее к зрителю) или отличаться прозрачностью (уводящей от зрителя). Все то, что в традиционной эллинистической живописи служило созданию объемно-пространственных ощущений — светотень, динамика формы, — сводится к темным, глубоким, как борозды, линиям или ярким пятнам, доходящим до чисто белого цвета. Линии эти насыщены энергией, которая сообщает изображениям ритмичность, динамику, не зависящую от анатомической правильности жестов. И поскольку все здесь сведено к обнаженной игре сил, к напряженному ритму, то интерес к повествованию никогда не угасает. Графический ритм становится, таким образом, тем механическим заводом, который сообщает динамизм цветовым массам в живописи точно так же, как противоположные направления структурных линий сообщают динамизм тектонике и пространственному решению в архитектуре. Здесь тоже можно провести аналогию с “*sacra rappresentazione*” (мистериями): люди не интересовались сюжетом, известным из Евангелия, не очень трогало их и само зрелище, повторявшееся от одного религиозного праздника к другому, и все же каждый раз их увлекала особая ритмическая организация слов и жестов, особый, пространственно-временной, мир драмы. Точно так же романская живопись по своему народно-религиозному строю близка мимике и пантомиме. Редко случилось так, что романская церковь с ее пластической и живописной структурой являлась делом рук одного поколения или воплощением идей одной творческой личности. Это — плод коллективной, хоральной деятельности целого общества, которое стремится не только выразить себя в настоящем, но и опереться на прошлое и заглянуть в будущее. Поколение, которому передается законченный или строящийся «монумент», почитает его как творение отцов и стремится запечатлеть в нем и собственное послание, адресованное будущим поколениям. То явление, которое мы обычно называем стилистическим единством романского искусства, отражает преемственность дела многих поколений в период становления и развития этого искусства.

Архитектура Северной Италии

Первым образцом романской культовой архитектуры можно считать базилику Сант-Амброджо в Милане. Ее апсидальная часть заложена в первой половине IX в. и закончена в конце XII в. Поражает прежде всего обширность прямоугольного атриума, равного по площади самой церкви. Он явно не играет уже прежней роли. Это скорее место для народных

39

сборищ, своего рода форум. Пространственный строй атриума тот же, что и интерьера, но он открыт солнцу, полон света, умеряемого лишь под сводами аркад. Этот контраст между открытым и закрытым пространством, между светом и сумраком при близости размеров и структуры атриума и собственно церкви отражает двойственную роль церкви в общественной и религиозной жизни города. Обе эти пространственные единицы объединяются фасадом церкви, который является уже не просто плоскостью, а развитой пространственно-пластической структурой, обладающей определенной практичностью и вместимостью. Над *нартексом* атриума находится высокая и глубокая крытая галерея. Это не просто «площадка для благословения», а настоящая трибуна, торжественный пьедестал, с которого епископ с высшими сановниками коммуны обращаются к народу.

История строительства церкви являет собой пример того, как различные поколения достигали наивысшей свободы выражения, творчески перерабатывая формы, накопленные предыдущими строителями. Первоначальный проект, относящийся к IX в., соответствовал еще раннехристианской типологии: три нефа с тремя апсидами (собственно говоря, сама базилика была заложена в раннехристианский период). Осевое построение без трансепта сохранялось до того, как во второй половине XI в. были перестроены нефы: их разбили на травеи с крестовыми сводами — четыре в главном и по восемь в боковых нефях. Но поскольку широкие своды с их поперечными и диагональными арками обладали большим боковым распором, стены были превращены в сложные, расчлененные структуры. Арки сводов центрального нефа опираются на высокие столбы сложного сечения, в которых погашаются противоположно направленные силы; между столбами по четыре арки (две в нижней части нефа и две — в матронеумах). Таким образом, образовались две включенные друг в друга несущие системы. Достоинство этой архитектурной формы состоит, следовательно, в пластической ясности конструктивного решения.

Обширным сумрачным пролетам соответствуют частые структурные членения, объемные элементы которых способны хорошо отражать свет. Изгиб сводов не позволял прорезать окна в стенах, к тому же строители хотели, чтобы полумрак, царивший под сводами, «распространялся» через пролеты малых арок в матронеумы и боковые нефы. Поэтому окна были прорезаны в лоджию фасада, благодаря чему свет падает сверху вдоль главной оси центрального нефа. Характеру освещения подчинена пластическая форма столбов и всех выступов стен, играющих роль линейных проводников света, оживляющего тектонику масс. Лишь в конце XII в. четвертая травея была приподнята и перекрыта куполом. Благодаря этому в конце главного нефа появился новый источник света, падающего сверху. Следует отметить, что и добавление тибуррия, развивающего в высоту дальнейшее членение внутреннего пространства, основывается на том же истолковании предыдущих структурных принципов.

Церковь Сан-Микеле в Павии (начало XII в.) имеет схожий с базиликой Сант-Амброджо план, хотя в ней пространство больше развивается в высоту. Ее фасад воспринимается как стена, лишь в верхней части увенчанная неглубокой аркадой. Павия, в прошлом столица

* Королевства италиков (лат.).

церквей не столько выявляют строения интерьера, сколько имеют самостоятельное художественное значение. Фасад церкви Сан-Микеле, массивность которого облегчается ритмическим расположением проемов окон и дверей, воспринимается как огромный ковер, на котором скульптура с низким рельефом поражает своей ажурностью.

В Комо церковь Сант-Аббондио (конец XI в.) свидетельствует о жизненности позднеантичных традиций, в еще большей степени сказавшихся в архитектуре церкви Сан-Феделе (XII в.), где включение широкого скругленного трансепта в короткий неф придает центричность церкви. Подобное решение имеет аналоги в рейнских сооружениях, но оно не получило развития в Италии, где продолжает доминировать, хотя и в объемно-пространственной интерпретации, базиликальная схема.

Поскольку многие сооружения в Эмилии были разрушены землетрясением 1117 г., мы мало что знаем о первых этапах развития романской архитектуры в этой области. Но уже ломбардец Ланфранко, начавший в 1099 и окончивший в 1106 г. собор в Модене, принадлежит к совсем другому поколению, чем главный строитель церкви Сант-Амброджо. Он не старается поразить зрителя техническими решениями и отказывается даже от сводчатого перекрытия центрального нефа (своды были сооружены позднее, в XV веке). Он занят поисками такой структуры, которая объединила бы позднейший принцип равновесия сил с древним принципом равновесия форм: из новой романской структурности он хочет вывести новую пропорциональность, новую *venustas* **. Он

40

** Красоту (лат.).

стремится и к возрождению классического искусства, и к выработке нового эстетического идеала, к которому подталкивает применение новой техники в эпоху романики. Исходя из точных математических расчетов, Ланфранко членит фасад в соответствии с внутренним строением собора, отмечая высокими контрфорсами ширину его нефов, разбивает поверхность то более широкими, то более узкими аркадами, которые в свою очередь наделяются тройными арочными проемами, образующими галерею, рассекающую фасад по горизонтали и продолжающуюся по сторонам собора. Число и пропорция вновь обретают здесь силу, но не для того, чтобы привести к сглаженному классическому равновесию, а для того, чтобы придать зданию живописность, ритмичность. Архитектурное пространство определяется, таким образом, не столько взаимной уравновешенностью деталей, сколько живописным противопоставлением горизонтальных и вертикальных линий. Объемно-пространственное решение фасада построено на соотношении выступающих вперед каменного крыльца с балдахином и контрфорсов и заглубленных пролетов арочных галерей. Интерьер собора повторяет ломбардскую структуру, но как бы очищая ее, освобождая формы от демонстрации тектонических усилий и выявляя тектонику в плавном ритме плоскостей. Столбы чередуются со свободно поставленными колоннами, трифорий представляет собой простые аркады с трехчастными арочными пролетами, в том же виде

повторяющимися на боковых фасадах. Высокая крипта, открывающаяся тремя арками, подхватывает мотив расчлененности в высоту центрального нефа, залитого светом, проходящим через окна, расположенные в боковых стенах.

Подобные же поиски нового композиционного ритма, порождающего высокую сгармонированность масс и плоскостей, характерны, несмотря на различие достигнутых результатов, для всей архитектуры Эмилии и Паданской низменности. Сооружения, близкие к собору в Модене, возводятся в Нонантоле, Пьяченце, Кремоне, Фиденце, Ферраре, Парме, Вероне. «Диалектным» изменениям подвергаются лишь линейно-плоскостные соотношения. Центрическая планировка с куполом, опирающимся на стены или покоящимся на внутренних несущих опорах, представляет собой исключение (Альменно Сан-Сальваторе в Бергамо). Романская архитектура, вступившая на историческую сцену как архитектура, решавшая проблему соотношения масс, все больше начинает заниматься изысканиями в области линии и плоскости, обращаясь при этом к опыту Византии и в то же время подготавливая почву для пространственных построений готики.

Впрочем, византийская эстетика, с ее линейно-хроматической изысканностью, в соединении со структурными поисками романики находит в Италии почву для своего применения. Это имело место в Венеции. Люди, бежавшие из долин для того, чтобы укрыться от притеснений варваров, основали на берегах лагуны новый город, куда принесли с собой навыки строительства, унаследованные от Равеннского экзархата и питаемые новыми, прямыми контактами с Востоком. С Востоком Венеция была связана морской торговлей, но импортируемые оттуда товары вывозятся и дальше, на север и в Центральную Европу. Вот почему именно в Венеции будет идти процесс соединения византийской художественной культуры с зарождающейся на севере готикой. Венецианская аристократия — это не всесильный класс потребителей-феодалов, а предприимчивое и удачливое купечество, бюргерская элита, связанная с народом единством города, отрезанного морем от континента. В основе представлений о богатстве и земных благах здесь лежат не земельные владения, а мешок с золотом и драгоценностями. Вывезенные из далеких стран сокровища ценятся больше всего на свете. Венеция наполнена ими, это ее трофеи. Редкостный мрамор, драгоценные камни, произведения искусства, все, что в Венеции напоминает о Востоке, — это не просто предметы роскоши, а атрибуты целого мира, маячащего где-то в заманчивой дали. Остров Торчелло, часть Венеции, был настолько же блестящим и оживленным в то время, насколько печальным и заброшенным он представляется сейчас нашему взору. В соборе, построенном в 1008 г. на этом острове, строители сознательно следуют традиционным равеннским формам предшествующего строения VII в. Лишь декоративные пилястры, прочерчивающие и оживляющие стены световыми ризалитами, показывают знакомство строителей с ломбардским искусством. То же самое можно сказать и о соборе в Каорле.

Однако, когда в 1063 г. затевается перестройка собора святого
41 Марка, то ставятся далеко идущие цели: строителей приглашают из Византии, за основу берется план, восходящий к юстиниановской церкви святых Апостолов в Константинополе (греческий крест, каждый из

коротких концов которого разделен на три нефа, большой купол над средокрестием и нартекс, обрамляющий западную часть собора с трех сторон). Большой купол находится в центре квадрата, по углам которого расположены четыре купола меньших размеров. Одна и та же форма повторяется пять раз, что прямо противоположно принципу концентрации форм в романской архитектуре. Внутри пять пространственных объемов разделены мощными цилиндрическими сводами, образующими нечто вроде больших архивольтов. Все структурные связи, которые ломбардцы выделяли в подчеркнуто пластические узлы, здесь, напротив, смягчены и приглушены. Тектоника храма развивается плавно, избегая выступающих углов и скрывая структурные членения. Она словно готовится к принятию мозаичного, сверкающего золотом убранства. Именно на мозаику с ее теплой и глубокой тональностью, с ее блеском, умеряемым более холодным отсветом фигур, будет возложена задача служить основой восприятия внутреннего пространства.

Архитектурный облик собора сложился позднее. Фасад, отделенный нартексом от внутреннего помещения церкви, построен с учетом открытого пространства площади и легкого, воздушного контура куполов. В самом деле, он прорезан пятью огромными, глубокими порталами. Конфигурация фасада и различие в широте арок подготавливают зрителя к свободному, воздушному развитию купольной системы. Сама же плоскость фасада с пилястрами и перспективными порталами, украшенными колоннами, представляется живописной, красочной декорацией, словно колеблющейся в открытом пространстве площади. Говоря о венецианской архитектуре, следует иметь в виду, что ее здания покоятся на сваях, почти на воде, подвижное блестящее зеркало которой составляет их окружение. Даже если не учитывать проблемы статики, было бы абсурдно строить здесь здания, исходя из желания организовать массы или объемы по законам перспективы. Окруженное со всех сторон воздухом и водой, сооружение должно как бы реять в световой среде, полной меняющихся бликов. Собор святого Марка — это типичный пример архитектуры, которая обманывает взгляд своей невесомостью, своим парением в воздухе. Его огромным, вместительным и погруженным в сумрак помещениям противостоит воздушная легкость и живописность внешних форм, словно растворяющихся в световоздушном пространстве. Метафизический подход византийцев к проблеме «пространство — свет» становится здесь явью, эмпирической действительностью, условием существования собора.

Центрический план был положен в основу и других венецианских сооружений, таких, как церковь Сан-Джакомо ди Риальто, крестовая церковь Санта-Фоска в Торчелло, перестроенная в XII в., возможно, на основе более древнего «мартириума». Типичным примером венецианской романики, растворяющей массы в линиях и поверхностях, является собор в Мурано (XII в.). Ее особенности проявляются, главным образом, в апсиде, имеющей форму обширной, вытянутой дуги, соединенной с боковыми частями собора двухъярусной глубокой аркадой. Сдвоенные колонны, поддерживающие арки, которым намеренно придана различная ширина, создают впечатление равномерного волнообразного движения.

42 Во Флоренции, подвергшейся тяжким испытаниям во времена вторжения варваров, культурная жизнь вновь расцветает в X в. Идея возрождения античности настолько укоренилась в сознании флорентийцев, что уже старые авторы относили к позднеантичному периоду баптистерий Сан-Джованни, который в своем нынешнем виде является на самом деле произведением XI в. Наиболее правдоподобным объяснением «классичности» флорентийской романики является активизация религиозной жизни и теоретических богословских споров в городе в это время. Игравший ведущую роль теолог святой Пётр Дамиани учил, что нет надобности в логическом доказательстве, ибо истина сама по себе рациональна и ее доказательство заключено в ясности изложения и его форме. Тезис этот бенедиктинского происхождения. С его помощью пытались разрешить противоречие между истиной и недоказуемостью религиозных догм. В нем содержится элемент неоплатонизма, который во Флоренции будет давать о себе знать века, вплоть до Микеланджело. Приложим его к архитектуре: ломбардские строители, выявляющие отношение между весом и распором как логическое отношение между причиной и следствием, «аргументированно» доказывают «истинность» конструктивной системы. Но если равенство «рациональность-истинность» проявляется в самом изложении или в его форме, то отпадает надобность в доказательной аргументации. Геометрические формы с непосредственной очевидностью обнаруживают собственную рациональность. Следовательно, архитектура должна основываться на очевидности геометрических форм. Таким образом, конструктивные принципы романского стиля вновь подводят к классическому представлению о пространстве не как о соотношении сил, а как о соотношении форм. «Рациональность, равная истинности», должна быть не только очевидной и наглядной, но и вечной идеей. И действительно, флорентийская архитектура основывается на зеркальных мраморных плоскостях, инкрустированных геометрическими узорами, выполненными в двух контрастирующих цветах.

Но то, что выражается в узорах, или «геометризируется», — это не абстрактная идея пространства, а конструктивная логика романской архитектуры. Для доказательства этого достаточно напомнить о жесткости угловых контрфорсов, позволяющих стенам в флорентийском баптистерии «выстраиваться» в виде чисто геометрических плоскостей. Если затем обратиться к метрическому членению этих плоскостей (три высокие арки, разделенные на три меньших), то мы увидим, что здесь графически повторяется все тот же ритм, который нашел свое пластическое выражение в Моденском соборе с его уравновешенностью пространственных соотношений. То, что отсутствует во флорентийской архитектуре или подразумевается в ее графической очевидности, — это «игра сил», демонстрация их равновесия, взаимной нейтрализации, «аргументация» в пользу их очевидности. Религиозная предпосылка приводит, таким образом, к старинному классическому представлению о здании как о явленной богом истине и, следовательно, к простоте раннехристианских форм как выражению веры, непосредственно порожденной божественным откровением и не нуждающейся поэтому в доказательстве.

Церковь Санти-Апостоли (середина XI в.) лишена украшений, ее

архитектура основана на чисто пространственных принципах раннехристианского периода, однако высокие арки доминируют по бокам центрального нефа и определяют его связь с боковыми нефами. Столбы, несмотря на свою цилиндрическую форму и подобие большим колоннам, сделаны из каменных блоков и играют роль пилястров.

Перед нами, следовательно, объемно-пространственная структура масс и сил, построенная на соотношении геометрических объемов и основанная на тех же принципах, которые были использованы в баптистерии для линейного решения конструктивных проблем. И, быть может, здесь явственней звучит полемика против излишеств в орнаментальных украшениях: в противовес образу-аллегории утверждается значимость образа-концепции. Церковь Сан-Миньято аль Монте (XI—XII вв.) представляется почти программным сооружением. Ее фасад с упорядоченным, геометрическим соотношением вертикальных и горизонтальных линий в верхней части соответствует центральному нефу. Пять глухих арок, выстроенных на фасаде в ряд, напоминают о нартексе, как бы спроецированном на плоскость. Перекрытие — деревянное, как в раннехристианских базиликах. Равновесие объемов достигается благодаря трехъярусности внутреннего пространства церкви (крипта, пол, хор). Несмотря на отсутствие сводов, развитие пространства вверх подчеркивается тремя большими подпружными арками, которые опираются на столбы. Структура становится мерой организации пространства, и каждый пролет между столбами в свою очередь делится колоннами на три части. И, наконец, сама пространственная концепция, выражающаяся в Ломбардии в технико-конструктивном эмпиризме, выливается во Флоренции в настоящую философию.

В Пизе особенности романской архитектуры, как формальное выражение городской культуры, имеют под собой определенное теоретическое и в еще большей мере историческое обоснование. После остготского, византийского и лангобардского господства Пиза переживает период «каролингского» возрождения, хотя центром тосканской марки остается Лукка. Уже в X в. Пиза становится средоточием классической культуры, в особенности юридической. Как морской порт, она связана с Константинополем и мусульманскими странами. Борьба на море против сарацин, победоносно завершившаяся в Палермо в 1063 г., знаменует собой апогей ее политического возвышения, подогревает чувства гражданской гордости, будит воспоминания о связи с Древним Римом.

Собор в Пизе воздвигнут в честь одержанной пизанцами победы, но он является лишь частью обширного, сложного монументального комплекса, включающего в себя также кампанилу, баптистерий и кладбище. Соединение монументальных зданий в единый комплекс — это чисто классический градостроительный прием. Глубоко христианским является, напротив, стремление выразить в нем весь круг человеческого бытия — от рождения до самой смерти. Другая новая особенность: этот комплекс расположен не в центре города, а на его окраине, на так называемой Площади Чудес, недалеко от двух дорог, одна из которых вела в Лукку, другая — в порт.

Собор был начат зодчим Бускетто и освящен в 1118 г., но уже через сорок лет, в связи с быстрым ростом городского населения, его

вынужден был расширять другой мастер — Райнальдо, которому принадлежит также заслуга возведения фасада. Бускетто, побывавший в Риме, рассматривает античность, так сказать, с догуманистических позиций. Он задается целью создать классический «монумент». «Внутри Пизанского собора вновь утверждается ритмическое членение, свойственное античным базиликам, но само здание приобретает такой грандиозно-величественный характер, какой архитектура, пожалуй, не знала после заката поздней классики» (Тоэска). Собор имеет пять нефов с большими колоннами. Таким образом, пространство развивается также и вширь, а так как трансепт очень велик, то перпендикулярное пересечение осей приводит к возникновению весьма сложного пластического образования, главным элементом которого является колонна. Последняя, однако, используется не столько для ритмической организации пространства и выделения арочных галерей (как в Равенне), сколько как элемент пластической несущей конструкции. Это тот же мотив, что и в церкви Санти-Апостоли во Флоренции, но там колонна становилась опорным столбом при сохранении геометрически идеальной формы. Здесь же опорный столб вновь становится колонной при сохранении своей роли и назначения. Накопленный в Ломбардии опыт структурной организации пространства очевиден в объемно-пластической ясности композиции, в обильном применении арочных галерей. Сюда же добавляются восточные элементы: стрельчатые поперечные арки, опирающиеся на колонны, облицовка из чередующихся рядов черного и белого мрамора, расчлененность внешних стен ярусами арочных галерей. Все эти элементы встречаются в армянской и мусульманской архитектуре. Обращение пизанского зодчества к классическому искусству имеет историческое обоснование. Но в еще большей степени, чем во флорентийской, теоретическая и идеологическая подоплека, готовность считаться с исторической и природной действительностью наличествует в пизанской архитектуре. Формы, которые во Флоренции приобретают характер плоскостной орнаментальности, в Пизе воплощаются в отточенную, как кристалл, материю, природа которой не скрывается и не приукрашивается. Арочные галереи, определяющие структуру поверхностей, имеют минимальную, но точно установленную глубину. Двухцветная гамма — результат не инкрустации, а применения блоков, являющихся составной частью конструкции. Свет — не метафизическое свойство пространства, а средство выявления объемов, высвечивания особенностей материала («non habet exemplum niveo de marmore templum» *, говорится в одной из

* Нет лучшего образца, чем беломраморный храм (лат.).

надписей). Благодаря его рассеянному характеру тени в соборе получают своеобразный синеватый оттенок. Рельефные украшения и фигуры вновь обретают свое место в архитектурном пространстве.

Райнальдо, продолжая дело Бускетто, творчески его развивает. Арочные галереи, которые в ломбардской архитектуре увенчивают и облегчают тектонические массы, становятся у него доминирующим мотивом фасада. Благодаря их многоярусности фасад обретает воздушность и пластичность на всем своем протяжении.

Тема эта становится характерной для всей пизанской архитектуры. Аркады опоясывают цилиндрический объем *кампанилы* —

«Падающей башни» (начата в 1173 г.), наклон которой объясняется неравномерной осадкой грунта. Это произведение архитектора и скульптора Бонанно, вновь неожиданно обратившегося к форме равеннских цилиндрических кампанил, стоящих рядом с церковью. Тот же мотив повторяется в круглом плане баптистерия (начат Диотисальви в 1153 г., но закончен много позднее). Это более широкое и приземистое строение. Поверхность, прорезанная лоджеттами, образует пластическое целое с массой стен.

Связь между этой световой и вместе с тем пространственной концепцией и ломбардским структурализмом ясно видна в Лукке, где сильней акцентируются архитектурные особенности построек. В Луккском соборе его строитель Гвидетто да Комо противопоставляет небольшую заглубленность трехъярусных арочных галерей глубине пространства, заключенного в широкие аркады портика (1204 г.). В церкви Сан-Фредиано (1147 г.) лоджетта (маленькая арочная галерея) применена в своеобразном, ломбардском духе как архитектурный мотив, связанный со стеной.

Больше, чем флорентийская, пизанская архитектура оказывает широкое воздействие и за пределами Тосканы — в Ареццо, в Пистойе и далее на Сардинии (церкви Сант-Джуста в Ористано, Санта-Мария в Уте, Тринита в Саккардже) и в Капитанате (собор в Тройе).

Рим, остававшийся в стороне от коммунальных нововведений, почти невосприимчив к ломбардским веяниям. Кое-какие их следы встречаются лишь в некоторых сооружениях, особенно в кирпичных кампанилах, облегчаемых в верхней части окнами, разделенными тонкими колоннами на две-три части. Церкви Сан-Клементе, Санта-Мария ин Трастевере повторяют в менее чистом виде раннехристианскую базиликальную схему. Более выраженные ломбардские влияния встречаются в Монтефьясконе (церковь Сан-Флавиано) и в Тарквинии (церковь Санта-Мария ди Кастелло).

В Умбрии обращение к античности облегчалось наличием в этой области позднеимперских сооружений. Их особенности нашли отражение, например, в маленьком храме в Клитунно и в церкви Сан-Сальваторе в Сполето. В Ассизском соборе, в церкви Сан-Пьетро в Сполето фасад решен с использованием квадратных членений стены, уравнивающих вертикальные и горизонтальные линии.

В Марке аркатурные элементы ломбардского типа применяются в постройках, обнаруживающих тенденции к центричности. Здесь часто встречаются прямоугольные, зальные сооружения, перекрытые сводом с куполом в центре, покоящимся на столбах. Церковь Санта-Мария в Портонуово имеет крестовый план благодаря большому развитию трансепта. Крестообразное строение более ярко выражено, в том числе в развитии объемов, в церкви Сан-Чириако в Анконе.

Южная Италия и Сицилия

Господство византийцев, мусульман, лангобардов и норманнов в Южной Италии и Сицилии обусловило сложный характер местной архитектуры, в которой счастливо сочетаются северные и восточные мотивы. Таковы, например, клуатр собора в Амальфи и дом Руфоло в Равелло.

Ломбардское влияние больше всего чувствуется на побережье Апулии, где оно накладывается на традиции преимущественно византийской культуры. Церковь Сан-Николо и собор в Бари, церкви в Трани, Битонто и в Руво свидетельствуют о том, что эти специфические особенности существовали до XIII в., переплетаясь с пизанскими мотивами и придворным классицизмом Фридриха II. Ломбардские веяния проникают и на противоположный берег Адриатического моря (соборы в Трогире и Задаре).

Норманны, установившие свое господство в Сицилии в 1072 г., разрушают памятники местного зодчества, но традиции византийской и арабской архитектуры сохраняются. Церковь Сан-Джованни дельи Эремити в Палермо (около 1132 г.) выстроена в арабском стиле, о чем свидетельствует ясно выраженная связь между кубическими объемами и полусферическими куполами. В церкви Санта-Мария дель Аммиральо («Марторана»), построенной в 1143 г., крестообразный план унаследован от Византии, но арки на высоких устоях и декор носят арабский характер. То же сочетание с преобладанием мусульманских элементов в «сталактитовых» сводах имеет место в Палатинской капелле (1140 г.). Ломбардские элементы, переплетаясь с мусульманскими, дают о себе знать в соборе в Чефалу (середина XII в.), куда они проникают, вероятно, через Апулию.

Ко временам Вильгельма II относится собор в Монреале (наверняка оконченный в 1182 г.), в котором, если не считать апсид, украшенных на восточный лад перекрещивающимися арками, и ярких цветовых эффектов, вновь торжественно утверждается базиликальная схема. Большие арки имеют тем не менее арабские очертания, а между капителями и импостами появляются византийские пульвины.

Скульптура

Среди факторов, определяющих становление романской изобразительности, важнейшим является связь, которая устанавливается между итальянской и северной культурой, между Италией, с одной стороны, и Южной Францией и Германией, с другой. Династия Оттонов стремится к восстановлению классической направленности каролингской культуры. В своей политике Оттоны опираются на церковь, и «это слияние церкви с королевской властью привело не только к большей светскости первой, но и освободило монархию от узости варварской политики и заставило ее соприкоснуться с универсальностью идей западного христианского мира» (Даусон). Образцом для оттоновской имперской политики служила политика Византии. Само искусство в период правления оттоновской династии разрабатывает главным образом византийские мотивы, проявляя, однако, больший интерес к описательным возможностям линии и к повышенной экспрессивности повествования.

Некоторые, самые разные, произведения свидетельствуют о больших потенциальных возможностях изобразительной культуры эпохи Оттонов. В фигурах из стукко в Санта-Мария ин Валле (Чивидале), относящихся к первой половине XI в., «схема построения композиции в виде застылых, фронтально поставленных фигур восходит к византийскому искусству, но позы двух святых, обращенных к окну, вызывают в

памяти романскую иконографию» (Тоэска). «Моделировка фигур, хотя и обнаруживающая знакомство с византийскими изобразительными приемами, особенно заметное в направлении складок, носит романский характер в моделировке лиц и передаче тяжеловесности фигур» (там же). Точно так же рельефы кафедры Сан-Джулио д'Орта (XII в.) значительно выступают вперед по отношению к гладкому фону. Символы евангелистов приобретают здесь почти геральдический характер, они являются не столько носителями метафизической идеи, сколько выразителями мощи и истинности воплощенной идеи. Лейтмотивом становится уже не слияние светского и религиозного начал, воплотившихся, как у византийцев, в личности императора, а соединение и союз двух великих и реальных сил — церкви и империи. Кафедра, служащая символическим и реалистическим воплощением этой идеологии, носит официально-парадный и вместе с тем народный характер. Гораздо ближе к народному искусству более древние рельефы с бронзовых врат церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне. Сцены страстей Христа (XI в.) имеют явный отпечаток влияния Германии, где в оттоновскую эпоху сложились важнейшие центры обработки металлов. Для византийской техники был характерен низкий рельеф, связанный с фоном, как в чеканке. Здесь же, напротив, фигуры кажутся вылепленными отдельно, одна за другой, независимо от фона и любых априорных представлений об окружающем пространстве. Это приводит к тому, что они оказываются либо распластанными на поверхности фона, почти погруженными в него, либо рвущимися наружу, словно под воздействием невидимой пружины. Также и здесь технические новшества сопровождаются стилистическими: художник творит образ непосредственно в процессе работы над его скульптурным воплощением. Это подчас приводит к комическим эффектам. Возникающее в рельефе пространство точно соответствует тому, которое пластически очерчено фигурами и их взаимодействием. Здесь больше нет изысканных украшений, отсутствует всякая традиционная иконография. Романская техника создана не для возвеличения тех или иных персонажей, а для конкретного рассказа об определенных событиях.

Новым явлением для Италии (правда, почва для него уже была подготовлена различными течениями в ломбардской пластике) стало творчество моденского мастера Вилиджельмо. Нам ничего не известно о его образовании, хотя все заставляет предполагать, что он сложился под воздействием французских, тулузских веяний. Около 1106 г. он создает для собора в Модене рельефы на тему «Сотворение мира». Плиты с рельефами симметрично помещены по сторонам каменного крыльца с балдахином и над двумя боковыми вратами. Архитектура задает масштаб и ограничивает пространство: аркатурный пояс выполняет функцию ритмического членения пространства, в котором разворачивается действие. Вилиджельмо пользуется им для того, чтобы передать глубину пространства, подчеркнуть объемность фигур и ритмичность их расстановки. Это своего рода метроном, отбивающий такт в музыке, — с той только разницей, что фигуры не включаются в этот однообразный ритм, а противостоят ему, вступают в контраст с неподвижным пространством. Так в жизни историческое время не совпадает с ритмичностью смены часов или месяцев, а основывается на беспорядочности хода событий. В рельефах Вилиджельмо каждая фигура играет вполне определенную

роль, так же как в архитектурной конструкции каждая деталь является носителем определенной нагрузки. Масса фигур акцентирована подобно тому, как акцентирована тектоническая масса в романском соборе: значимость линий, подобно значимости активных структурных элементов в архитектуре, измеряется величиной массы, отнятой у инертной материи и наделенной динамизмом.

44 В других скульптурах собора в Модене тоже отмечаются признаки связи с французской скульптурой, также шедшей по пути поисков динамических ритмов. Скульптор так называемых «метоп», находившихся ранее на контрфорсах, обнаруживает знакомство с бургундской скульптурой (Сальвини) и умело дозирует светотеневые эффекты путем изменения частоты и направлений линий. Ученик Вилиджельмо мастер Николао идет по пути дальнейшего освобождения скульптуры от стенной плоскости. Это особенно видно в порталах соборов в Пьяченце (1122 г.), Ферраре (1135 г.), соборе и церкви Сан-Дзено в Вероне (1138 г.). Учеником последнего стал мастер Гульельмо, автор сцен из жизни Христа, изображенных на фасаде церкви Сан-Дзено. В гораздо большей степени, чем склонность к фольклорным истокам, здесь прослеживается постепенное освобождение пластической формы от архитектурной плоскости. Однако романская скульптура выводит свое пространство скорее из архитектуры с ее насыщенностью потенциальными силами и готовностью нести изображения, полные драматизма. Это процесс, все более подводящий нас к искусству Прованса, носящему подлинно романский характер (см., например, рельефы собора в Пьяченце, собора в Модене, отполированные, точно слоновою костью, фигуры мастера Гульельмо с кафедры собора в Пизе, ныне в соборе в Кальяри, 1159—1162 гг., рельефы портала церкви Сант-Андреа в Пистойе, 1166 г., произведение мастера Груамонте; а также рельефы Бидуино для церкви Сан-Кашано в Сеттимо, 1180 г., и Сан-Сальваторе в Лукке). В этом течении, подчас слишком склонном к уступкам линейной закругленности и мягкости светотеневой характеристики, выделяется Бонанно Пизано. Как художник, он, скорее всего, сформировался в Лукке, в кругу Бидуино. В качестве архитектора руководил строительством кампанилы Пизанского собора. Как скульптор известен бронзовыми воротами, что оправдывает предположение о его возможных связях с рейнским искусством. Его первым известным произведением являются «Царские ворота» Пизанского собора (1180 г.), но они утрачены. Сохранились ворота собора в Монреале, подписанные и датированные 1186 г. Неизвестно, когда были созданы ворота Сан-Раньери в правом крыле трансепта Пизанского собора. Эти последние отличаются большей свободой и фантазией, чем ворота из Монреале, большим следованием иконографической и декоративной традиции Византии. Бонанно словно хочет сохранить в бронзе свежесть и импровизационность модели из воска. Он не заботится о том, каким будет пространство, в котором разворачиваются его истории. Все его мысли сосредоточены на персонажах, вместе с которыми выступают также деревья и часовенки, символически обозначающие место действия. Благодаря этому повествование выглядит наивным и примитивным, потому что оно заранее не «запрограммировано», а дано так, как его увидел художник. Именно этот плод — первой и наиболее счастливой мысли — воплощается в бронзе, материале вечном и благородном, пред-

назначенном для украшения величайшего памятника во славу города. Предпочтение, таким образом, отдается первоначальному замыслу, а не надуманному описанию события. Бронза — материал, чувствительный к свету, она создает особое пространство благодаря игре световых рефлексов. При переводе художественных образов в бронзу они обретают пространственность и вечность.

В обширной пластической продукции романского стиля Южная Италия выделяется более упорным тяготением к византийской традиции. Для скульптора, являющегося автором бронзовых врат собора в Беневенто (первая половина XIII в.), металлический лист остается по-прежнему плоскостью фона, на котором изображенные истории словно парят в равномерно освещенной мягкой среде. Почти классический характер сохраняет моделировка в других скульптурах Кампании (см., например, скульптурные украшения кафедры, амвонов, подсвечника для пасхальной свечи из Салернского собора, 1180 г.). Мастер Баризано да Трани работает в бронзе (ему принадлежат бронзовые врата соборов в Равелло, 1179 г., Трани, Монреале), как живописец — над миниатюрами, украшающими старинные кодексы.

Живопись

С точки зрения размеров стена и страница в книге представляют собой максимальную и минимальную плоскости, на которые наносятся образы романской живописи. Реже встречается живопись на досках, вызывающая у духовенства недоверие из-за возможного идолопоклонства. На рукописной же странице или на стене живописный образ всегда лишен самоценности и никогда не выступает самостоятельно. Книга доступна немногим, и миниатюра скорее ее украшает, чем иллюстрирует, но миниатюра уже имела хождение в народе на юге Италии в виде «exultet» — длинных свитков с фигурными изображениями, которые священник при чтении свешивал с амвона, с тем чтобы прихожане могли рассматривать фигуры, перевернутые по отношению к чтецу.

Миниатюра, выходящая из стен монастырских скрипториев, использовала не только восточные иконографические и повествовательные темы. Северная культура, в особенности оттоновская, дает о себе знать и в этой области. Это выражается в усилении драматизма образов, в придании ритму почти конвульсивного характера, в повышении роли цвета. Более народными по содержанию и исполнению представляются такие настенные росписи, как, например, цикл из церкви Сан-Винченцо в Гальяно (1007 г.), мозаика апсиды римской церкви Сан-Клементе (около 1128 г.), повторяющая орнаментально-символические волюты Латеранского баптистерия, и не намного более позднее «Коронование Девы Марии» из церкви Санта-Мария ин Трастевере (Рим) с его тяжелой монументальностью, достигнутой благодаря простейшей композиционной симметрии, где возврат к раннехристианским истокам носит программный характер.

Настенные росписи конца XI в. в нижней церкви Сан-Клементе с житием святых Клементе и Алексия представляют собой шедевр, не имеющий аналогов. Тоэска находит в них смутные реминисценции эллинистических фресок. Не оставляет сомнения влияние оттоновской

миниатюры. Художник словно задался целью передать в масштабах стены не только сюжетные, но и линейно-колористические особенности миниатюры. Перед нами, таким образом, плод высокой художественной культуры, способной сознательно обращаться к различным источникам и в то же время стремящейся к популяризации своего содержания, к воздействию на воображение и чувства верующих. Повествование, легенда обретают здесь свой собственный стиль, свою размеренно-строгую ритмику. На более скромном уровне тот же нравоучительный мотив находит свое выражение в церкви Сан-Джованни а Порта Латина и в церкви Сан-Пьетро ин Валле в Ферентилло (конец XII в.).

45 Мозаики XII в. на Сицилии показывают, насколько еще была сильна восточная культура в Италии, хотя ее творцами выступают уже местные мастера. К первому периоду, соответствующему правлению короля Рожера II, относятся мозаики Мартораны в Палермо и мозаики апсиды собора в Чефалу (1148 г.). Последние представляют собой грандиозный ритуальный комплекс: в двух первых ярусах изображены фигуры святых, в третьем — Богоматерь среди архангелов, в конхе — Христос-Вседержитель, повелитель мира. Это иератические, изолированные фигуры, помещенные на золотом фоне. Во второй период, во времена Вильгельма I и Вильгельма II, торжественное предстояние образов сменяется изображением различных эпизодов, почерпнутых из Священного писания. Так, в Палатинской капелле и особенно в обширном историческом цикле собора в Монреале мы находим евангельские сюжеты, весьма близкие мозаикам того же времени из собора святого Марка в Венеции. Венецианские мастера, по-видимому, вытесняют византийских, и Сицилия также вовлекается в сферу художественной культуры Запада.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

С упадком Восточной Римской империи, ослаблением напора со стороны мусульманского мира и началом формирования национальных культур на обширной территории Древнего Рима определяется сфера распространения *готической* художественной культуры. Центром этой культуры становится Франция, но наряду с французской готикой появляется готика немецкая и итальянская, с присущим каждой из них своеобразием. Готическое искусство не только использует и развивает новые черты, характерные для романского искусства, но и возводит их в стройную систему, занимающую особое место в обширной сфере знания.

Заслуга создания мощной философской системы, ставшей основой западной культуры и выдержавшей натиск нескольких веков, принадлежит Фоме Аквинскому. Он отказался от платоновского принципа первичности духа, несовместимой с божественным откровением, осудил смешение арабами платонизма с аристотелевским учением и вместе с тем связь, несмотря на разницу в религии, между византийской культурой и исламской, предложил вернуться к подлинным классическим истокам, к той сумме античного знания, которое олицетворяет собой Аристотель. Фома Аквинский подводит в качестве фундамента под западную культуру рациональность божественного начала, которое он усматривает в сотворенной природе и в истории, угодной Богу, и которая является также руководством нравственной жизни, то есть принципом и образом жизни. Распространяясь на все области знания, томистская система охватывает также искусство: на ней строится поэтика Данте, ею объясняется готическая архитектура — и не только с точки зрения ее символического значения, но и с точки зрения ее конструктивной системы. Практический характер религиозной жизни подчеркивается не только Фомой Аквинским. Монашеские ордены (к этому времени складываются такие важные, как францисканский и доминиканский) идут в мир с проповедью аскетизма, целью которого является достижение путем праведной жизни спасения души. Само рыцарство является кодексом и практикой жизни, поставленной на службу другим ради того же спасения. Ремесло и — на его вершине — искусство являются также разновидностью человеческой деятельности, направленной на создание совершенных, в том числе и в

религиозном смысле, творений. Но цель эта чужда религиозной и феодальной целенаправленности, более того, она носит типично буржуазный характер. В самом деле, готика является первым проявлением не только западной и европейской, но и «буржуазной» культуры.

Отныне ясно, что творческий процесс как способ исполнения замысла есть не что иное, как один из аспектов целесообразной деятельности, одна из сторон этики, а эстетические намерения претворяются в жизнь с помощью разума и опыта. Именно в готический период начинается «теоретизация» техники искусства. Развитие искусства, преследующее определенную цель и, следовательно, имеющее прогрессивный характер, исключает повторение, не способствующее накоплению опыта и движению к намеченной цели. Уже романский стиль носил прогрессивный характер, но готическая конструктивно-образная система подходит к возможности планирования своего прогресса и выявления основных направлений, по которым он должен идти. Наличие подобной системы составляет первое крупное различие между Западом и Востоком, в том числе и в социологическом плане. Восточное искусство основывается на воспроизведении архетипа, западное — на разработке проекта. Проектирование — это замысел, который предшествует, обуславливает и направляет дальнейшее его исполнение. Художник, ответственный за разработку замысла и его осуществление, отвечает также за идеологическое содержание своего творения. Византийский мозаичист действовал в духе идеологии двора, папы и епископа. Никколо Пизано или Джотто выражают *собственные* религиозные воззрения, которые, как таковые, входят в состав идеологии данной исторической эпохи.

Как высококвалифицированный мастер, художник имеет не только ранг, но и определенное положение в обществе. Работает он, разумеется, на суверена — первосвященника или сеньора, — но действует по своему усмотрению, как свободный художник. Творение его может служить интересам церкви или суверена, но остается оно искусством, за которое лишь художник несет ответственность. Поскольку ход истории рассматривается отныне как преодоление прошлого, то и художник, действуя в своей специфической области, помогает обществу в этом преодолении. Подлинным мастером считается тот, кто готовит учеников, способных превзойти учителя. Прошлым, которое нуждалось в отрицании, была византийская догматическая культура. Преодолевая ее, художники способствовали процессу освобождения от византийской теократической системы и созданию новой западной, европейской культуры. Как прогрессивная образно-конструктивная система, готическое искусство «актуально». Так его называют в Италии уже в XIV в. Оно актуально и национально, ибо позволяет покончить с одряхлевшим греческим, то есть византийским, засильем в искусстве. Но одно дело «дряхлая», отжившая свой век традиция, другое дело — «античность» как вечная, вневременная ценность. Искусство, как и жизнь, стремится к вечному, но для этого необходимы время и мирской опыт, оно ставит своей целью достижение *прекрасного*, которое Фома Аквинский определяет классическими терминами: гармония, порядок, симметрия. Однако достичь прекрасного можно лишь с помощью жизненного опыта, потому что *прекрасное* — это то, что отмечено Богом при сотворении мира. Его не легко заметить, ибо око и разум людские затемнены заблуждением, греховными побуждениями и

страстями. Необходимо, следовательно, преодолеть земные заблуждения и извлечь все ценное из реального опыта.

Поэтому драма и катарсис являются, как об этом, впрочем, говорил уже Аристотель, двумя составляющими компонентами искусства. Доведенный до крайности контраст сил в архитектуре, душераздирающие изображения страстей в живописи и скульптуре находят свое катарсическое разрешение в линейной ритмичности и сгармонированности тонов.

Готическая архитектура

Конструктивная система готики есть не что иное, как доведение до крайности романской сводчатой структуры и системы равновесия противодействующих сил. Довести до крайности какую-либо конструктивную систему означает *логически* развить все заложенные в ней возможности. Готическая архитектура, несомненно, стремится к развитию и демонстрации прогресса техники, которая отныне считается одним из наивысших достижений культуры. Virtuозность является, таким образом, положительным явлением.

Готическая архитектура немыслима вне рамок новой городской действительности. С ростом богатства и способности к его производству растет городское население. Увеличивается число ремесленных мастерских. Механизм торговли все более усложняется. Каждая городская община стремится к специализации и улучшению своей продукции, к усовершенствованию и показу достижений своего мастерства. Предпринимаются усилия по упорядочению и украшению городов, все чаще посещаемых заезжими гостями. В центре всегда находится собор, возносящийся над низкими жилищами горожан. Это больше, чем «монумент». Горожане хотят сделать из него настоящее «чудо», вызывающее у всех удивление. Это понятно, ведь выбор является мерилем технических способностей, зажиточности и культуры общины. Его высокие шпили издали видны путникам, как маяки мореплавателям. Ратуша чаще всего имеет более сдержанный облик. Это вызывается, по-видимому, практическими соображениями и может иметь символический характер. Дома зажиточных горожан часто строятся в виде башен, ибо в городе не утихают распри и междоусобицы. Даже когда в основе планировки средневекового города лежит древнеримская схема, на нее накладывается более свободная и разнообразная разбивка плана на отдельные участки. Улицы редко оказываются прямыми, они идут с учетом рельефа местности и наклона почвы. Перекрестки и направления улиц часто обусловлены потребностью разрядить движение и не направлять его через центр. Стены также превращаются в сложную систему, но это не связано с усложнением средств нападения. Они имеют образованные выступами вала бастионы, дозорные обходы, редуты, башни и другие укрепления, которые строятся с учетом расположения городских артерий, наличия или отсутствия ворот. Цель их состоит в том, чтобы защищать город и прикрывать сверху близлежащую сельскую местность, обеспечивая сообщение также и при осаде. Приближающемуся врагу городские стены должны внушать страх и казаться неприступными. Картины, изображающие средневековые города, всегда представляют их

в виде ошетилившейся цитадели с зубчатыми стенами, городскими воротами и собором внутри города.

Уже в некоторых французских церквах конца XII в. происходит значительное развитие пространства в высоту, что позволяет осветить неф из боковых окон, разряжающих полутень сводов. В ряде церквей, построенных в Иль-де-Франс во второй половине XII в., готическая система складывается в относительно короткий промежуток времени. В крестовом своде акцентируются силовые линии, которые выделяются в виде каменных ребер, или нервюр, в то время как образованные таким образом треугольные секции становятся простой опалубкой. В результате переработки арабских образцов поперечные арки и арки травей приобретают *килевидную* или *стрельчатую* форму, что увеличивает их высоту и позволяет изменять размеры перекрываемого ими пространства. Стрельчатая арка образована пересечением двух полуцилиндрических дуг. Так как дуга арки передает нагрузку, приходящуюся на столбы, то в месте пересечения противодействующие силы встречаются друг с другом и взаимно погашаются. Если романская архитектура основывалась на статическом равновесии действия сверху и противодействия снизу, то готическая архитектура — на динамическом контрасте двух противоположно направленных распоров, взаимодействие между которыми происходит в самой высокой точке, на вершине стрельчатой арки. Силы тяжести, влекущие вниз, выражаются, таким образом, в формах, устремляющихся вверх. Поскольку стрельчатая арка может быть более или менее открытой, то травей, соответствующие стрельчатому своду, являются прямоугольными. Это позволяет изменять пропорциональное соотношение между главным нефом и боковыми. Сосредоточение сил в нервюрах приводит к превращению свода в простое скрещение силовых линий, благодаря чему облегчается также масса опорных столбов, превращаемых в пучок опор, принимающих на себя нагрузку. Поскольку игра разнообразных сил сосредоточивается на столбах, то стены утрачивают роль несущей опоры и практически исчезают, уступая место огромным окнам с цветными витражами. Стрельчатые своды вызывают сильный боковой распор, который внутри погашается противоположно направленным распором соседних сводов, а снаружи — мощными *аркбутанами*. Аркбутаны представляют собой полуарки, опирающиеся на контрфорсы, отстоящие от стены настолько, насколько это необходимо, чтобы придать арочной дуге необходимую длину. Зачастую аркбутаны располагаются двумя ярусами. Это делается для того, чтобы погасить распор арок центрального и боковых нефов. Поскольку все силовые линии стремятся кверху, то готический собор выглядит внутри как огромное пространство, сильно развитое в высоту, с чередующимися столбами в виде пучков колонн, создающими впечатление «вертикальной» перспективы, местом схода которой является высшая точка свода. Снаружи готический собор выглядит как сложная конструкция, поддерживаемая дугами аркбутанов, образующих сеть опор, упирающихся перпендикулярно в наружные стены и расходящихся лучами от апсид. Этой раскинутости в ширину соответствует устремленность вверх целого леса фиалов, вимпергов, пинаклей, вбирающих в себя и передающих в открытое пространство вертикально направленные силы. Декор готического собора отличается обычно богатством и разнообразием и связан с

силовыми линиями конструкции. Это как бы наводит на мысль, что мощные силы готической конструктивной системы порождают, подобно великим космическим силам, бесконечное разнообразие существующих в природе форм. По поводу соборных украшений в свое время также разгорелась оживленная полемика. За красоту пропорций, отражающую внутреннюю логику здания, выступили монашеские ордены, особенно цистерцианцы. Церкви в их аббатствах действительно почти лишены украшений. Городские же соборы, епископальные церкви, предназначенные для общины, живущей в миру и приходящей к спасению через мирской опыт, отличаются богатством украшений, связанных чаще всего с природными, зооморфными или растительными мотивами. Теоретическая основа при этом, однако, не затрагивается: главная мысль о пропорциональности прекрасного сохраняется, изменяется и оспаривается лишь способ ее воплощения.

Готическая архитектура в Италии

Итальянская готика выглядит более сдержанной, менее экзальтированной, чем французская и немецкая. Это дало основание некоторым ученым считать ее более слабым и несамостоятельным вариантом. Но это не так. Как мы увидим, итальянская готика, несмотря на различия в ее региональных проявлениях, является лишь иным, но полностью оправданным истолкованием готической системы. Вот почему она с полным правом должна быть отнесена к западной культуре и является общим выражением составляющих ее различных местных традиций.

Цистерцианские аббатства представляют собой ту единую сеть, которая несет с собой готические структуры во все уголки Италии. Такие аббатства встречаются повсюду — в Пьемонте, Ломбардии, Эмилии, Марке, Тоскане, Лацио, Кампании. Типология цистерцианских монастырей и церквей закреплена в правилах ордена. Вокруг церкви располагался функциональный комплекс клуатров, залов для капитула, келий, странноприимных домов, мастерских и т. д. Два аббатства в Фоссанове и Казамери, относящихся к самому началу XIII в., являют собой совершенный образец этого *типа*. Функциональность определяет, прежде всего, планиметрию: глубокий и прямоугольный хор для монахов является продолжением нефа за алтарем, а поскольку трансепт имеет большую протяженность, то становится сразу ясно, что в основу объемного построения храма положена символическая форма латинского креста. Боковые нефы значительно ниже и темнее центрального, освещенного боковыми окнами и розами фронтона и апсиды. Разница в их высоте подчеркнута тем, что лизены (тяги) больших поперечных арок начинаются не от пола, а от полуконических консолей, приставленных к столбам. Зритель таким образом наглядно различает две разные, хотя и взаимосвязанные системы сил: систему равновесия, передающую нагрузку вниз через столбы, и систему распора, которая, включаясь в первую, тянется вверх и завершается в киле поперечных арок.

Средокрестие нефов и трансепта дает ясное представление о пересечении под прямым углом различных объемов. Разница в высоте между центральным и боковыми нефами настолько ощутима, что последние выглядят поддерживающими, фланкирующими элементами устрем-

ленного ввысь главного объема. Те же самые контрфорсы, имеющие весьма мощное строение, служат подтверждением разницы в геометрическом строении объемов, которые они связывают, подобно крыльям или зубцам шестерни, с открытым пространством. Если же взглянуть на церковь со стороны фасада, то контрфорсы как бы уравнивают в пространстве круглый проем розы. Над средокрестием возвышается, словно ось воображаемого круговращения, восьмиугольный купол, масса которого облегчена двумя рядами бифор. Развитие в высоту не подчеркивается здесь строгим вертикализмом элементов, находящихся под нагрузкой. Строители стремились выразить не столько стремление души ввысь, в бесконечность, сколько уверенность в учении, согласно которому весь мир есть система противодействующих сил, конечный результат которого есть вознесение.

Первым художником, перешедшим в Италии от романской уравниваемости к готической устремленности ввысь, был Бенедетто Антелами, многоплановая деятельность которого как архитектора и скульптора была детально прослежена Франковичем. Антелами работал в Эмилии, затем в Верчелли в конце XII — начале XIII в. В своих работах он диалектически соединял ломбардскую традицию, под влиянием которой сформировался как художник, и опыт, явно почерпнутый из первоисточника — французского, прежде всего провансальского, искусства, придерживаясь направления, уже распространившегося в Эмилии, а также давно утвердившегося при строительстве крупных соборов в Иль-де-Франс. После постройки собора в Фиденце, графичность которого является пластически более сдержанной квинтэссенцией пространственной конструкции соборов в Модене и Парме, Антелами переходит к строительству аббатской церкви Сант-Андреа в Верчелли (заложена в 1219 г.). В ней ему удается совместить строительную культуру романики с тонкостью готических построек. Среди его работ — Пармский баптистерий (1196—1216) — одна из высочайших вершин итальянской готической архитектуры. Восьмиугольный план не представляет собой что-то новое, однако совершенно по-новому смотрится весь архитектурный ансамбль здания, скорее умом, чем зрением ощущается гармоничное соотношение между интерьером и внешним обликом баптистерия. Не новым является и сильное заглубление порталов ради облегчения масс у основания и придания им большей пластичности, но по-новому решена тема больших аркад, служащих для линейного выражения несуществующей глубины. Не ново и ярусное расположение лоджий, но здесь они несут архитрав и строго вписываются в плоскость стены, ограниченную боковыми пилястрами. Франкович в этой связи замечает, что Антелами усваивает «классику» через искусство Прованса, глубоко связанное с провинциальным романским искусством. Это косвенное влияние классики чувствуется во всем сооружении и придает ему сходство с воображаемыми романскими постройками, которые встречаются в средневековых миниатюрах. В самом деле, романский мотив пластической тектоники стены, казалось бы, уступает место жесткости ее каркаса, но классический характер конструкции приводит к «готическому» эффекту, ибо исчезает представление о ее массивности, скрываемой ритмом белых колонн, повторяющихся на фоне полутени лоджий. Лишь на самом верху стена сливается с колоннами аркады, завершая здание яркой светлой

полосой. Готическая пространственность, истолкованная в своем наиболее глубоком смысле, непосредственно реализуется во внешнем облике без какой-либо демонстрации игры сил.

Стороны восьмиугольника не совсем одинаковы: небольшое различие в них наводит на мысль не столько о строгой центричности здания, сколько о плавном и обволакивающем перетекании поверхностей с одной стороны на другую. Стены — это своего рода перегородки, отделяющие внутреннее пространство от внешнего. Каждая сторона делится внутри на три части, благодаря чему получаются шестнадцать сторон с углублением в виде ниш (не считая сторон, занятых апсидой и порталами). Каждая ниша фланкирована двумя колоннами. Ширина и глубина ниш, а также высота арок не одинаковы, но равновеликие из них расположены симметрично оси «вход — алтарь». Идущий вдоль нее зритель видит с каждой стороны две изогнутые поверхности, отличающиеся неодинаковостью своих размеров. Кажущаяся боковая асимметрия является, таким образом, результатом сознательного расчета, ибо подлинная симметрия развивается вдоль продольной оси и представляет собой чередование разновеликих ниш и арок. От капителей нижних колонн уходят вверх более тонкие, вытянутые колонки, продолжением которых служат стрельчатые нервюры купола, расположенного над двумя ярусами лоджий с архитравом, подобных тем, которые находятся снаружи. Образуется, таким образом, огромное незаполненное пространство, пластичность которого определяется лишь ограничивающими его стенами. Прежде чем начать в 1219 году строительство церкви Сант-Андреа в Верчелли, Антелами познакомился с соборами в Иль-де-Франс. Он не поддавался обольщению техническими новшествами, но твердо усвоил, что архитектурные членения могут быть доведены до толщины простой линии, не утратив при этом своей динамики. Фасад церкви Сант-Андреа, зажатый между двумя башнями, выглядит тонким, как сукно, натянутое между тремя глубокими порталами, лоджеттами и ризалитами пучков легких, почти нитевидных колонок. Но легкость фасада определяется не столько его пластичностью, сколько размером и совершенством вписанных в него арок и аркад, линейной чистотой колонок, гармоничностью треугольного фронтона, расположением розы на пересечении диагоналей. Это чисто пропорциональное построение, точное, как доказательство теоремы, и тем не менее полное сдержанной напряженности. Это как бы логическая истина, найденная в порыве вдохновения.

Если в соборе в Ферраре готический декор накладывается на романскую структуру, не приводя к их гармоническому слиянию, то достигает этого — иным путем — Марко да Брешиа в церкви Сан-Франческо в Болонье (XIII в.), где ясно различимы система передачи веса и распоров, сосредоточение их в полигональных опорах, развитие апсиды с круговым обходом и с рядом радиальных капелл, которым снаружи соответствуют веерообразно расходящиеся аркбутаны.

Почти в то же самое время в соборе Сант-Антонио в Падуе готическая линейность была положена в основу пространственного решения, носящего еще византийский характер, унаследованный от собора святого Марка в Венеции. Доминирующим мотивом здесь является повторение сферических объемов куполов, поставленных на цилиндри-

ческие барабаны. Контрфорсы развиты как аркбутаны, членящие пространство параллельными плоскостями. Глубина фасада определяется двумя параллельными и близко расположенными плоскостями — наружной и углубленной в аркадах. В Аквилее готические формы вырастают из предшествующей, раннехристианской конструкции. В Вероне, в церкви Сант-Анастазия (конец XIII — начало XIV в.) античная базиликальная схема приведена в соответствие с готическими размерами и пропорциями. В Венеции в XIII в. растет интерес к изобразительным принципам северного искусства: в готической устремленности ввысь строители усматривают прежде всего возможность развития византийской пространственности по вертикали. В обширном, наполненном воздухом помещении церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари (XIV в.) и в более устремленной ввысь церкви Санти-Джованни-э-Паоло (XIV в.) пространство строится скорее в виде параллельных и ортогональных плоскостей, чем в виде тектонических масс: балки, скрепляющие их конструкцию, указывают, словно стрелки, начерченные пером, основные направления.

Центральная Италия. Францисканский орден приступил к строительству своей церкви в Ассизи в 1228 году, два года спустя после смерти святого Франциска. Это церковь ордена, проповедующего нищество. В ней прославляется не столько учение его основателя, сколько добродетели святого, бывшего примерным христианином. Память о святом сама по себе является объектом поклонения, но паломничество к его гробнице должно было стать актом действенного благочестия, приближающим верующих к спасению души. Простой народ, стекающийся к гробнице святого, должен был услышать из уст его собратьев и последователей рассказ о его примерной жизни и увидеть ее воплощенной в художественных образах там, где она протекала. Лучшим способом построения здания, которое функционально соответствовало бы этим новым религиозным потребностям, было бы: 1) превратить крипту в настоящую церковь, и притом настолько большую, чтобы в ней смогли поместиться толпы паломников; 2) построить крипту с захоронением (и, следовательно, с останками святого) — духовное основание самого ордена и его церкви; 3) от чтения молитв перейти к образному *рассказу и показу* истории жизни святого, создав для этого специальное помещение. Комплекс Сан-Франческо состоит, таким образом, из двух расположенных друг над другом церквей. Нижняя церковь представляет собой крипту и одновременно церковь с капеллами и алтарями. Она служит не только «духовным», но и «материальным» основанием верхней церкви (где не случайно Джотто изобразит святого Франциска, поддерживающего пошатнувшуюся римскую церковь). Мощные полукруглые контрфорсы как бы символически воплощают учение святого, служащее духовной опорой для деятельности ордена; 4) Верхняя церковь представляет собой максимально открытое пространство, где многочисленные паломники могут воочию убедиться в чудотворных деяниях святого, изображенных на стенах. Верхняя церковь и впрямь является огромным, очень светлым помещением, в котором строители постарались убрать даже опоры, придав им форму пилястр и перекрыв все пространство широчайшими сводами.

Религиозная мысль того времени, особенно францисканская, не

отделяла идеологическое воздействие на массы от практического. Поэтому все то, что является символом или идеей, выражается непосредственно, без иносказаний, в видимых и осязаемых формах. Нижняя церковь представляет собой как бы зародыш или семя, из которого вырастает орден. Она представляет собой невысокое помещение, словно придавленное весом Верхней церкви, приходящимся на мощные опоры и распластанные низкие своды. Верхняя церковь, напротив,— это свободное, обширное помещение без каких-либо видимых глазу опор, связанных с той или иной нагрузкой. Внизу царит полумрак, наверху же все залито светом. Верхняя церковь не только отличается обширностью, просветленностью и свободой: по замыслу это как бы весь мир, все мировое пространство. Огромные поперечные арки — ее горизонты: они столь же грандиозны, неохватны и величественны. Их килевидная форма едва намечена. Это словно перст, указывающий на то, что полное познание мира не может не привести к устремлению ввысь, к небу. В обширных сводах уже заключена идея неба: первоначально ее пытались передать в росписях как символические образы, но потом монахи изменили прежнее намерение — им показалось, что ордену более подобает изображение в парусах настоящего неба, темно-синего, усеянного звездами. Уже в первом проекте была заложена мысль о том, что Верхняя церковь должна быть целиком отведена для настенных росписей. В самом деле, большие боковые окна устроены не только для того, чтобы рассеять полумрак под сводами, но и для лучшего освещения противоположных стен. Стены разделены на две части: верхняя, с окнами, и глухая — нижняя. Наверху, где льющийся из окон свет рассеивается, помещены сюжеты из Ветхого завета, как бы предвосхищающие Новый завет. В нижней части в конце XIII в. Джотто изобразил события из жизни святого Франциска так, словно они происходили где-то поблизости. В те времена это была столь же животрепещущая тема, как в наши дни события мировой войны. Художник изобразил эти эпизоды так, чтобы каждый зритель мог почувствовать себя свидетелем происходящего. В то же время архитектурная структура служила временной и пространственной связью с событиями, о которых говорится в Священном писании. Это позволяло связать историю францисканского ордена со Священной историей.

Здание, рассчитанное на то, чтобы его стены служили экраном, живой страницей истории, является архитектурным сооружением, пространство которого приравнивается к вселенскому, но размеры его диктуются расстоянием, оптимальным для восприятия росписей. В основу такого сооружения кладется, очевидно, уже не абстрактный расчет, не совершенные числа, а пропорциональное соотношение, учитывающее особенности зрительного восприятия. Это соотношение, иными словами, выводится из самой жизни, из опыта, из потребностей приходящих в церковь людей. Базилика в Ассизи не остается единичным явлением: ее концепция, отличавшаяся необычайной новизной даже по сравнению с заальпийской готикой (хотя и там уже появились зальные церкви, как, например, часовня Сен-Шапель в Париже), оказывает отныне значительное влияние на монастырские сооружения, особенно если речь идет о таких проповеднических орденах, как ордены францисканцев и доминиканцев. Т-образный план с зальным интерьером и настенными

росписями характерен, например, для церквей Сан-Франческо и Сан-Доменико в Сиене. Если комплекс церквей в Ассизи ведет к обновлению типа монастырской церкви, то в соборе в Сиене (начат около 1230 г.) утверждаются основные черты готического кафедрального собора. В 1264 г. стал возводиться его купол, но затем собор был перестроен; средний неф был надстроен и освещен с помощью трифориев, изменились фасад, над которым работал Джованни Пизано, и хор. Была предпринята смелая, но неудавшаяся попытка расширить церковь путем превращения существующих нефов в трансепт другой, гораздо более обширной церкви. В Сиену проникло также влияние цистерцианской архитектуры, как, например, аббатство Сан-Гальгано. Но пространственная схема, разработанная в Сиенском соборе, восходит еще к романике, к Пизанскому собору. Помимо обширности пространств, связанных с главным и боковыми нефами, доминирующим мотивом становится цвет. Горизонтальные полосы из темного мрамора покрывают даже несущие пластические элементы — опорные столбы. Это геральдический мотив (вспомним двухцветный сиенский «штандарт»), несомненно указывающий на связь архитектуры собора с гражданской архитектурой. Мотив этот не нов, ибо он встречается и в Пизе, но здесь чередование светлых и темных полос является также общим хроматическим знаменателем визуально воспринимаемого пространства. Перемежающиеся светлые и темные горизонтальные полосы задерживают глаз при обозрении уходящих ввысь опорных столбов, противопоставляют их вертикализму волнообразное движение, как бы заставляя вибрировать пространство. Так, опоры, поддерживающие полуциркульные арки, представляются уже не элементами конструкции, выдерживающими напряжение, а сочетаниями светлых и темных горизонтальных полос, благодаря совокупности которых все пространство кажется основанным на световых и цветовых доминантах. Гибеллинская Сиена глубоко связана с «имперской» традицией византийского искусства: ее готика является, в сущности, не чем иным, как графическим воплощением, линейным развитием всепроникающего колоризма и свободной пространственности, свойственной этой традиции. Тот же пространственный принцип находит свое выражение в соборе в Орвието, начатом в 1290 г. скорее всего Фра Бевиньяте да Перуджа в духе возврата к античной пространственности, то есть к чисто базиликальной схеме с полуциркульными арками и стропильным перекрытием. Однако шкала всех ценностей — высота нефа, пролеты арок — остается готической. Соотношение между линией и цветом упрощается и делается более ясным: опорные столбы имеют не сложное, а круглое, как у колонн, сечение, внутренняя поверхность арок скруглена, для того чтобы острый угол ребра не нарушал непрерывность двухцветных полос; большой горизонтальный карниз, разделяющий стены центрального нефа на два яруса, подчеркивает конструктивный, а не только декоративный характер цветных полос. Фасад полностью построен на треугольнике — логическом синтезе горизонталей и вертикалей.

Другим своеобразным переосмыслением готики в Италии является монументальное кладбище в Пизе (1278), задуманное мастером Джованни ди Симоне. В основу его положена схема клуатра: открытое пространство со всех сторон окружено аркадой. Идеологическая подоплека подобного выбора очевидна: общность усопших сравнивается здесь с

монастырским братством, а уединенность кладбища — с одиночеством созерцательной жизни. Намеком же на иные, неземные сферы служат высокие полуциркульные арки, которые благодаря своей пластичности объединяют затененное пространство лоджий с ярко освещенным открытым пространством двора. Связь эта выявлена настолько свободно и смело, что в XV в. была сделана попытка смягчить ее с помощью тонких колонок, поставленных в пролеты арок.

Подобно тому как комплекс Сан-Франческо в Ассизи является воплощением францисканской идеологии, церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции является отражением доктрины доминиканцев. Ее задумали и построили доминиканские монахи Фра Систо и Фра Ристоро в 1278 г. Доминиканский орден основывается на учении Фомы Аквинского, стремившегося установить на земле иерархически-рациональный порядок в духе божественного учения. В церкви Санта-Мария Новелла идейная направленность томизма переводится на язык пропорций и конкретной организации пространства. Это — большая, почти без украшений церковь, построенная из простых материалов: столбы и нервюры — из сероватого камня, стены и своды оштукатурены, пол — из розовых терракотовых плиток. Не из любви к бедности, но ради ясности каждая деталь должна не выражать свою сущность, а играть свою роль в системе. Внутренний объем церкви огромен, но он служит выражением не бесконечности и не духовного к ней стремления, а того представления, которое может сложиться в ограниченном человеческом уме о бесконечном пространстве. Любая деталь, любой символ доводились до пределов совершенства, чтобы показать, до какой степени способен возвыситься в своей ограниченности человеческий разум, чтобы составить представление о бесконечном и божественном. Этим объясняется стремление придать максимальный размах аркам, предельную широту сводам. Этим же объясняется символическая форма столбов, имеющих крестообразное сечение и построенных в виде пучка колонн, тектонически соответствующих действующим на них силам. Своды освещены круглыми окнами, арки с очень широкими пролетами позволяют одновременно обозреть все три нефа, и боковые нефы имеют собственные источники освещения, ибо в этой системе все должно быть предельно ясно.

Уравновешенность конструктивной системы определяется тем, что опорные элементы становятся элементами, погашающими боковой распор. В самом деле, если посмотреть на план церкви, то мы увидим, что расположение опорных столбов отличается абсолютной симметрией. Взаимодействующие силы нейтрализуются в самый момент их возникновения, и мы не видим никакого напряжения в конструкции, ибо действие и противодействие априорно разрешены идеей, которая, исходя из рационального устройства мира, является логически строгой и вместе с тем созерцательно мистической. Великому скульптору Арнольфо ди Камбио не без основания приписывают создание базилики Санта-Кроче во Флоренции, заложенной в 1295 г. для францисканского ордена. Хор с пятью капеллами с каждой стороны увязывается, возможно, с Т-образной схемой больших однефных монастырских соборов. Здесь, однако, три нефа. В каждом из них — стрельчатые арки с широким пролетом и столбами полигонального сечения. Арки сильнее заострены и четче выявлены, чем в церкви Санта-Мария Новелла. Чувствуется тектониче-

ская мощь стен, нагрузка которых на арки подчеркнута горизонтальным карнизом. Перекрытие — стропильного типа, в силу чего пространство представляется в виде замкнутого объема, в котором равновесие достигается скорее благодаря симметричному расположению частей конструкции, чем погашению передаваемых ими сил. Перед нами пространство, в котором разряженность уступает место концентрации, пластической определенности. Именно эта пластичность оправдывает отнесение памятника к такому скульптору, как Арнольфо ди Камбио.

48 Ему, несомненно, принадлежит также проект (измененный затем в размерах и планиметрии) флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре (начат в 1296 г.). Проект этот отличался большой смелостью, ибо в продольную схему нефов было включено обширное пространство с центрическим планом, объединяющее трансепт и хор в единое трехлепестковое завершение с пятью радиальными капеллами в каждом лепестке и центральным восьмиугольным объемом, перекрытым куполом. Связь с французской идеей венца капелл здесь очевидна, но она подчинена симметричному равновесию и центричности. Соединение между продольным нефом и центральным подкупольным пространством, а также подключение трех лепестков к восьмиугольному центру решено не с помощью слияния и ритма пролетов и масс, а с помощью гармонического соотношения объемов и ограничивающих их плоскостей. Центральный восьмиугольник имеет шесть открытых и две глухие стороны, которые располагаются под углом к осевому направлению главного и боковых нефов. Это ведет к их перспективному сокращению, аналогичному тому, к которому Арнольфо прибегает для усиления динамики объемов в своих скульптурах. Структура стен подобна аналогичной структуре в церкви Санта-Кроче, но поскольку потолок перекрыт здесь сводами, то опорные столбы приобретают более сложное строение в силу своей связи с импостами арок. Выступающий наружу мощный консольный карниз указывает на переход от раздавшегося вширь и расчлененного опорными столбами пространства нефов к свободному взлету залитых светом сводов. Как архитектор, Арнольфо (об этом мы еще поговорим в главе о скульптуре) обладает обширной классической культурой, накопленной также и во время длительного пребывания в Риме. Вместе с тем он не чуждается «новых» веяний — готики. В соответствии со своими художественными представлениями он обращается в церкви Санта-Кроче, являвшейся монастырским собором, к раннехристианской композиционной схеме, в то время как в Санта-Мария дель Фьоре, являвшейся церковью «новой общины», он развивает более «готические» и «современные» идеи пространственности и структурного построения церковного здания.

В 1334 г. для возобновления строительства церкви Санта-Мария дель Фьоре после смерти Арнольфо в начале XIV в. был призван один из крупнейших художников той эпохи, Джотто, который, однако, предпочел связать свое имя с другим своеобразным сооружением — *кампанилой*. Он задумал ее в виде высокой квадратной башни, укрепленной по углам мощными контрфорсами, погашающими распор внутренних сводов, и облегчаемой по мере подъема вверх проемами двухчастных окон, а в последнем ярусе — огромного трифория. Поверхностям стен кампанилы придается разнообразие с помощью цветной инкрустации и скульптур.

Джотто умер, когда строительство кампанилы только начиналось, но ее замысел является поворотным пунктом в истории флорентийской архитектуры. В конце XIII в., в самый разгар общественной жизни после смерти Фридриха II (1250), флорентийские архитекторы создают крупные сооружения, почти лишенные украшений и отчетливо демонстрирующие пропорциональность конструкции и сухую пластику своих сочленений. Джотто включает в традиционную схему мощную систему контрфорсов, но отходит от нее в живописном решении стен. После Джотто флорентийская архитектура становится именно живописной, даже если готический декор накладывается на широкие, уравновешенные, пропорциональные объемы. Об этом свидетельствует, например, лоджия Орсанмикеле (1337—1350), представлявшая вначале деловой центр, но вскоре закрытая и превращенная в часовню. Квадратные опорные столбы и полукруглые арки ограничивают вполне определенное пространство, включающее в себя, однако, тончайший и прихотливый декор, который в дальнейшем послужит образцом для Табернакля Богоматери (1359 г.) Андреа Орканьи. Эту ажурную работу можно сравнить лишь с производением ювелирного искусства, хотя изобилие резных украшений умеряется ясно намеченной системой горизонталей и вертикалей, заключенных в треугольник вимперга. Истолкование готики в живописном, а не структурном плане кажется поверхностным тем, кто под влиянием рационалистического подхода к готическому искусству, выработанному в прошлом веке Виолле-ле-Дюком, рассматривает готическую архитектуру как замкнутую систему, неизменную в своей железной логике. Будучи выражением идеологии технического прогресса, хотя и носившей глубоко нравственный и религиозный характер, готика не могла не получить развития в плане виртуозности, как конструктивной, так и декоративной, что на самом деле и произошло, в том числе за пределами Италии. Но не только страсть к украшательству и живописным излишествам руководила Джованни Пизано, когда он приступал к оформлению фасада собора в Сиене (1284—1296), с его многочисленными колоннами, резными профилями, консолями и карнизами, обрамляющими три глубоких перспективных портала и три треугольных тимпана фронтонов. Поверхность фасада с его ризалитами и нишами, определяющими необычайную интенсивность светотеневых эффектов, представляет собой идеальное пространство, на котором великий скульптор располагает свои фигуры, отличающиеся глубиной моделировки, энергичностью линейных решений, живописностью игры света и тени. Это также зона, залитая светом, как бы улавливаемым рельефом мраморной облицовки. Это материя, растворенная в свете и словно висящая между небом и землей. Расположенные здесь фигуры полны драматического напряжения и вместе с тем приносят катарсическое облегчение.

Скульптурным или, вернее, предназначенным для скульптуры является фасад, созданный по сиенскому образцу сиенским скульптором Лоренцо Майтани для собора в Орвието, пилоны которого были затем покрыты густой сетью принадлежащих его резцу рельефных украшений (около 1310—1330 гг.). Для скульптуры же готовил Арнольфо и фасад флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре. В иных случаях дело, напротив, кончалось компромиссом между традиционным решением и новыми веяниями, главным образом в ограниченной сфере орнаменталь-

ного декора. Речь идет о «готизированной» романской структуре таких, например, церквей, как Санта-Катерина или Санта-Мария делла Спина в Пизе.

Южная Италия. В Южной Италии то же взаимодействие между новыми, привнесенными элементами и традиционной основой выглядит по-иному. Основной традицией является здесь раннехристианская и византийская с частичным арабским влиянием. Готические же элементы, утверждающиеся благодаря господству Анжуйской династии, накладываются на эту традицию, не вызывая глубоких структурных изменений. Церковь Сан-Пьетро а Майелла в Неаполе является базиликальным сооружением, имеющим, однако, стрельчатые арки и опорные столбы вместо колонн. То же самое можно сказать о церквях Санта-Кьяра, Санта-Мария Доннареджина. В Абруцци возникает самостоятельное течение, хотя и там скрещиваются различные направления. Главной особенностью таких церквей, как, например, церковь Санта-Мария ди Коллемаджо в Аквиле (начало XV в.), является плоский прямоугольный фасад, напоминающий пестрый театральный занавес, оживленный геометрическими узорами из белого и розового мрамора.

Поздняя готика

В связи с широким распространением готического стиля в его наиболее ярких и впечатляющих проявлениях («пламенеющая» готика) стоит обратить внимание на некоторые наиболее значительные сооружения.

50 Миланский собор, начатый в конце XIV в., появился, очевидно, в результате стремления построить в городе собор, не уступающий французским и немецким, то есть в чисто готическом стиле. Следует отметить, что в этом сооружении, несомненно потребовавшем приложения максимальных усилий в конце XIV в. (строительство, впрочем, затянулось и было окончено лишь в XIX в.), гораздо интереснее общественно-политические аспекты, чем художественные. Этот «монумент» строился с целью придать городу характер центра средневропейской культуры и доказать высокую степень достигнутого в нем технического прогресса. Наряду с ломбардскими мастерами к строительству собора привлекаются французские и немецкие зодчие. Технические консультации проводятся на высшем уровне, возникающие трудности, подчас непомерно раздутые, рассматриваются самым придирчивым образом. Заказчики хотят, чтобы собор был квинтэссенцией, типичным выражением готики и вместе с тем свидетельством достижений в области мирового строительства. Именно Милан в этой связи станет центром того направления в живописи и скульптуре, которое получит название «интернациональной» готики.

Потребности того же рода, хотя иначе мотивированные и иначе разрешенные, характеризуют развитие готики в Венеции, интересы которой также отныне обращены, хотя и в более сглаженной форме, к Востоку и Центральной Европе. Так, следы центральноевропейского, особенно немецкого, влияния несут на себе готические элементы, появляющиеся на поздних этапах строительства в церквях Санти-Джованни-э-Паоло и Санта-Мария Глорियोза деи Фрари. Готическим является также завершение романского фасада собора Сан-Марко.

Более поздний собор Сан-Петронио в Болонье (архитектор Антонио ди Винченцо), начатый в 1390 г., представляет собой как бы переосмысление в духе новых веяний тосканской структурной системы, о чем свидетельствуют сложность строения опорных столбов и расходящиеся лучами нервюры в своде апсиды.

Гражданское строительство

Вопрос о гражданском строительстве нуждается в некоторых предварительных замечаниях. Церковная архитектура, по крайней мере в своих наиболее выдающихся образцах, выступает в виде цельной системы: это как бы разновидность организации пространства, наглядно иллюстрирующая определенные положения религиозной доктрины. Это своего рода материализация облегченной идеи. В эпоху готики складывается своеобразная типология гражданского строительства, соответствующая потребностям общества, все более испытывающего последствия классового расслоения. Здание административного центра приобретает несколько меньшее значение, чем собор: в нем сохраняются, скорее в символических, чем практических целях, элементы крепостных укреплений (зубцы, дозорные обходы и т. п.), однако в стенах прорезаются широкие окна, соответствующие залам для собраний или для торжественных приемов, в нижних этажах часто помещаются открытые лоджии. Наряду с Бролетто в Комо (1215 г.), Палаццо Публико в Пьяченце (начат в 1280 г.) и многими другими к подобному типу зданий относится Дворец дождей в Венеции (окончен около 1400 г.). Он представляет собой огромный параллелепипед, в котором, однако, выявлена легкость конструкции здания, стоящего на острове в лагуне. Этой цели служит двухъярусная галерея с аркадами в стиле узорчатой готики, розовая плоскость стены, прорезанная большими окнами, зубцы завершения сверху в виде ажурной прозрачной вязи. 51

Иной характер носит флорентийское Палаццо делла Синьория, задуманное Арнольфо ди Камбио около 1300 г. в форме куба, замкнутого сверху выступающей зубчатой галереей, над которой возвышается высокая башня, повторяющая в дозорной вышке завершающий мотив самого дворца. Сиенская ратуша (Палаццо Публико, начата в 1298 г.), напротив, развернута соответственно изгибу площади. В верхних двух этажах она украшена двумя ярусами изящных трифориев. Стройная высокая башня (окончена около 1350 г.) контрастно подчеркивает развитие фасада ратуши по горизонтали. К архитектурным формам ратуши приближаются формы дворцов зажиточных горожан. Вначале они носят характер замкнутых укреплений, затем все больше «раскрываются» и украшаются узорчатыми окнами, выходящими на улицу. Другие здания дворцового типа предназначаются, особенно в Тоскане, для городских магистратов. С некоторыми изменениями в них повторяется типология городских ратуш. Другими сооружениями общественного назначения являются торговые ряды (Лоджия делла Синьория и Лоджия дель Бигалло во Флоренции), цеховые помещения, фонтаны, например фонтан (1278) на центральной площади в Перудже Никколо и Джованни Пизано. 53

Кастель дель Монте (Андрия), построенный по приказу Фридриха II в 1240 г. в качестве охотничьего замка, остается весьма важным, но изолированным эпизодом в истории итальянской средневековой архитек- 52

туры. Это восьмиугольник с угловыми равновеликими башнями, знаменующий возврат к типу крепостных сооружений. Однако этот тип развивается с такой соразмерностью и чистотой пропорций, что «военный» мотив перерастает в гражданский и репрезентативный.

Скульптура

Архитектор Бенедетто Антелами, построивший баптистерий в Парме и церковь Сант-Андреа в Верчелли, является также скульптором, именем которого открывается история итальянского изобразительного искусства XIII в. В 1178 г. он заканчивает рельеф «Снятие с креста», украшавший первоначально хор в Пармском соборе. В том же городе он выполняет в период между 1196 и 1218 гг. скульптуры для баптистерия. Долгий перерыв в работе, возможно, объясняется его поездкой во Францию. Между 1214 и 1216 гг. он работает над декором собора в Фиденце, а начиная с 1219 г.— над церковью Сант-Андреа в Верчелли. Работу над скульптурой он, очевидно, сочетал с деятельностью архитектора. Орнамент и надписи на фоне «Снятия с креста» выполнены насечкой (металлическая инкрустация). Это византийская техника, ставящая целью придание хроматической тональности фону рельефа, напоминающего страницу с миниатюрами из литургических книг. Здесь же эта техника использована для придания большей рельефности фигурам, округлые формы которых изборозжены штрихами частых, ритмически повторяющихся складок одеяний. Связь между фигурами и фоном является, таким образом, связью между двумя различно окрашенными поверхностями, между двумя различными способами отражения света. Для реализации этой связи художник отрешается от традиционного параллелизма планов в композиции и симметричного расположения фигур. Так, ангелы изображены парящими в параллельном фону плане. Аналогично располагаются и перекладины креста. Но фигура Христа как бы образует арку, опирающуюся, как в архитектуре, на контрфорс или аркбутан в виде поддерживающей Спасителя фигуры, наклону которой соответствует с противоположной стороны наклон христианина, стремящегося освободить руку Иисуса от гвоздя. Этот узел взаимодействующих сил порождает две противоположно направленные волны движения: одна, более слабая, исходит от фигур слева, стоящих боком по отношению к фону; другая, более сильная, охватывает фигуры справа, имея своим стержнем круглый щит, и заканчивается изображением солдат, занятых дележом одежд Христа. Волны движения порождаются не жестами, а наклоном фигур, изменением линейного ритма. Антелами, таким образом, не отказывается от византийской пластической традиции, а придает ей новую динамику путем введения силовых напряжений, нейтрализации которых его научила архитектура. Знакомство с французским искусством подсказало ему новые приемы: в статуях и рельефах пармского баптистерия линия непосредственно определяет массу, она пересекает, бороздит ее, указывая направление различных напряжений, она же выравнивает поверхность, чтобы направить свет в нужную сторону, туда, где завязывается узел ритмического движения. В «Мученичестве святого Андрея» в Верчелли процесс освобождения от иератического предсто-яния, характерного для византийского искусства, продвинулся еще

дальше. Креста не видно или почти не видно, фигуры изолированы друг от друга, каждая из них наделена собственным жестом, разница в размерах фигур подчеркивает насыщенность пространства. Дуга арки, опоясывающая люнет с рельефом, собирает свет и отбрасывает его на фигуры, усиливая их боковое освещение.

Антелами имел последователей, особенно в Паданской области. Автор серии рельефов с изображениями аллегорий месяцев, выполненной для одного из порталов Феррарского собора, научился у него уравновешенности масс и пустот между ними, их равнозначности с пластической точки зрения. Он хорошо усвоил также, что разграничительная линия, отделяющая и противопоставляющая друг другу фигуры, определяет также их динамику. Ломбардское влияние в соединении с эмоциональной линейностью французской готики проникает в Тоскану и Лацио. Деревянное «Снятие с креста» с отдельно стоящими фигурами из Вольтерры выполнено под влиянием Антелами, о чем свидетельствует изогнутое дугой тело Христа, постановка двух боковых фигур в виде архитектурных подпорок, а также компактная, однообразная моделировка, почти подавляемая общей застылостью гладкого фона. Похожее произведение, отличающееся, однако, бóльшей пластичностью и вместе с тем патетичностью форм, находится в соборе в Тиволи. Скульптура Далмации и районов, прилегающих к Венеции, была тесно связана с византийской традицией, для которой характерны плоскостность и тонкая пластическая проработка рельефа.

Пизанская школа. В Пизе, являвшейся центром классической культуры и постоянно поддерживавшей связи с Востоком, образуется первая крупная школа скульптуры. Эта школа выступает уже не в качестве дополнения к архитектуре, обусловленного потребностями строительства и вкусами заказчиков, а в качестве искусства или его дисциплины, самостоятельность которого тем более оправдана, что оно непосредственно связано с памятниками античного искусства. Вполне сложившимся, хотя и неизвестным мастером является скульптор, который в начале XIII в. исполняет аллегория месяцев и фигуры апостолов, а также эпизоды из жизни Иоанна Крестителя на портале пизанского баптистерия. В этих рельефах традиционная иконография и пластически тонкая отделка, восходящие еще к византийским образцам, сочетаются с уже почти подлинным ощущением важности правильного размещения фигур в пространстве, с «исторически-зрелой» упорядоченностью композиции.

Этот скульптор, о котором Вазари говорит как об учителе Никколо Пизано, видимо, хорошо чувствует, как глубоко в классическую античность уходят корни византийской манеры. Это помогает ему преодолеть намечавшееся противопоставление между «греческим» и «латинским» направлениями в искусстве. С ним связан действовавший в то же самое время в Лукке автор «Милосердия святого Мартина», неожиданно и стихийно улавливающий нравственную подоплеку древнеримской пластики, но выражающий ее с большой лаконичностью тектоники и линейного построения.

В этой среде с преобладанием гуманистических устремлений сформировался, по-видимому, Никколо Пизано, первым произведением которого считается «Снятие с креста» (около 1259 г.) в одном из люнетов

собора в Лукке. Речь идет о рельефе, полном экзальтированного драматизма, в котором фигуры, для того чтобы уместить их в небольшом пространстве, ограниченном дугой арки, были изображены в неудобных позах: пригибаясь, скорчившись, заслоняя друг друга. Скульптору, по-видимому, известен «исторический» характер классической композиции античных саркофагов, но он знаком также с выразительным драматизмом французской скульптуры.

Сомнительно, однако, тосканское происхождение Никколо, которого документы неоднократно называют «апулийцем». Скорей всего, он происходил из Апулии, а как скульптор сложился при дворе Фридриха II, в художественной среде, сознательно стремившейся к возрождению классического искусства, но не мифически-неопределенного или абстрактно-теоретического, а отчетливо понимаемого как «возврат к античности». Это антикизирующее течение, соответствовавшее тем не менее политическому и культурному «модернизму» Фридриха II, нашло свое недвусмысленное выражение в скульптурах Кастель дель Монте и особенно в скульптурах, украшавших несохранившиеся врата Капуи — типичный «монумент» классицизирующего искусства времен Фридриха II. Никколо, однако, выходит за рамки всего того, что было схоластическим и литературно-описательным в этом программном обращении к античности. Точно так же он не чувствует себя связанным торжественностью и изощренным эстетизмом французской готики. Античность и современность сливаются у него в единый поток осознания истории или, вернее, внутренней обусловленности искусства историческим процессом. «Творческий путь Никколо Пизано может быть схематически представлен в виде параболы, идущей от классики к готике, хотя классический опыт включается им в лоно готического направления, развивающегося вначале в романских формах» (Ньюди).

54 Первым произведением пизанского периода творчества Никколо является кафедра баптистерия, законченная в 1260 г. Она представляет собой обособленное, самостоятельное сооружение. Из-за скученности фигур рельефов скульптурные элементы с трудом отделяются от архитектурных. Поднятая вверх стройными колоннами с трехлепестковыми арками, трибуна кафедры представляет собой шестиугольник, грани которого обрамлены по углам пучками полуколонн. Это любимая форма Никколо, который будет постоянно обращаться к ней во всех своих творениях. Нетрудно догадаться, что ее архитектурным прообразом послужил замок Кастель дель Монте. Скульптуры располагаются тремя ярусами: внизу находятся львы и согбенные фигуры, служащие пьедесталом колонн, посередине — пророки и евангелисты, служащие как бы продолжением капителей, а также расположенные сбоку аллегорические фигуры и фигуры святых, и, наконец, на парапете — рельефы со сценами рождества, поклонения волхвов, введения во храм, распятия и Страшного суда. Вся композиция основана на идеальной иерархии, господстве духовных сил (аллегии добродетелей и пророки) над языческими символами и природными силами (львы), откуда прямой путь ведет к божественному откровению, отождествляемому с земной жизнью Христа и приводящему в конечном счете к Страшному суду. В ходе развития этой мысли каждый образ приобретает сложное значение, почерпнутое в религиозно-иконографических традициях ломбардского, тосканского,

французского искусства. Никколо Пизано является, таким образом, представителем синтетической культуры как по форме, так и по содержанию. И речь идет о подлинном синтезе, а не о сочетании разнородных элементов или их компромиссе, ибо скульптор выявляет общие принципы и основы этих культур в их соотношении с римской и христианской античностью, или, точнее, в их «классическом» осознании истории, поднятом на щит христианством и поставленном на службу идеи о спасении души. Если «формой» божественного откровения является история, то свойственное римскому искусству отображение истории в художественных образах является надежной путеводной нитью. Отсюда пристальное внимание Пизано к композиционным приемам античных саркофагов.

Таким образом, изображение становится тем более драматичным, чем более исторический характер ему придается, и классическое начало или чувство античного не противоречит «модернизму» или драматическому восприятию настоящего, но, напротив, развивается параллельно с ним.

Следуя по этим сходящимся путям — классици и готики, — Никколо Пизано избавился от всего того, что не является историей или драмой, — от застывших традиций, от рутины в изображении святых, от пережитков византизма. В той же мере удается ему отойти от бессвязности повествования, от чисто механического нагромождения событий. В каждой изображенной им «истории» он выделяет какое-нибудь одно событие, «рассказывает» в обобщенной форме о его возникновении и развитии, показывает причины и следствия. Действие в творениях художника представляется не только как давно прошедшее, но и как настоящее. Он выделяет композиционный центр, ядро действия, изображает удаленные фигуры, хотя и в меньшем масштабе, но на уровне более близких к зрителю фигур, считая их присутствие столь же необходимым и важным. Каждый персонаж является, таким образом, «историческим», и история придает ему достоинство и величие. Это сгусток тектонической массы, которая заняла бы все пространство, если бы ее не стесняло присутствие других фигур, имеющих не меньшую важность. Подобное сосуществование фигур порождает взаимосвязь различных сторон события, придает особый облик «вечному», развивающемуся в специфических условиях пространства и времени. Возникает, таким образом, внутренняя структура пластической формы, движение изнутри массы, ее скопление в глубине пространства и времени, ведущее к всплеску на поверхности рельефной плоскости и в настоящем времени. Если некоторые лица наделяются напряженной выразительностью римских портретов, то делается это не из склонности к реализму, а потому, что человеческое никогда не проявляется в большей степени, чем когда оно становится частью истории, особенно Священной, то есть оказывается на грани человеческого и божественного.

Вторая кафедра для Сиенского собора (1266—1268), в изготовлении которой принимали участие уже сын Никколо, Джованни Пизано, и его великий ученик Арнольфо ди Камбио, последовательно и в совершенстве развивает тематику и пластические поиски первой. «Переход от шестиугольника к восьмиугольнику является новым шагом, ведущим от квадрата к кругу, то есть от геометрической формы, выражающей

статичность, к форме, символизирующей движение» (Никко-Фазола). Изображения исторического характера здесь еще более многочисленны, и к прежнему ряду добавляется сцена избиения младенцев, полная трагизма и жестокости. Страшный суд занимает центральное место в композиции. Ему отведены две стороны с фигурой Христа в центре, который отделяет избранных от грешников. Часто одна и та же композиция включает в себя несколько эпизодов, связанных общей идеей: сретение, благовещение, рождество, введение во храм и бегство в Египет. Между различными эпизодами помещены фигуры евангелистов, учителей церкви, Богоматерь с младенцем, Христос как судья и как действующее лицо Апокалипсиса. В изображенных сценах количество фигур увеличивается, массы увлекаются нарастающим ритмом взволнованной жестуляции, прерывистые линии подчеркивают напряженность движения, акцентируют выразительность лиц. Готический компонент здесь, несомненно, сильнее, чем в пизанской кафедре, но чувствуется столь же глубокая переработка романских источников, о чем свидетельствует не только уравновешенность композиции, но и драматическое напряжение изображенных сцен.

56 «Фонте Маджоре» на площади в Перудже (закончен в 1278 г.) с двумя расположенными друг над другом полигональными чашами (в верхней двенадцать, в нижней — двадцать пять граней) еще больше приближается к идеальной форме круга. Идейное содержание декоративных панелей весьма сложно: «Первородный грех как событие, предопределившее появление человеческого труда, двенадцать месяцев, различные искусства, как проявления и развитие благодати божественного учения (в то время как знаки зодиака могут символически означать в более узком смысле мир природы); этико-политическая часть почти целиком ограничена предупреждениями политического характера, почерпнутыми из басен Федра, которые в XIII в. превозносились за их нравоучительный характер» (Никко-Фазола). Все эти циклы восходят к идее Рима *caput mundi* * и *ecclesia* **, а также к *Augusta Perusia* *** с намеком на историко-

* Столица мира (*лат.*).

** Народное собрание (*лат.*).

*** Августовская Перузия (*лат.*).

идеологическое обоснование политической структуры городской общины Перуджи.

Косвенным подтверждением сосуществования и синтеза в искусстве Никколо Пизано любви к античности и к современности, к классике и к готике является различие работ его двух крупнейших учеников и сотрудников — Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Арнольфо (умер в 1302 г.), еще до совместной работы над сиенской кафедрой, сотрудничает с Никколо в рельефах раки святого Доминика в Болонье, начатой в 1264 г. Другую его работу мы обнаруживаем в Риме. Это гробница кардинала Аннибальди, исполненная в 1276 г. для собора Сан-Джованни ин Латерано. В следующем году он изваял статую Карла Анжуйского, бывшего в то время сенатором Вечного города. Если не считать некоторых его поездок в другие города (в Перуджу в 1281 г., где он работает над фонтаном, и в Орвието, где его резцу принадлежит гробница кардинала де Брея, умершего в 1282 г.), он работает главным

образом в Риме, свидетельством чего являются кивории в церкви Сан-Паоло (1285) и в церкви Санта-Чечилия (1293). Для собора святого Петра скульптор делает гробницу Бонифация VIII и бронзовую статую святого Петра. Итог творческому пути ваятель подвел во Флоренции скульптурами для собора.

Арнольфо ди Камбио сыграл решающую роль в истории итальянской пластики: ему принадлежит заслуга распространения почти по всей Италии классической тематики пизанской школы, пробуждения подспудных стремлений к античности в Риме и в Кампании и придания художественной культуре направления, которое можно назвать уже гуманистическим. Готовность же к усвоению художественного почерка местных школ, будь то классически суровый стиль мастеров из окружения Фридриха II или полихромный декоративизм римской школы семьи Космати, показывает, что его стремление к классике было не просто возвратом к античному совершенству, а попыткой подвести исторический фундамент под более современное направление в искусстве. Гуманистически звучит у Арнольфо тема человеческой личности. Памятник отдельному человеку — это как бы освящение его жизни историей. Гуманистична и тема надгробия, установленного в святом для городской общины месте. Это прославление достоинств выдающегося деятеля, но вместе с тем и предупреждение о непрочности человеческой власти и ответственности за нее перед Богом. Гуманистической представляется также новая связь между архитектурой и скульптурой. Последняя не выступает более простым украшением или несущей конструкцией, а полна глубокой аналогии и перекликается с архитектурой по своему значению. Гуманистичен (в более глубоком смысле) наконец и сам способ пластического воплощения. Скульптура, устанавливаемая в интерьере, создается с учетом окружающего пространства: она выступает, таким образом, как точно рассчитанный объем, предназначенный для организации идеального пространства. Динамически напряженные линии преобразуют массу в пластические объемы, каждый из которых организует сразу два пространства — внутреннее, замкнутое контуром фигуры, и внешнее, в которое мысленно вписывается скульптура.

Таким образом, человеческая фигура снова становится «мерилом всех вещей»: в своем емком и гармоничном объеме она способна вместить всю действительность. Почти в те же годы, когда Арнольфо украшал в классически уравновешенных формах фасад собора Санта-Мария дель Фьоре, Джованни Пизано (умер после 1314 г.) работал над декором фасада Сиенского собора. Три стрельчатые арки, заключенные между контрфорсами, вычленяют, как мы говорили, зону с интенсивной освещенностью. В этом идеальном пространстве, представляющем собой нечто вроде высшей сферы, где все пронизано светом, высеченные скульптором фигуры изображают праведников в раю. Их позы и моделировка форм служат усилению освещенности и проникновению лучей в глубину. Свет Джованни Пизано «божествен и всепроникающ». Он подобен райскому сиянию у Данте. Этот свет изгоняет все инертное и темное, разрушает то, что не относится к духовной жизни, движению, порыву фигур, каждая из которых подчинена собственной динамике, собственному ритмическому началу: любая частица материи, выпадающая из этого ритма, лишается права на существование. Направленность

искусства Джованни совершенно ясна: из «системы» Никколо Пизано он берет и усиливает готический, или современный ему, компонент, в то время как Арнольфо ди Камбио берет и усиливает компонент классический, или античный. В то же время нарастает воздействие французского искусства с его повышенным драматизмом и экзальтированностью. В кафедре из церкви Сант-Андреа в Пистойе (окончена в 1301 г.) доводится до крайнего динамизма привычная для Никколо Пизано схема. Это чувствуется в стрельчатых завершениях арок и в фигурах, служащих опорой для колонн. Эпизоды из Священной истории отличаются крайней драматической напряженностью. Они построены на пересечении направлений движения, которые, подобно световым лучам, устремлены вглубь, определяют позу и жесты каждой фигуры, приобретающей вес и значение в зависимости от участия в движении, в зависимости от освещенности этими всюду проникающими лучами. Благодаря сложной взаимосвязи углов и профилей, благодаря передаче движения, как бы охватывающего всю кафедру, общая композиция выглядит необычайно слаженной и хорошо организованной — по высоте, ширине и глубине. Ее ритмика не кажется чем-то чуждым, навязанным извне, она вытекает изнутри, из запутанного клубка фигур, из динамики их жестов, и, организуясь сама, организует вселенское и историческое пространство и время, отталкиваясь от конкретного пространства и времени изображаемого события.

Приверженность к всеохватывающему движению, которое, подобно свету, распространяется в виде волнообразных импульсов, не позволяет, очевидно, мастеру сосредоточиться на отдельных фигурах, являвшихся любимой темой Арнольфо ди Камбио. Даже в таких фигурах, как «Мадонна с младенцем» из музея Пизанского собора, из церквей Санта-Мария делла Спина в Пизе и Колледжата в Прато, из Капеллы дельи Скровеньи в Падуе, Джованни прочерчивает изгиб фигуры или спираль складок силовыми линиями, которые стремятся вырваться за пределы фигуры, превращая ее в сгусток тектонической массы, вылепленной пространственным завихрением и полями напряжения. Даже пластика лиц поставлена в зависимость от такого динамического подхода к изображению. Так, например, линии бровей и разрез глаз у изображений Мадонны определяются направлением взгляда, устремленного на младенца и обладающего такой силой, что младенец как бы сжимается в комочек, уравновешивая тем самым противоположный изгиб фигуры Богоматери.

57 Кафедра Пизанского собора (1302—1310) представляет собой с архитектурной, пластической и программной точек зрения сложное целое. К пистойской кафедре она относится так же, как «Рай» к «Чистилищу» в «Божественной комедии» Данте. Многоугольная форма здесь почти достигла формы круга, являющегося символом вечности и непрерывности. Рельефы с эпизодами из Священной истории изогнуты в форме сегмента круга. Тяготение к округлым формам выражено и в замене отдельных колонн фигурными группами, использованием волют вместо арок. Фигуры пророков, поставленные в местах соединения различных эпизодов, явно играют роль световых разграничителей: превосходя по размерам соседние фигуры, изображенные на рельефах (которые становятся все меньше и многочисленней), они отражают

больше света и отличаются меньшими светотеневыми контрастами. Свет, падающий на эти выступающие фигуры, отражается на рельефах и перетекает от одного объема к другому. На смену вселенскому свету вечных истин приходит дробный, омраченный тенью свет земного существования. Итак, именно эти высокие фигуры пророков принимают на себя небесный свет и посылают его в мир, где он дробится, рассеивается среди бесчисленных и разнообразных форм, каждая из которых удерживает в себе его частичку. Поэтому внимание художника не сосредотачивается более, как в Пистойе, на драматической завязке действия, а быстро переходит от одной детали к другой, рассеивается или задерживается на той или иной детали, но не в ущерб единству целого. Вспомогательные, но отнюдь не второстепенные фигуры, а также кони, ослы, собаки, верблюды, деревья, скалы, архитектурные детали — все это становится скульптурой, материей, обретшей форму и ставшей светоносной ради отображения мирского зрелища, бесконечно разнообразного в своих следствиях, вызванных одной и той же причиной. И нельзя сказать, что художник, достигнув зрелости, отказывается от драматизма готики и с любопытством обращается к событиям, происходящим в этом мире: драма, собственно, и состоит в этой дробности опыта, в необходимости отыскивать единство причины в бесконечном многообразии следствий. Столь же неверно утверждать, что классические традиции Никколо Пизано полностью растворяются в произведениях Джованни, которые по своей сути даже еще более классичны, чем произведения Арнольфо, ибо, отталкиваясь от готики, он добирается до источника, который умудрилось иссушить византийское искусство. Речь идет об эллинистической культуре и ее «натурфилософии». Тот же романский, религиозный и гражданский, идеал Арнольфо представляется гораздо более ограниченным в своей по-цицероновски строгой риторике, чем идеал Джованни, у которого идея истории становится отправной точкой нового представления о природе.

Джованни Пизано в большей степени, чем Арнольфо ди Камбио, сыграл роль в распространении пизанской скульптуры. Именно его ученик сиенец Тино ди Камаино, смягчая светотеневые эффекты Джованни, стремится более тонкой моделировкой добиться большей живописности. Тино ди Камаино распространяет тосканскую манеру по всей Италии, включая Неаполь, где он работал на склоне своих лет в 1325—1337 гг. Джованни ди Бальдуччо долгое время активно работал в Ломбардии (рака великомученика Петра в церкви Сант-Эусторджио в Милане, закончена в 1339 г.), основав здесь первый центр тосканского изобразительного искусства. Горо ди Грегорио добрался до Мессины на Сицилии.

Урок пизанцев был, однако, усвоен лучше всего во Флоренции. Андреа ди Понтедера (умер в 1349 г.) является автором бронзовых врат баптистерия (заказаны в 1329 г., окончены в 1336 г.), а также рельефов для кампанилы Джотто, который во многом руководил его работой. В рельефах врат Андреа доказывает, что он уже в совершенстве овладел «современным» изобразительным языком. В квадратные поля он вписывает готические четырехлепестковые ромбы, в которые помещает фигуры аллегорий добродетелей и эпизоды из жизни Иоанна Крестителя. В этих последних особенно сильно проявляется необыкновенная способ-

ность художника выделить самое главное, отбросить ненужные детали, вписать событие в ограниченное пространство рельефа, придать действию законченность и ритмичность поэтической строфы. И все это в условиях наиболее благоприятного освещения, достигаемого с помощью размещения свободно скомпонованной группы на гладком фоне, аналогичном золотому фону в миниатюре. В рельефах для кампанилы очевидное влияние Джотто заставляет его углублять шестиугольные панели, в которые он уверенно помещает пластические объемы, обобщая их контуры. Его сын Нино Пизано (умер в 1368 г.) обращается главным образом к начальному этапу отцовского творчества — к рельефам бронзовых врат. Он стремится (и в этом его ограниченность) к декоративной изысканности и тонкой пластической лепке фигур, к светотеневой моделировке, подобной наиболее изящным формам французской готики. В Риме в течение всего XIII и XIV вв. процветает школа мастеров, прославившаяся декоративными (геометрической формы) инкрустационными работами по мрамору. Начало ей положил Якопо ди Лоренцо и его сын Косма (откуда название всей школы — Космати), создавшие портик собора в Чивита-Кастеллана (1210), где в переработанном виде воссоздаются древнеримские орнаментальные мотивы. Этот мотив заинтересовал Арнольфо ди Камбио, который использовал его в качестве элемента классической традиции в некоторых из своих произведений, созданных в Риме. В свою очередь Арнольфо сам оказал влияние на второстепенную римскую школу, в особенности на Джованни ди Косма (гробница кардинала Гонсальво в церкви Санта-Мария Маджоре). Другим известным семейством мраморщиков были Вассаллетто. В Неаполе некоторый интерес представляло течение, образовавшееся под влиянием Тино ди Камаино. В Ломбардии творчество Джованни ди Бальдуччо оказывает глубокое воздействие на деятельность школы мастеров, получившей название «кампионези». В работах этой школы прослеживается главным образом готизирующая тенденция. По-видимому, Бонино да Кампионе, наиболее выдающийся из мастеров этой группы, завез тосканскую манеру в Венето, когда работал в Вероне над надгробием рода Скалигеров. До нас не дошло имя безусловно крупнейшего мастера, создавшего конную статую Кангранде делла Скала (умер в 1329 г.). Несомненно, однако, его связь с пизанской скульптурой, знакомство с ее синтезом классического «благородства» и «современной» выразительности.

В Венеции влияние поздней тосканской (Нино Пизано) и французской готики сказывается непосредственно на зрелой византийской культуре. Приятная, но поверхностная ажурность «украшенной» готики включается в пластически мягкую и колористически проработанную пространственность венецианских построек подобно тому, как плющ обвивается вокруг ствола дуба. Именно вьющимися растениями представляется готическая орнаментика с ее завитками и узорами в галереях Дворца дождей, вокруг круглых фронтонов собора святого Марка, в более поздних частях церкви деи Фрари и Санти-Джованни-э-Паоло, а если обратиться к кватроченто, то и в Порто делла Карта и во дворце Ка д'Оро. В статуарной скульптуре типичными выразителями этой запоздалой «готики», приобретшей уже «интернациональный» характер, являются братья Пьер Паоло (умер в 1403 г.) и Якобелло далле Мазенье (умер в

1410 г.). Первый из них был автором узорчатого балкона Дворца дождей и алтаря церкви Сан-Франческо в Болонье, второй — очень тонко выполненных статуэток святых для иконостаса собора святого Марка.

Живопись

В процессе становления западноевропейской художественной культуры живопись начиная с XIII в. играла все более заметную роль. В общих чертах этот процесс состоит в эволюции живописи от изображения статичного образа к передаче действия, так как по ряду причин именно живопись оказалась наиболее пригодной для художественного воплощения сюжета или какой-либо отвлеченной идеи. Эти особенности живописи повлияли на структуру изображения, на его условные координаты пространства и времени, что способствовало замене византийской концепции вечного и неизменного концепцией истории или идеи о том, что осознание истории является основой любого нравственно-познавательного процесса. Поскольку историческая концепция является одним из китов, на котором держится западная культура, то итальянская живопись XIII в., озабоченная в основном прояснением значения и важности изображения «истории» как действия, испытывала ее сильное влияние. В конце XIII — начале XIV в. Джотто, несомненно, играл не меньшую роль, чем Данте, в образовании великих культурных традиций западного мира.

Этот процесс находит свое конкретное выражение во все ускоряющемся освобождении от засилья византийской культуры, чему в немалой степени способствовало истощение возможностей ее дальнейшего развития и завершение цикла поступательного движения Восточной империи, неотвратимо клонившейся к своему историческому закату. Этот процесс развивался постепенно и на различных уровнях. В течение всего XIII в. византийская культура сохраняет свое господство, навязывая итальянской живописи свое представление о мире. Именно в лоне последней мы должны искать первые признаки брожения, первые попытки обновления, которые зачастую состоят лишь в недоверчивом отношении к традиционным взглядам, в более или менее осознанной аргументации в пользу новых идеологических веяний. Следует, однако, учитывать, что новая идеологическая платформа найдет свое отражение скорее в живописи, чем в архитектуре или скульптуре. В архитектуре процесс этот в значительной мере идет по линии технического совершенствования, в скульптуре (вспомним о Никколо и Джованни Пизано) — по линии обновления культурной основы, «древней» и «современной», в живописи же, как мы увидим в дальнейшем, — в собственно идеологическом плане.

Выше уже отмечалось, что романские течения образовались еще внутри византийской культуры в XI—XII вв. Во второй половине XI в. подобное явление характерно, например, для крупнейшего центра византийской культуры — Венеции. Иконография мозаики с изображением Страшного суда на западной стене собора в Торчелло явно тяготеет к сфере воздействия византийского искусства. Об этом свидетельствуют композиция в виде последовательных ярусов, традиционная символика и т. д. Но в отдельных частях, например в изображении ада, акценты расставлены иначе — так же, как иначе переданы движение и облик

персонажей. В торжественно-апокалипсическую сцену словно влилась более реалистическая и народная струя. Речь идет, скорее всего, о влиянии, пришедшем в Италию с севера, хотя вполне очевидна его зависимость от западных религиозных представлений, что выражается в подчеркивании нравственного начала и в усилении чувства страха перед концом света. В самом деле, художник, изображая грешников, горящих на огне, или черепа, из которых выползают черви, стремился не к созданию рассчитанной для спокойного созерцания сцены, а к пробуждению у верующих вполне определенных чувств. Поэтому художник постарался подчеркнуть все то, что могло придать мозаичной картине более непосредственный и действенный смысл. Так, он освободил фигуры от условного ритма, подчеркнул их контуры, сделал ярче краски. Желание привлечь внимание зрителя, поразить его воображение, воздействовать на его духовный мир и поведение заставляет художника отказаться от традиционных приемов и обратиться к более доходчивым выразительным средствам. Стремление пробудить определенные чувства у зрителя за счет отказа от византийской иконографической и стилистической условности заметно и в мозаиках собора святого Марка конца XII—начала XIII вв., особенно в тех, что находятся в большой арке и изображают сцены страстей Христа. Этим стремлением пронизано все историческое повествование, что отражается как в линейных построениях, так и в колорите. Художник отыскивает не менее эффективные, чем ранее, но способные оказывать воздействие на более высоком уровне чувств и нравственных интересов способы выражения идеи. Речь идет отнюдь не о доведенном до крайности «экспрессионизме». Византийское искусство даже на этом позднем, «маньеристическом», этапе своего развития достигает подчас высот подлинной трагедии: «Снятие с креста» в крипте собора в Аквилее, несомненно, более трагично, чем «Распятие» на большой арке собора святого Марка. И все же если в Аквилее художник доводит до логического предела традиционное ритмическое построение, то в соборе святого Марка историческая и нравственная значимость происходящего подчеркивается колористическим выделением Христа и расположением фигур, объединенных в замкнутые группы.

Процесс преодоления византийской манеры происходит в Тоскане на интеллектуально более высоком уровне, что, несомненно, связано с напряженной и бурной религиозной жизнью, питаемой непрерывной и зачастую фанатической пропагандой со стороны монашеских орденов.

В Пизе и в Лукке в первой половине XIII в. византийская традиция еще дает о себе знать в произведениях Берлингьеро и его сына Бонавентуры Берлингьери, хотя последний в алтарном образе церкви Сан-Франческо в Пешии (1235) рано обнаруживает повышенную восприимчивость, особенно в житийных клеймах, к гуманистическому настрою проповеди святого Франциска и легендам о его жизни. Однако у этих и у других художников того же круга связь с господствующей культурой не настолько сильна, чтобы подавлять всякие самостоятельные, хотя больше по форме, чем по содержанию, поиски. Соотношение между линией и цветом по-прежнему лежит в основе художественного языка, но художник старается сделать его более отточенным и рафинированным, обращая особое внимание на звучность цвета и тонкость его графического обрамления. Лишь появление Джунты Пизано (свидетельства о деятель-

ности которого восходят к 1229—1254 гг.) знаменует собой сознательный выбор в пользу повышенного драматизма, неизбежно влекущего за собой напряженность характеристик и интенсивность цвета. Хотя при этом и не происходит отхода от традиционной типологии расписного распятия и византийской каллиграфии, но ритмика композиции доходит до такой степени (особенно в позднем «Распятии» из церкви Сан-Доменико в Болонье), что разрыв с прошлым становится неминуем. Во Флоренции примерно до 1270 г. доминирующей фигурой был Коппо ди Марковальдо. По его рисункам, возможно, выполнена значительная часть мозаичных украшений флорентийского баптистерия, начатых в 1225 г. Ему, видимо, принадлежит «Страшный суд» — новая по иконографии и структуре композиция, весьма натуралистическая и ортодоксальная, но вместе с тем простонародная. Как в священных мистериях, страшное здесь сочетается с гротеском. Необыкновенная сила внушения, сделавшая бы честь любой великопостной проповеди, основана на импульсивной, намеренно хаотической манере письма, в навязчивых повторах и внезапных переходах от одного мотива к другому, как в хвалебных песнопениях Якопоне да Тоди. Контуры у Коппо отличаются жесткостью и изломанностью, цвета — интенсивностью и контрастностью. Те же особенности свойственны и его иконам, хотя по тематике они менее драматичны. Таковы «Мадонны» из Сиены (1261) и Орвието, «Распятия» из Сан-Джиминьяно и Пистойи (1274). Коппо — художник, стремящийся разжалобить верующего, вызвать у него слезы раскаяния. Если его художественный язык и не претерпевает заметных изменений, то лишь потому, что художник намеренно прибегает к отработанным, проверенным приемам воздействия на зрителя, с тем чтобы передать внутреннее напряжение и страстный порыв.

В алтарном образе с Марией Магдалиной (Флоренция, Уффици), принадлежащем кисти анонимного мастера, мы сталкиваемся с иным настроением, с иной, более тонкой и убедительной, манерой письма. Художник прибегает к менее сложным поэтическим и ритмическим приемам, повествует о жизни святой в духе итальянской новеллистики, но не решается пойти на изменение установившейся структуры художественного изображения.

Эта основная проблема — проблема коренной ломки привычной структуры художественного образа — выдвигается на первый план с появлением Ченни ди Пепо по прозвищу Чимабуэ, художника, которого, подобно Джотто и Данте, можно сравнить по важности сыгранной им роли в истории становления итальянского художественного языка с Гвидо Кавальканти (Ф. Болонья). Установлены немногочисленные даты его творческой жизни: в 1272 г. он находится в Риме, в 1301 г. работает в Пизе над мозаикой апсиды собора. Его художественный почерк уже в значительной мере сложился до переезда в Рим. «Распятие святого Доминика» в Ареццо свидетельствует о его близости к Коппо ди Марковальдо. «Пытаясь довести до максимальной выразительности восточную манеру, он практически от нее отходит» (Болонья). Линия у Чимабуэ вьется и ломается, она настолько активизирует ограниченные ею цветовые пятна, что не допускает контрастных светотеневых эффектов или чрезмерной световой насыщенности. Последняя обретает необычайную глубину в «Распятии» из церкви Санта-Кроче во Флоренции, где

дымчатые цвета создают впечатление плоскостности форм, а легкость набедренной повязки Спасителя ведет к образованию хрупких световых бликов, наводящих на мысль, что перед нами не столько идеализированная человеческая фигура, сколько сгусток пространственного эфира, принявшего обличье Спасителя. Иконографически более нова «Мадонна» из церкви Санта-Тринита. В нижней части алтарного образа, в трех арках подножья трона, помещены полуфигуры пророков. Сам трон возвышается как башня из золота и слоновой кости. Мадонна изображена между двух рядов ангелов. Сама композиция имеет символический смысл: арки внизу образуют нечто вроде крипты, намекая на времена, когда откровение было еще скрытой истиной. Жест ангелов может быть истолкован либо как опора на эту основу, либо как вознесение престола Владычицы на небо. Двойственность значений ощущается и в самих формах: так, изогнутая линия у подножья трона может восприниматься и как фронтально поставленная арка, и как эседра в перспективном изображении. То же самое относится и к форме трона — изогнутая линия спинки уходит несколько в глубину, а фигура Богоматери выделяется на ней своей колористической плоскостностью. Но это не уплощение формы: прозрачность красок, с тонкой сетью золотых ассистов, выявляет скрытый объем, видимой частью которого является лишь лицо, а формы тела угадываются уже интуитивно. Перед нами объем, лишенный материальной плотности, что оправдывает мысленное обращение к древнегреческому искусству (Бранди).

К этому моменту, видимо, следует отнести знакомство Чимабуэ со скульптурой Никколо Пизано (Тоэска, Лонги), свидетельством чего является по-другому выполненная моделировка мафория «Мадонны» из Лувра. Он мягче окутывает фигуру Богоматери, и это не подчеркивается золотыми ассистами, как в «Мадонне» из Уффици. Знакомство со скульптурой Пизано имеет для Чимабуэ огромное значение, даже если романский классицизм Никколо является для Чимабуэ лишь средством интуитивного проникновения в классическую природу византийской культуры, природу, о которой эта культура постепенно утратила всякое воспоминание, но которая тем не менее составляет основу всех художественных «языков», включая «романские», «современные» и т. д.

После пребывания в Риме, продолжительность которого нам неизвестна, но во время которого у художника, несомненно, установились контакты с местными школами живописи, Чимабуэ работал в Ассизи. С глубоким проникновением в общечеловеческий смысл францисканской проповеди создает он портретное изображение святого Франциска (в Нижней церкви). Он участвовал также в росписи трансепта, апсиды и крестового свода трансепта Верхней церкви. Несмотря на плохую сохранность (из-за потемнения светлых тонов в результате химического распада красок произошло изменение соотношения светлых и темных тонов), фрески «Распятие» и «Успение Богоматери» до сих пор воспринимаются как одно из первых потрясающих драматичностью изображений в итальянском искусстве. В «Распятии» Христос выглядит умирающим гигантом на фоне огромного пустынного неба, с выражающими отчаяние ангелами, а внизу над толпой скорбящих — трагический жест вздетых рук. В наиболее сохранившихся фрагментах видно, насколько Чимабуэ удалось проникнуть в самую суть эллинистической живописной манеры,

его «люминизм» — это не просто освещение, а свечение изнутри, подчеркивающее страдание на лицах персонажей.

Фигура святого Иоанна в пизанской мозаике, отличающаяся большим спокойствием и пластичностью моделировки, может навести на мысль, что в поздний период творчества художника произошло известное снижение накала драматизма, свойственного всем произведениям этого величайшего мастера, который черпает из уходящей в прошлое традиции все возможное для создания языка, способного выразить новые ценности духовной жизни, утверждающиеся в обществе того времени.

Свидетельство Данте:

Кисть Чимабуэ славилась одна.
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена *,—

* Данте. «Божественная комедия», «Чистилище», песнь XI, пер. М. Лозинского.

объясняет не только причину незначительного влияния Чимабуэ во Флоренции, но и показывает, что этот художник развивался в определенном направлении, стремясь к возрождению классики во внеисторическом плане, и что это направление было вытеснено другим, более важным, тесно связанным с исторической действительностью. Выразителем этого направления стал Джотто.

Контакты Чимабуэ с римскими художественными кругами остаются для нас тайной, но римские художники, работавшие в Ассизи, обнаруживают довольно большую близость к флорентийскому мастеру. Это заметно в особенности у Якопо Торрити, создавшего в Риме две апсидальные мозаики — одну в церкви Сан-Джованни ин Латерано (1291), другую в церкви Санта-Мария Маджоре (1295). Римское художественное направление, существовавшее до той поры в довольно узком кругу художников, сыгравших незначительную роль в общетальянской культурной жизни, выдвигает такого крупнейшего мастера, как Пьетро Каваллини, ставшего активным творцом новой изобразительной культуры.

Каваллини родился около 1240 г., умер в весьма преклонном возрасте после 1325 г. С утратой его творений, исполненных в период между 1270—1280 гг. в церкви Сан-Паоло фуори ле Мура, мы можем судить о творчестве художника лишь по мозаикам в церкви Санта-Мария ин Трастевере (1291), росписям в церкви Санта-Чечилия (1293) и в церкви Санта-Мария Доннареджина в Неаполе, выполненным мастером и его помощниками между 1316 и 1320 гг.

Мозаики в церкви Санта-Мария ин Трастевере, хотя и не вносят существенных изменений в привычную иконографию, отличаются такой пластичностью и колоризмом, которые свидетельствуют о более глубоком знакомстве художника с позднеантичными памятниками: то, что являлось местной традицией, перерастает здесь в осознанную и мотивированную культурную позицию. Мало что сохранилось от росписей на темы Ветхого и Нового заветов в нефе церкви Санта-Чечилия, лишь фрагментарно дошла до нас сцена «Страшного суда» на западной стене. Изображенные фигуры апостолов полны «античного» достоинства, тяжелые складки одеяний подчеркивают объемность их форм и статуарную

59

монолитность. Их жесты сдержанны и торжественны, их взгляды пристальны и напряженны. Столь радикальную перемену невозможно объяснить без учета внешнего воздействия, каковой была деятельность Арнольфо ди Камбио в Риме в последние десятилетия века. Его влияние не ограничивается сферой пластики. Пьетро Каваллини работает в цвете, как Арнольфо в камне, и цвет его глубок, плотен, подобен массе, которая включает в себя игру света и тени и почти лишена контуров. Каваллини идет параллельным с Джотто путем, но путь его более узок и менее перспективен. Это, кстати, объясняет, почему живопись Каваллини распространяется в Лацио и Кампании, где действует сам мастер, а в более отдаленных районах, как, например, в Римини, где возникает своя художественная школа, сливается с традициями Джотто.

61 Другой выдающийся художник — Дуччо ди Буонинсенья (умер в 1318 или 1319 г.) — представляет в Тоскане, в Сиене, альтернативу линейно-пластическому началу в искусстве Чимабуэ. Различие здесь, впрочем, весьма тонкое, ибо отношения между двумя мастерами были настолько тесными, по крайней мере в первый период, что атрибуция «Мадонны Ручеллаи» из церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (ныне в Уффици) долго оспаривалась, прежде чем автором произведения окончательно был признан сиенец.

В Сиене не существовало прочной художественной традиции. Гвидо да Сиена, автор «Маэсты» (указанный в нижней части картины 1221 г. многими подвергается сомнению), является художником средней руки. О его становлении трудно что-либо сказать. Ясно лишь, что он не обращался непосредственно к византийским источникам. Первое известное произведение Дуччо «Мадонна ди Креволе» не свидетельствует еще о глубоком знакомстве с византийскими источниками, однако уже отличается очень высоким качеством, способностью выделить в обветшалой традиции, прошедшей через множество рук, здоровое первоначальное зерно. «Мадонна Ручеллаи», заказанная художнику в 1285 г., восходит к «Мадонне» Чимабуэ из Лувра. Но художник толкует этот образ совершенно по-своему. Трон лишен спинки, орнаментальный занавес за спиной Богоматери контрастирует с глубоким синим цветом мафория благодаря тончайшему соотношению тонов. Последний изображен плоскостно: вьющаяся змейкой его золотая кайма выявляет изящное сложение фигуры. Перспективное построение трона позволяет нам одновременно увидеть его фронтально и сбоку: иногда точно так же изображаются в византийских миниатюрах отдельные архитектурные детали. Ангелы не стоят один за другим по сторонам трона, а представлены коленапреклоненными, один над другим, так, словно пространство, лишенное глубины, способно поддерживать их в этом положении. Так оно и есть, ибо Дуччо заботится не о пластичности форм, а о слаженности тонов. Легкие фигуры мало чем отличаются от окружающей среды. Цвет является их естественным окружением, и в произведении нет иного пространства: все сводится к цвету. То, что в 1288 г. художник создает картоны для монументального витража в круглом окне хора сиенского собора, подтверждает, что пространство рассматривается им подобно стеклу, как твердая, прозрачная поверхность, на которой свет переходит не только в цвет, но и моделирует форму.

В 1308 г. для сиенского собора Дуччо исполняет алтарь

«Маэста», который по его окончании в июне 1311 г. был перенесен при всеобщем ликовании народа в церковь. Алтарь расписан с двух сторон: на лицевой изображена Богоматерь на троне в окружении святых, на оборотной четырнадцать клейм со сценами страстей Христа. Клейма, за исключением двух («Въезд Христа в Иерусалим» и «Распятие»), разделены на два яруса: разделительная линия одновременно является верхней границей нижней сцены и нижней границей верхней сцены, так что, когда события происходят в интерьере, мы видим как бы вертикальный разрез, благодаря которому сразу можно охватить взглядом разновременные события. Таким образом устанавливается полная безотносительность к реальному времени и пространству, что, однако, не снижает, а, наоборот, усиливает конкретность и наглядность происходящего. В «Маэсте» сидящая на троне Богоматерь окружена святыми, симметрично расположенными по сторонам от нее. Трон изображен в виде раскрытой книги, но лишен перспективы. Он как бы является мерилем неглубокого пространства, в котором рядами расположились святые и которое заполнено складками их одеяний и ритмом нимбов. При подобном расположении фигур практически отпадает всякая необходимость в перспективном фоне. Таким образом, цвет не зависит от глубины пространства, которое передается с помощью сближения или противопоставления тонов или мягкой светотени, моделирующей форму в пределах каждого контура.

Нет сомнения в том, что, если Чимабуэ видел достижение византийской художественной традиции в пластической определенности образов, то Дуччо, напротив, плоскостен и сосредоточил внимание на колорите. В самом деле, начиная с этих двух художников, история итальянской живописи все чаще будет сводиться к соотношению между формой и цветом, между пластикой и колоритом. Бранди справедливо заметил, что видение Дуччо — полифонично, в то время как у Джотто оно гармонично и направлено на поиски равновесия, а не структуры.

Живопись Дуччо может показаться менее эмоциональной, чем живопись Чимабуэ. В действительности же она лишь менее драматична, менее связана с открыто выраженной поэтикой чувств. Она так же относится к драматически-повествовательному содержанию, как музыка оратории к евангельскому повествованию. Она не иллюстрирует, не передает и не восхваляет его с помощью живописи, а целиком выражает средствами самой живописи.

Высочайшая культурная миссия Дуччо в силу многих причин оказалась непопулярной, что ограничило число его последователей немногими и не столь заметными, но все же значительными фигурами. Но то, что глубокое и, так сказать, исчерпывающее истолкование Дуччо византийской манеры не было лишено возможности развития, видно из того, что «эллинское» начало живописи художника перешло в готику Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти, в то время как «латинское» начало живописи Джотто найдет своего восприемника в лице Амброджо Лоренцетти. Несмотря на то что связь Чимабуэ с религиозной идеологией того времени носит более выраженный, чем у Дуччо, характер, идейная близость обоих живописцев и, в известном смысле, их исторические судьбы напоминают солидарность и близость позиций двух других мастеров — Пикассо и Брака — в конце иного великого отрезка истории.

ЧАСТЬ
ВТОРАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТРЕЧЕНТО

Джотто

Сравнение Джотто с Данте имеет историческое обоснование: Джотто, родившись недалеко от Флоренции около 1266 г., был современником, земляком и, согласно традиционным взглядам, другом Данте. Сравнение это не означает, однако, тождества: справедливо было замечено Баттисти, что у поэта и живописца было больше различий, чем сходства. Но именно потому, что они действовали в разных областях и руководствовались различными целями, Данте и Джотто являются двумя важнейшими столпами новой культуры, сознающей свою историческую латинскую основу. Оставленное ими художественное наследие отличается одной общей особенностью: это *summa* *,

* Совокупность, свод трудов (*лат.*).

система, свод огромного опыта в области культуры. Система Данте имеет теологическую структуру, построенную по образцу воззрений Фомы Аквинского; система Джотто — структуру этическую, берущую начало из другого источника религиозной жизни XIII в. — святого Франциска.

Тречентистские авторы, начиная свои труды именно с Данте, осознают и ту огромную роль, которую сыграл Джотто в развитии искусства. Это уже не просто искусный ремесленник, творящий в рамках традиции на благо высшей религиозной и политической власти, а историческая личность, преобразующая концепции, методы, саму направленность искусства и оказывающая глубокое воздействие на культуру своего времени. При этом превозносятся не только его мастерство художника, но и его изобретательность и фантазия, его своеобразный взгляд на природу, историю, жизнь. Сам Данте, столь высоко ставивший свое достоинство поэта, видит в Джотто равного себе, чье положение по сравнению с предшествующими мастерами аналогично, по его собственному сравнению, с поэтами *dolce stil novo* **. Петрарка, хотя и предпочи-

** Сладостного нового стиля (*стар. итал.*).

тавший в силу своих литературных склонностей сиенцев, отмечает, что красота искусства Джотто воздействует больше на ум, чем на глаз. Боккаччо, Саккетти, Виллани так или иначе присоединяются к тем же похвалам: Джотто возродил живопись, веками пребывавшую в упадке,

придав ей естественность и привлекательность. Столетия, когда искусство как бы угасало,— это период господства византийского влияния. Освободив живопись от этого влияния, Джотто перекидывает мостик к классическому первоисточнику, к искусству, основным содержанием которого были природа и история. Для людей Средневековья античность — это мир «естественной» философии. Естественность же Джотто обусловлена не непосредственным наблюдением природы, а восстановлением в правах античности, преобразованной в процессе исторического переосмысления. Историзм, естественность, возвышенность образов составляют в искусстве Джотто единое целое.

Историзм мысли, рассматривающей события в свете их предопределенности и целесообразности, восходит к античности и христианству. Античное для Джотто — это не пережиток прошлого, не возврат к утраченному образцу, а исторический опыт, который необходимо воплотить в настоящем. В конце треченто Ченнино Ченнини, художник и теоретик искусства, пишет, что Джотто «перевел искусство живописи с греческого пути на латинский, придав ему современный характер». Отвергаемая им традиция — византийская (греческая), вводимый язык — современный (готический). Джотто входит, таким образом, в сферу европейской готической культуры, но преодолевает в ней все то, что сохраняет еще византийский характер, и превращает ее в культуру, уходящую своими корнями в «латинскую» основу. Спустя полвека Гиберти — скульптор, гуманист, связанный, однако, с готической традицией,— напишет, что Джотто «покончил с грубостью греков... утвердил искусство естественное и вместе с тем привлекательное и гармоничное». «Грубость» для Гиберти состояла в неподвижности византийского искусства, в отсутствии пафоса иератически застылых в каноне икон или в ходульности пафоса так называемого византийского экспрессионизма (см., например, «Снятие с креста» из Аквилеи). Во французской и немецкой готике мы также отмечаем ее экстатическую или трагическую неуравновешенность. Джотто же преобразует застылость икон в монументальное величие, трагедию в драму. Соблюдаемая им мера — это мера нравственная, благодаря которой чувство не утрируется, а переводится в действие. Катарсис драмы состоит в самой очевидности ее нравственных движущих сил, в последовательности ее развития.

Искусству невыразимого Джотто противопоставляет искусство, которое выражает все: и божественное, и человеческое. Ясность языка искусства ставится им выше бесстрастной застылости и излишней страстности крика и жеста.

Традиционно считается, что Джотто учился у Чимабуэ, но он быстро превзошел и затмил славу своего учителя. Первоначальное влияние Чимабуэ на Джотто несомненно, но уже первые бесспорные произведения молодого художника обнаруживают его знакомство с живописцами римского круга, в частности с Каваллини. В этом кроется источник его латинской культуры; другим источником является пизанская скульптура, и в особенности творения Арнольфо ди Камбио, работавшего в Риме в конце XIII в. Возможно, из Рима Джотто отправился в Ассизи, чтобы расписать стены в Верхней церкви, украшение которой было предпринято по указанию римской курии. Джотто неоднократно возвращался в Рим, где выполнял весьма ответственные

работы. Речь идет о фреске юбилейного, 1300 г. в Сан-Джованни ин Латерано, о мозаике «Навичелла» в атриуме собора святого Петра.

История росписей Верхней церкви в Ассизи тесно переплетается с религиозной историей францисканского ордена: против ее украшения выступали непримиримые защитники францисканских идеалов смирения и бедности, за — те, кто признавал идейную силу ордена и выступал за все большее его подключение к политической и религиозной деятельности курии. Последнее течение и одержало верх. Начало первому циклу фресок было положено в 1277 г. Над ними работали Чимабуэ, Дуччо, Торрити и римские живописцы. До сих пор не ясно, участвовал ли в этой работе около 1290 г. и Джотто, которому некоторые приписывают эпизоды из Ветхого и Нового заветов в верхней части нефа, отличающиеся очень высоким качеством и стилистически связанные, с одной стороны, с линейностью композиций Чимабуэ, а с другой — с пластичностью цветных масс Каваллини.

Как бы то ни было, Джотто является единственным исполнителем другого цикла в нижней части нефа, начатого сразу же после 1296 г. по указанию нового главы францисканцев, лишеного предрассудков в отношении ко всему новому. В Нижней церкви уже существовали фрески с эпизодами из жизни святого Франциска. Необычность для того времени джоттовского цикла состояла в том, что он был лишен биографического или агиографического характера и отличался следованием историческим источникам, концептуальностью и наглядностью. Цель его заключалась в том, чтобы обрисовать в историческом, а не в легендарно-поэтическом плане фигуру «современного» святого, создателя триумфально распространявшегося монашеского движения, сила которого состояла в стремлении к обновлению церкви. Святой, предстающий перед нами в росписях Джотто, — это, разумеется, не «бедняк», описанный Томмазо да Челано, не страждущий аскет, изображенный Чимабуэ, а человек, полный сознания своего достоинства и нравственного авторитета, все поступки которого — а не только чудеса — представляют собой достопамятные исторические события.

Для Джотто историческим является такое событие, через которое осуществляется и раскрывается божественный замысел. Это не просто эпизод, который происходит в любом месте и в любое время. В своем свершении оно с предельной ясностью и силой обнажает реальный смысл происходящего. События, к которым обращается художник, многочисленны и разнообразны: они связаны с проповедью смирения и бедности, с апостольской миссией святого, с созданием монашеского ордена, с поддержкой, оказанной им пошатнувшейся церкви.

Изображению каждого события присущи свои особенности построения пространства, что во многом определяется своеобразным размещением композиционных масс в каждом отдельном эпизоде. Пространство у Джотто всегда отличается постоянством, абсолютной, универсальной значимостью. Между различными эпизодами нет повествовательной преемственности: единство цикла обеспечивается постоянством связи между художественным пространством, в котором действуют изображенные фигуры, и архитектурной структурой нефа. В качестве соединительной ткани выступает нарисованное архитектурное обрамление в духе мозаик Космати (еще одно доказательство близости к римской

среде). Пространство каждого эпизода, связанное с пространством нефа неглубокой живописной перспективой, выглядит весьма близким и достаточно расчлененным, не имеющим иллюзорного характера. Пространство это можно сравнить с кубом, передняя грань которого совпадает с плоскостью стены и который внутри имеет наклоны, развороты, пространственные планы, используемые для нужд каждого эпизода в отдельности.

Во второй фреске этого цикла, «Святой Франциск дарит свой плащ нищему», Джотто, похоже, пытался дать законченную формулу своей пространственной структуры: очертания склонов холмов выполняют у него роль диагоналей куба, в центре их пересечения помещается голова святого. Пространство построено здесь как наклонная плоскость (обратите внимание на снижение уступов скалы), спускающаяся от верхней границы изображения к линии основания (расщелина на первом плане). На ней, как это видно по положению ног, располагаются фигуры. Заметим, что голова святого хотя и неточно, но совпадает с пересечением диагоналей, где голубой треугольник неба вклинивается в массы бурых холмов. Минимальное отклонение от схемы симметрии как бы активизирует действие, которое развивается как движение, разворачивающееся в пространстве до самого горизонта: событие, обнажающее свою божественную сущность, с необходимостью вовлекает в сферу своего воздействия все окружающее, и его трансцендентное значение полностью раскрывается в видимой действительности. Пафос поэтому выражается не усиленной жестикующей, словно призванной выплеснуться за пределы пространства, окружающей фигуру, он заложен в самой нравственной природе человеческих поступков, подобно тому, как у классиков он заключался в естественном порядке вещей. Искусство Джотто — это воистину классическое искусство, а не подражание классическим формам. Свидетельство тому — обобщающий взгляд на действительность (хотя и понимаемую как отношение человеческого к божественному), выражающийся в уравновешенности замкнутых масс, в универсальности отображения истории, которая проявляется в любом изображенном событии, в полноте передачи в зримой форме разнообразного содержания без каких-либо намеков или иносказаний. Благодаря этой классичности, словно чудом возродившейся в искусстве Джотто, гармоничные пропорции фигуры святого Франциска в фресках художника обретают формальную чистоту, подобную которой можно отыскать лишь в искусстве далеких веков, например в «Дельфийском возникшем».

Все фрески, задуманные или выполненные Джотто (на правой и некоторые на левой стенах), имеют перспективное построение, но так как решающее значение в них приобретает изображенное событие, то приемы, применяемые мастером, не везде одни и те же. Облик пространства меняется так же, как и лица, жесты, архитектура, хотя пространственная соразмерность, пропорции, значимость всех деталей остаются неизменными. В «Отказе святого Франциска от отцовского наследства» с одной стороны изображены разъяренные родственники, с другой — святой с епископом и духовенством. Архитектурные сооружения, возвышающиеся за обеими группами, подчеркивают противоречивые чувства действующих лиц, ибо дома богатых горожан слева как бы противостоят группе часовен, которые, хотя и не похожи на церковные здания, отличаются все же явно ритуальным характером. В «Чуде с источником» конту-

ры и направление скал точно соответствуют положению групп в пространстве (монахи с ослом, молящийся святой Франциск, слуга, мучимый жаждой). Все они кажутся высеченными из той же скальной породы, что и сама гора. Пространство ограничено спускающимися уступами скал, в которые вклинивается кусочек неба. В «Проповеди птицам» обобщенность пустого пространства достигается путем простого противопоставления легкого изгиба линии горизонта слегка наклоненной вертикали ствола и выделения на фоне синевы неба компактной массы листвы деревьев. В «Явлении святого Франциска Арльскому собору» мощные членения архитектуры символизируют прочность францисканского ордена. Разведенные в стороны руки святого явно противопоставляются архитектурному мотиву несущих стрельчатых арок, изображенных на фоне.

О том, что идея зрительно воспринимаемого эпизода и построения пространства составляли для Джотто нерасторжимое единство, свидетельствуют также особенности организации им своей работы. Он окружает себя помощниками, которым иногда поручает исполнение большей части росписи, оставляя для себя наиболее ответственные и трудные ее части. Таковыми не всегда, как это логично было бы предположить, могли быть главные действующие лица. Часто это детали, которые представляются второстепенными, но которые, если к ним хорошо приглядеться, оказываются в наиболее важных местах пространственной композиции.

В «Рождественском чуде в Греччо» рукой Джотто выполнены перспективные элементы, несущие на себе основную нагрузку, ибо все значение происходящего состоит в сопоставлении двух пространственных планов, двух моментов «исторического» события. Перед светлой алтарной преградой духовенство и знатные горожане прославляют совершающееся на их глазах чудо, за ней — угадывается церковный зал, переполненный ожидающими верующими. Перспектива кивория и алтаря служит как бы мерой пространства, изображенного на первом плане; кафедра и распятие, обращенные в невидимый для зрителя зал, служат свидетельством его протяженности в глубину. Поручая другим исполнение большей части фигур, Джотто занимается только построением пространства, но не столько в силу трудности изображения перспективы, сколько потому, что она должна и намекать на наличие невидимого зрителю пространства, и передавать настроение заполняющей его толпы. В построении живописного пространства перспектива играет такую же решающую роль, какую играет в архитектуре та или иная деталь, определяющая пространство, даже если она не так бросается в глаза, как стена, столб или арка.

Будучи призван Бонифацием VIII в Рим для исполнения росписей в честь юбилейного 1300 г. (от них сохранился фрагмент в Сан-Джованни ин Латерано), Джотто поручает завершение цикла фресок, посвященных жизни святого Франциска, ученикам. Спустя несколько лет он выполняет фрески (ныне утраченные) в Падуе, в францисканской церкви Сант-Антонио, а в период между 1305—ок. 1310 гг. расписывает стены Капеллы Скровеньи, изображая на них эпизоды из жизни Богородицы и Христа. Капелла представляет собой прямоугольное помещение с цилиндрическим сводом, ее гладкие стены лишены архитектурных членений. Их пространственный облик отдан, таким образом, целиком на откуп художнику. Более, чем в Ассизи, где имелось

архитектурное членение стен, в Падуе было бы оправдано обрамление фресок изображением тех или иных архитектурных деталей. Тем не менее они обрамлены монохромным фризом с небольшими, исполненными в цвете медальонами, отчего стена напоминает страницу из большой рукописи с миниатюрами.

Не будучи обусловленной заданными архитектурными членениями, последовательность различных эпизодов не отличается поэтической ритуальностью и порядком, предписанными иконографическими традициями. Соотносимые, но независимые друг от друга сцены чередуются, словно песни из эпической поэмы (Ньюди). Цикл начинается с «Изгнания Иоакима из храма» — эпизода, связанного с рождением Богоматери; затем следуют эпизоды из жизни Девы Марии и Христа, и завершается он «Сошествием Святого Духа», то есть тем торжественным событием иудейско-христианской легенды, которое символизирует роль церкви в распространении Священного учения. Идеинная связь между Ветхим и Новым заветами выражена здесь через эмоциональные и человеческие отношения между Богоматерью и Христом. Для Джотто это также кульминационно-трагический пункт истории человечества, перед которым реальное бытие Христа с предельной ясностью ставит проблему выбора между добром и злом. Под евангельскими эпизодами расположен ряд монохромных аллегорических изображений «Добродетелей» и «Пороков». Надо всем циклом господствует фреска «Страшный суд», помещенная на входной стене.

В Капелле Скровеньи Джотто, несомненно, стремился к достижению колористической гармонии целого. Независимо от отдельных эпизодов в ней существует особое пространственное единство, обусловленное преобладанием голубых тонов в фонах фресок и вторящей им окраской свода. На фоне этой лазури воспринимаются, словно мелодические вариации основной темы, светлые, ясные тона остальных цветов. В ассизском цикле изображены отдельные действующие лица, а то и толпы людей — крупные фигуры, вылепленные еще в духе Арнольфо ди Камбио. В Падуе же мы находим более многочисленные и мелкие фигуры, объединенные в группы. Их жесты еще более сдержанны и не выходят за пределы обобщенного контура плотных цветовых масс. В крайнем случае они образуют небольшие всплески, к которым тяготеют линии напряжения, моделирующие цветовые массы густого или постепенно светлеющего тона. Вместо «исторической монументальности» жестов мы имеем дело, таким образом, с патетической напряженностью, накапливающейся и обретающей силу в цельной массе и вырывающейся из нее звонкой нотой в виде блеска глаз, характерного выражения губ или взмаха рук. В «Оплакивании Христа» фигура святого Иоанна представляет собой замкнутый пластический объем. Голова и руки святого как бы противопоставляются единому объему тела. Ниспадающие складки плаща лишь подчеркивают, но не повторяют жест отчаяния широко раскинутых, отведенных назад рук, а настроение скорби и смирения находит свое высшее выражение в устремленном к Христу лице, в напряженном взгляде святого. Стремление изобразить пафос как действительность, имеющую самостоятельную этическую ценность, а не только как побудительный мотив нравственных поступков, показывает, что поиски Джотто идут теперь больше в направлении выражения поэтических и

лирических, чем исторических ценностей. А поскольку в Падуе передача мироощущения художника целиком осуществляется с помощью цвета, то есть типично живописного средства выражения, то из этого можно заключить, что отождествление живописи с историей сменяется здесь отождествлением живописи с поэзией. Весьма знаменательно, что это развитие джоттовской поэтики совпадает с периодом наиболее тесных связей художника с Данте.

В Ассизи построение пространства находилось в прямой связи с развитием действия изображаемой истории. Пространство определялось расположением объемно-пластических масс и характером жестов фигур. В Падуе же контуры, замыкающие объемы, препятствуют выходу жестов вовне, за пределы контура, и благодаря отсутствию связи между фигурой и пространством выражают не действие, всегда являющееся перемещением в пространстве, а чувство, то есть внутренний, душевный порыв. Контуры передают, таким образом, нарастание пафоса, до самых границ вещественного мира, окружающее же пространство погашается равномерно положенным слоем голубого фона. На фигуры, следовательно, не может воздействовать свет, идущий извне. Световые градации простекают как бы изнутри. Это своего рода светотеневые модуляции, меняющиеся от фигуры к фигуре и пронизывающие все тональные оттенки. Подобная живопись, отличающаяся новизной световой дозировки и цветового качества, является уже *in puse* * тональной.

* В зародыше (*лат.*).

Пребывание Джотто в Венецианской области, возможно, умерило его неприязнь к византийскому искусству. Этим, похоже, вызвано появление определенных нежных тонов в падуанских росписях. Во всяком случае, знаменательно, что новый поэтический язык Джотто, чисто живописный колоризм его падуанских фресок возникает в непосредственной близости от Венеции, где византийская культура дольше всего сохраняет свои позиции и где в последующие столетия получит развитие живопись, ставящая перед собой «чисто художественные» задачи и основанная на тональных соотношениях света и цвета. Следует также отметить, что тональная живопись подразумевает поиски особой цветовой гармонии, понимаемой как соотношение между цветами. А в этом и состоит как раз одно из главных качеств интеллектуальной *pulchritudo* **, столь превозносимой Петраркой, а также соразмерности,

** Красоты (*лат.*).

вызывавшей восхищение Гиберти в живописи Джотто.

Поиски пластической и колористической гармонии не снижают, а, наоборот, повышают напряженность и силу пафоса, даже если последний выражается скорее в лирическом, чем в драматическом плане и проявляется больше в ритме линий и цветовых пятен, чем в динамике жестов. Живопись перестает быть образным повествованием о вещах, которые могли бы быть переданы словами. Она становится средством показа таких интеллектуально-нравственных ценностей, которые не могут быть выражены иначе, как в этих хорошо продуманных объемных и колористических структурах. Подобно тому как нельзя утверждать, что «Божественная комедия» — это изложение в рифмованных терцинах

учения Фомы Аквинского, точно так же нельзя сказать, что живопись Джотто — это иллюстрация Священной истории. Джоттовское кредо целиком заключено в его живописи, так же как мировоззрение Данте — в его поэзии. Итак, если мы хотим доискаться до смысла новых идейно-нравственных ценностей, открытых и явленных миру Джотто, мы должны обратиться к глубочайшей сути самой его живописи.

66 Одним из самых патетических изображений падуанского цикла является «Оплакивание Христа». Кульминация пафоса заключена в сближении голов Богоматери и Христа, помещенных в нижнем левом углу фрески и притягивающих к себе постепенно склоняющиеся фигуры справа и нависающие над ними фигуры слева. Скалистый откос согласуется с плавным наклоном первой группы и усиливает вертикализм второй. Это своего рода синкопированный ритм траурной мелодии с характерным нарастанием плавных звуков, прерываемых в моменты наивысшего патетического подъема взрывом душераздирающего плача. Плотный голубой небосвод, прорезаемый полетом плачущих ангелов, нависает над фигурной группой и препятствует выходу действия за кромку скалы. Этому ритму склоненных фигур вторит усиление звучности колорита, чему способствует особое качество примененных художником цветов и взаимодействие между ними. Плащ сидящей слева, на переднем плане, женщины отличается чистотой желтого, насыщенного светом цвета. Именно отсюда берет начало постепенное нарастание тональности цветов, в отношении которых освещенная грань скалы служит как бы соединительным мостиком, переброшенным через небосвод к ярким одеяниям ангелов. В центре жест распахнутых рук святого Иоанна, выходящих за пределы скалы, соединяет воедино два мотива — скорби на земле и скорби на небесах. Здесь есть, несомненно, и историко-драматический мотив — оплакивание мертвого Христа Богоматерью, святыми женами и святым Иоанном. Но если приглядеться внимательнее, то станет ясным двойной смысл падения и нарастания ритма, который чисто визуально выражает гораздо более широкое понятие: скорбь, доходящая до пределов человеческого отчаяния, очищается на более высоком нравственном уровне смирения и надежды.

68 Алтарный образ Джотто «Богоматерь на троне» из церкви Онъисанти (1310 г.) близок его фрескам в Падуе. Для него характерна трехмерность изображенного пространства (перспективное построение трона, глубина в расположении ангелов и святых по его сторонам). Икона развивает традиционный мотив — Богоматерь, восседающую на троне, — и представляет ее фигуру как хорошо скомпонованную колористическую массу. Легкая структура трона подчеркивает плотный голубой цвет мафория, не препятствуя его погружению в золотистую прозрачность фона, с которым перекликаются позолоченные нимбы и светлые одеяния ангелов. Поздний период творчества Джотто таит в себе много неясного, отчасти в связи с увеличением количества поручаемых ему заказов. Его вызывают в Рим, затем снова в Ассизи (для росписи капеллы святой Магдалины в Нижней церкви). Отмечено его присутствие в Римини, Милане, Неаполе. В центре его деятельности находится, однако, Флоренция, где он руководит крупной мастерской, в которой работают, наряду с подмастерьями, уже признанные пожилые мастера и где он получает важные заказы, в том числе архитектурные (продолжение строительства

собора, сооружение кампанилы во Флоренции). Крупными произведениями этого периода являются росписи, выполненные им вместе с учениками в Капеллах Перуцци и Барди францисканской церкви Санта-Кроче.

В падуанском цикле архитектура редко выступала в качестве окружающей среды. Чаще всего, как, например, во фреске «Женихи Марии молят о цветении посохов», она служит противовесом и облегчением фризообразного расположения фигур, как бы вертикальным обрамлением прозрачных тонов, объемно-пространственной паузой в пропорциональной организации пространства. Это была абстрактная, почти метафизическая структура, переносившая событие в сверхъестественную среду. В эпизодах, изображенных в Капелле Перуцци, архитектура, напротив, играет доминирующую роль: она образует обширные, вместительные пространства вокруг фигур или по-разному освещенные архитектурные задники, «аккомпанирующие» движению фигурных групп. В «Наречении имени Иоанна Крестителя» фигуры изображены в обширных помещениях, в которых равномерно распределены свет и тень; в сцене «Воскрешение Друзианы» фигуры расположены на фоне стены, очертания которой, то возвышаясь, то опускаясь, соответствуют расположению фигурных групп. И в том, и в другом случае все цветовые оттенки подчинены основной тональности, выступающей в качестве их общего знаменателя. Именно эта зависимость определяет глубину пространства и пластическое развитие масс. Соотносясь с единой тональностью, все цвета выступают не как локальные красочные пятна, носители абсолютных свойств, а как составные части цветовой шкалы, восходящей от минимума к максимуму световой насыщенности. Цвета смягчены, но развернутые на плоскости массы дают свободу игре светотеневых оттенков, насыщающихся рассеянным светом, переходящим от одного оттенка цвета к другому. Приобретая все более колористический характер, композиция становится еще более полнокровной и воздушной. Согласованная хоральность фресок из Санта-Кроче является достойным завершением эпического ассизского и лирического падуанского циклов. Сама тональная слитность цветовых масс изменяет значение линии, выступающей уже не замыкающим контуром, а открытым соединительным рубежом различных тональных зон. Чем больше растворяются массы в разряженной светотени, тем тоньше становится линия, стремящаяся запечатлеть в лицах малейшие оттенки настроения, неуловимые движения чувств. В гармонической слитности звучного и мощного хора выделяются отдельные голоса, поражающие неожиданной моделировкой или ярким отблеском света, и вся композиция представляется созвучием бесконечно разнообразных нот, полных подлинной и трогательной человечности.

Сцены из легенды о святом Франциске в Капелле Барди, в которых прежние темы из Ассизи получили новую, более величавую и спокойную аранжировку, являются наиболее волнующими из всех созданных Джотто произведений. С момента их рождения живопись, погруженная до той поры в созерцание божественного, приходит наконец в соприкосновение с живой человеческой сущностью. Архитектура отступает на задний план, становясь фоном и обрамлением, пределом и горизонтом пространства, наполняемого лишь реальными человеческими чувствами. Пропадают ритмические повторы: ради большей гибкости и правдивости повествования Джотто отказывается от обязательных разме-

67

ров поэтического языка и смело переходит на язык живописной прозы, отличающейся, несмотря на иное содержание, той же насыщенностью, выразительностью и богатством, что и проза Боккаччо.

Джотто не изобрел новой техники живописного письма, но он радикально преобразовал сам процесс художественного творчества. Значимость искусства для него состоит уже не в техническом совершенстве, а в силе и новизне изображения. Нередко он ограничивается одним наброском или исполнением отдельных частей, поручая остальное ученикам. Имеются даже произведения с его подписью, хотя на самом деле они почти полностью выполнены учениками. Процесс соиздания или замысел ведут свое непосредственное начало от рисунка, *disegno*, который может считаться зачином произведения и, следовательно, предпосылкой и направляющим началом для его дальнейшего претворения. Именно начиная с Джотто рисунок как фиксация замысла становится неременной предпосылкой не только для живописи, но и для любого художественного начинания.

Приемы, используемые Джотто в его мастерской, получили теоретическое обоснование в трудах Ченнино Ченнини, художника, связанного с Джотто через мастерскую Таддео и Аньоло Гадди. Наставления Ченнини относятся, главным образом, к технике живописи, рассматриваемой как единство замысла и исполнения. Рисунок, помимо того, что он является наброском и первым творческим актом художника, представляет собой основное упражнение, способствующее формированию живописца, ибо позволяет ему проникнуть в тайны произведений старых мастеров. Поиски новых приемов увязываются с историческим опытом. Говоря о красках, Ченнини не ограничивается наставлением, как надо их растирать, разводить и наносить на основу так, чтобы они не потеряли своей чистоты и прозрачности, а объясняет, как моделировать форму красками по примеру «великого мастера». Для этого необходимо, по существу, принять за основу чистый цвет, который в процессе работы доводится до более светлых тонов, переходя в конце концов в совершенно белый цвет.

Интеллектуальный характер поисков Джотто объясняет его интерес к другим искусствам: архитектуре и скульптуре (ему принадлежат рисунки, по которым выполнены рельефы кампанилы во Флоренции). Связь между искусствами не основывается больше, как в прошлом, на совместной работе мастеров над одним и тем же произведением или на единстве, как в зодчестве, архитектурной структуры и ее украшения. Для Джотто связь между искусствами находит свое оправдание в идее определенных ценностей — совершенства, пропорциональности, — лежащих в основе всех искусств и претворяемых в каждом из них с помощью специфических технических приемов. Таким образом, Джотто стоит у истоков возникновения фундаментального для эпохи Возрождения понятия универсальности искусства.

Симоне Мартини

Аристократическая и гибеллинская Сиена вновь подтвердила в «Маэсте» Дуччо (1311 г.) свою приверженность придворной византийской художественной культуре, возникшей из незамутненных источников. Во французской готике Сиена черпает, прежде всего, ее куртуазный характер,

учитывая естественное развитие и продолжение собственно византийских традиций. Когда в 1315 г. Симоне Мартини пишет фреску «Маэста» для зала Совета в Палаццо Публико в Сиене, он заимствует у Дуччо общую схему, но развивает ее в готическом духе, словно желая показать, что корни «современного» ему живописного языка являются скорее греческими, чем латинскими. В 1315 г. Симоне было тридцать лет (родился он около 1284 г.), в 1317 г. мы встречаемся с ним в Неаполе при дворе Роберта Анжуйского, в 1319 г.— в Пизе, в 1320 г.— в Орвието. Затем он снова стал работать в Сиене и расписал в Нижней церкви в Ассизи Капеллу святого Мартина. В 1340 г. его пригласили к папскому двору в Авиньоне, где он умер в 1344 г. Для своего друга Петрарки он написал портрет Лауры и украсил миниатюрами фронтиспис одного из кодексов Вергилия. Словно в противовес Джотто, выразителю коллективного и народного этоса, Симоне является придворным художником, утонченным и мятущимся толкователем того рыцарского идеала, который характерен для эпохи заката феодализма. Занятие искусством не является для него средством проникновения в историческое бытие ради его преобразования. Для него искусство — это возможность духовного возвышения и очищения души вопреки реальной действительности. Первое известное нам произведение Симоне — «Маэста» — повторяет тему и композиционную схему шедевра Дуччо, но если у последнего любая фигура, любой цвет, любой символ выражали уверенность в достигнутом и отныне незыблемом совершенстве, то в росписи Симоне все исполнено неудовлетворенности, стремления к высшей, но недостижимой красоте. Причина обращения Симоне к Дуччо объясняется не преклонением художника перед традицией — ведь тема фрески нарочито подана в новом, отличном от прежнего ключе — и не желанием воздвигнуть новое здание на фундаменте прошлого, ибо обновлению подвергаются не основные структуры, а лишь стилистические приемы, чувство линии и цвета. Если к тому же Симоне и был знаком (по миниатюрам и изделиям из слоновой кости) с французским искусством, то нет сомнения, что с этого момента он стремится к преодолению его основ. Об этом свидетельствуют возросшее значение линейного ритма и световая насыщенность колорита его «Маэсты». Мы имеем, следовательно, здесь дело не столько с пережитками прошлого, сколько с ностальгией по утраченным временам, не столько с поиском, сколько с беспокойным ощущением необходимости чего-то иного, что выходило бы за пределы поиска нового, — некоей вневременной духовности и возвышенности. Художник избегает конкретности историзма, столь ясно ощутимой в искусстве Джотто. В его «Маэсте» фигуры располагаются уже не параллельными рядами, а выстраиваются полукругом вокруг трона Богоматери, образуя внутри групп ряды, волнообразно передающие движение и достигающие стрелчатых завершений спинки трона. Богоматерь, расположенная в центре этой «подвижной» гирлянды, почти изолирована в отведенном ей пространстве, ограниченном легкой перегородкой трона и напоминающем святилище, куда избранные хотели бы, но не решаются вступить. Балдахин, вознесенный кверху тончайшими подпорками, рассекающими пространство глухого фона, чем-то напоминает навес над почетной ложей во время рыцарских турниров, наводя на мысль о сходстве между властью небесной и властью земной.

Симоне не связывает свой идеал прекрасного с какой-либо конкретной эпохой, точно так же он абстрагирует его от определенного пространства, помещая где-то между небом и землей. Его фигуры не плоски, как у Дуччо, но и не так объемны, как у Джотто: они как бы заключены в бесплотную оболочку, в которой цвет не переливается эмалью, как у Дуччо, но и не моделирует пластические объемы, как у Джотто. Цвет у Симоне — это чередование ритмических волн — то более светлых, то более темных, — которые зачастую разнообразятся золотыми линиями для придания картине вибрирующего блеска. Как для Дуччо, так и для Симоне основным средством художественной выразительности являются линия и цвет, но линия у него тоньше, гибче и напряженней, чем у Дуччо. Она моделирует и вместе с тем придает жизненность цвету, создавая едва заметные светотеневые изменения, а подчас и смену самого цвета. Светотень, однако, не моделирует и не замыкает формы, а размывает их, подчиняя поверхности цвета волнообразным движениям абстрактного пространства.

71 Общественный идеал Симоне, несмотря на свой куртуазный, рыцарский характер, отнюдь не является мирским или светским. В нем нашел отражение один из аспектов (весьма отличный от джоттовского) этико-религиозной проблематики треченто, или, вернее, религиозных воззрений того высшего сословия, состоящего из правителей, князей и рыцарства, которое считало себя отмеченным божественной милостью и жизнь которого должна была полностью соответствовать его божественному предназначению. Это герои скорее по призванию, чем по собственному желанию. На алтарном образе с изображением святого Людовика Тулузского, написанном в Неаполе по заказу Роберта Анжуйского, на золотом фоне изображен святой в момент коронования им Роберта (Людовик, его старший брат, отрекся от престола, чтобы стать францисканцем). Образы лишены приземленности и почти растворены в море божественного света. Тончайший контур объединяет золото фона и мягкие, прозрачные, как кружево, краски. Зримые образы не вызывают в памяти вещные формы, а как бы парят вне времени и пространства, сохраняя нематериальность экстатического замысла. Маловероятное предположение о влиянии на художника дальневосточного искусства является тем не менее свидетельством возвышенно-духовного характера его поэтики, явно контрастирующей с джоттовским историзмом.

Святой Людовик — это земной владыка, отрекшийся от престола ради высшего, райского блаженства. Для того, чтобы сделать зрительно убедительной идею победы смиренного отречения, Симоне приглушает цветовую насыщенность колорита, придает плавность струящимся линиям, гармонично соединяющимся в изящные аккорды. То же самое относится и к святым из полиптихов в Пизе и Орвието: это воины одного и того же святого войска. Их образы отличаются еще византийской застылостью, но *ductus** их контуров, приглушенность цветовых тонов,

* Здесь: характер (*лат.*).

поразительная живость взгляда возвещают уже появление нового эмоционального настроения, новой поэтики в духе Петрарки.

До 1328 г. Симоне действует в Ассизи, в среде, где господствовала твердо укоренившаяся этико-историческая концепция Джотто. Словно

протестуя против буржуазного и простонародного истолкования францисканского учения, Симоне возводит святого Франциска и святую Клару чуть ли не в княжеский ранг, изображая их рядом со святыми королевской крови: Людовиком Тулузским, Людовиком Французским, Елизаветой Венгерской. Когда Симоне обращается к легенде о святом рыцаре Мартине, он прибегает к повествованию. Нельзя сказать, что Симоне игнорировал Джотто подобно тому, как Петрарка — Данте, похвалявшийся тем, что не читал его. Симоне признает заслугу Джотто в умении строить перспективу и пользуется ею для помещения своих «историй» в определенную среду, однако свое искусство он рассматривает сквозь призму петрарковской *pulchritudo* *, а не джоттовской есте-

* Красота (лат.).

ственности. Он избегает эпичности, характерной для Джотто в изображении чудес. Драматизм происходящего он растворяет в множественности фигур, в мелодичности линий, в изяществе подбора цветов, в тонкости архитектурного декора. Любое событие изображается им как церковный ритуал или придворная церемония, описываемые, однако, в поэтическом ключе, с соблюдением обязательных рифм и размеров. История у Симоне — это не ряд достопамятных событий, а бытие и поступки благородных и избранных людей и святых.

После победы в 1328 г. над Каструччо Кастраккани сиенцы поручили Симоне запечатлеть в Палаццо Публико образ кондотьера Гвидориччо да Фольяно, одержавшего эту победу. Симоне изобразил его 70
одиноко едущим верхом по песчаным холмам, разделяющим два взятых им замка. Так монументальная фреска в честь победителя приобретает характер геральдического изображения. Но именно эта возможность символически изобразить событие привлекает внимание художника. Вспомним, как в «Чуде с источником» Джотто был вынужден вписывать фигуры в тесную пейзажную композицию. У Симоне, напротив, волнистость горизонта гармонично вторит изгибам крупа и шеи коня, а развевающиеся края попоны и косые ряды черных ромбов на позолоченной ткани как бы сопровождают движение его ног. Орнаментальность ткани придает значимость фигуре рыцаря, изображенной на невзрачном по цвету фоне, приобретающем, однако, весомость благодаря умелому сближению бледной охристости земли с глубокой синевой неба. В обоих замках с геометрическими плоскостями стен и башен цвет обретает прозрачность и чистоту; частокол с торчащими из-за него копьями вторит — с несколько большей кривизной — волнообразной линии горизонта, немногие яркие цветовые пятна — красных крыш и гербов, черно-белых сиенских знамен — нарушают колористическое однообразие фона, оживляя человеческим присутствием пустынный пейзаж. Прославление кондотьера приобретает, таким образом, характер лирического песнопения с характерными для него свободными интонацией и ритмом. Повышенное внимание к геральдическим мотивам обретает поэтический смысл, поскольку избранным людям свойственно стремление к самовыражению в символической эмблематике.

Последнее датированное творение Симоне до его отъезда в Авиньон — «Благовещение» (1333). Характер этого произведения сильно отличается от аскетической сдержанности «Святого Людовика». Здесь

Симоне противопоставляет идеал духовной красоты идеалу нравственной и интеллектуальной красоты Джотто. Его уже не интересуют, как в «Маэсте», бесконечные возможности взаимосвязи линии и цвета. С максимальной ясностью утверждает он здесь свой тип красоты. И это чувствуется не только в фигурах, но и в предметах, в тканях, в веточках, в листьях, в цветах. Речь идет не о поэтизированной и идеализированной реальности, а о воплощении абсолютной или идеальной красоты в «избранной натуре». Идеальные образы Симоне порождены определенным соотношением линии и цвета. Мы восхищаемся грациозностью движения скромной Девы Марии, но тут же замечаем, что грациозность эта зависит не столько от жеста, сколько от своеобразия изгиба контура, отделяющего густой синий цвет от сияющего золотого фона. Мадонна (как и Лаура у Петрарки) — это высший идеал человеческой личности: она окутана светом, но не излучает его. Ангел, напротив, существо небесное, он сделан из той же светящейся субстанции, что и золотой фон. Поэтическая суть изображенной сцены и состоит в этом робком отступлении земного цвета перед небесным светом, падающим на него со всех сторон.

Мало вещей сохранилось от времени пребывания художника в Авиньоне, но они показывают, какое глубокое влияние оказала его живопись на формирование того готического «интернационального стиля», который станет господствующим течением в изобразительном искусстве треченто и начала кватроченто.

Пьетро и Амброджо Лоренцетти

Симоне Мартини отвергал джоттовскую реформу, полагая, что византийская традиция, в ее последующем осмыслении Дуччо, обладает возможностью для развития в готическом, «современном» для художника смысле. Пьетро и Амброджо Лоренцетти пытаются в те же годы слить в единой тосканской культуре флорентийскую и сиенскую традиции.

Пьетро — ровесник Симоне и так же, как и он, формируется под воздействием Дуччо. Начало его пути не ясно, в том числе из-за противоречивой датировки некоторых его наиболее важных работ. Первое надежно датированное его произведение — это полиптих в алтаре церкви Пьеве ди Санта-Мария в Ареццо (1320). Он относится как раз к тому времени, когда Симоне в Пизе и Орвието создает свой собственный поэтически-возвышенный стиль. В «Мадонне с младенцем» поза, моделировка, напряженность жеста и взгляда Богоматери показывают, что Пьетро, хотя и близок к Симоне в стремлении направить византизм Дуччо по готическому пути, расходится с ним в поисках пластической и эмоциональной выразительности, где он больше сближается с Джованни Пизано. Этот путь вел к Джотто. «Благовещение» из верхнего ряда полиптиха свидетельствует уже о некотором влиянии Джотто: хроматическая дробность цвета в духе Дуччо перерастает здесь в колористические массы, включенные в пространство, заполненное светом и архитектурой. Алтарь «Мадонна на троне» (1329) для кармелитской церкви пластически трактует тему «Маэсты»: святые и ангелы располагаются по сторонам и позади трона, подчеркивая тем его глубину. В замкнутое, почти геометрическое пространство трона вписана объемная, колористически опреде-

ленная группа Мадонны с младенцем. Сдержанность орнаментики и суровая гармония немногих основных цветов указывают на то, что Пьетро идет уже в противоположном от Симоне направлении. Преобладающее значение у него имеет не волнообразная ритмика, а динамическая напряженность линии, не мелодическая модуляция, а резкие, сочные цветовые аккорды.

Вероятно, лишь после отъезда в Ассизи (наверняка это произошло до 1329 г.) Пьетро отдает себе отчет в важности эпической трактовки Джотто священных тем. Реакция на это открытие у такого чувствительного к религиозным переживаниям художника, как Пьетро, была бурной и противоречивой. В «Снятии с креста» замкнутость контуров склоненных фигур организована по-джоттовски, но этот прием используется для передачи напряжения наклоненных фигур, а не для изображения слитности или пространственной компактности объемов. Нет единства и в контуре длинного изломанного тела Христа, словно мостик соединяющего и придающего большую динамичность обеим группам. Именно здесь, в апогее пафоса, линия достигает максимума своей готической изысканности. Композиция задумана как нарастание и усиление восходящих сил (как в стрельчатых арках готической архитектуры), достигающих кульминации в фигуре, нимб которой касается горизонтальной перекладины креста, Т-образное очертание и абстрактная точность пересекающихся под прямым углом линий которого усиливают диагональ, образованную фигурами. Пьетро чувствует всю драматичность Джотто, но он идет дальше его «уравновешенности», усиливает трагичность, не замечая, что возвращается к византийской трагичности в ее дучентистском истолковании. Поэтому в его попытке совершить переход к «современности» заметен налет архаичности, особенно в том, что касается композиции и иконографии. То, что чрезмерное усиление трагизма было следствием внимательного, но одностороннего прочтения Джотто, доказывается ослаблением трагических нот в последних сиенских творениях мастера, когда Пьетро подписывает со своим братом Амброджо в 1335 г. фрески в Госпитале Санта-Мария делла Скала (утрачены).

Что касается Амброджо, то Гиберти и более поздние авторы утверждали, что это был художник-литератор, «философ», исследователь античности. Подтверждением этого служит «интеллектуальный» характер его творчества. Он, по-видимому, был не намного моложе Пьетро, и почти наверное оба брата скончались в 1348 г. во время эпидемии чумы. Из документов 1321 г. явствует, что Амброджо жил во Флоренции, что подтверждается «Мадонной» из церкви Сант-Анджело в Вико л'Абате 1319 г. Это фронтальное изображение Мадонны, заключенное в тесную раму, очертание которой повторяет и усиливает структуру трона. Вокруг Богоматери нет других фигур, которые могли бы создать представление о большей глубине пространства, как нет и намеков на его перспективное построение. Цветовое пятно плаща Богоматери четко вырисовывается на инкрустированной цветными кусочками дерева спинке трона. Иконная схема архаична и напоминает традиционный византийский тип изображения мадонн в XIII в. Подлокотники трона, близкие по цвету фону, отличаются сильным перспективным сокращением, ниспадающие края плаща лежат на полу; движение младенца говорит о наличии расстояния между коленями и торсом Богоматери и, следовательно, об объемности ее тела;

72

пластически акцентирован и изгиб кисти ее руки. Амброджо отказывается от ритмически дробного окружения Мадонны, от золоченых ассистов (штрихов), от того идеала духовной красоты, который был свойствен византийскому и готическому искусству. Его Мадонна отличается приземистостью пропорций, она словно втиснута в неглубокое пространство, перспективное построение которого намечено не линиями, а расположением фигуры и подлокотников трона. Идеал для Амброджо заключается, как и для Джотто, в интеллектуальной красоте, которая не бросается сразу в глаза, а постепенно складывается из соразмерности всех художественных величин. Она выражается в совершенной гармонии, в тождественности цвета и объема, в плавном развитии линий, определяющих как объем, так и цвет. Пластический объем интересует Амброджо не с точки зрения «пластичности объекта», а постольку, поскольку он может быть выражен контуром и цветом (Бранди). Связи Амброджо с Флоренцией не ограничиваются этим первым контактом. В 1332 г. запись о нем мы находим в матрикуле флорентийских художников. Если уже «Мадонна» 1319 г. свидетельствовала о высокой культуре, отражающей влияние Джотто и первых его последователей, пизанской скульптуры и Арнольфо ди Камбио, то в последующих произведениях заметнее стало стремление к расширению возможностей искусства и углублению взгляда на окружающую действительность. В них мы имеем дело с мировоззрением, весьма отличным от мировоззрения Джотто, для которого реальность проявлялась в нравственном смысле поступков. Мироощущение Амброджо еще связано, с одной стороны, со средневековой мыслью, а с другой — предполагает наличие более широкого жизненного опыта.

В 1338 г. Амброджо приступил к исполнению своего величайшего произведения: фресок с «Аллегориями доброго и злого правления» в Зале Девяти сиенского Палаццо Публико. В истории итальянского искусства это первое произведение на светскую тему, содержание которого носит не столько религиозный, сколько философско-политический характер. Философский аспект содержания явно восходит к Фоме Аквинскому, не только потому, что здесь отражена соподчиненность определенных принципов и фактов, причин и следствий, но и потому, что в основе политического порядка рассматриваются такие категории, как власть (представленная в аллегориях) и общность людей (в изображении последствий этих правлений). Особенно настойчиво Амброджо подчеркивает аристотелевскую концепцию естественности общественного единения людей. Во фреске «Аллегория доброго правления» художник изобразил по сторонам справедливого монарха нравственные добродетели (параллельно, в поврежденной фреске «Аллегория злого правления», тиран изображен в окружении основных пороков), внизу же помещено то, что мы сегодня назвали бы исполнительной властью, — главы политических и военных органов. В третьей фреске, изображающей последствия доброго правления, перед нашими глазами разворачивается обширная панорама города и его окрестностей с множеством мелких фигур, занятых повседневным трудом. Это гражданское общество с его оживленными и разнообразными связями с природой и внутри себя. Происходит, таким образом, переход от великих и вечных принципов к повседневным событиям текущей хроники жизни. Единственно, чего здесь не хватает, так это того, что интересует Джотто, — истории.

Занятия, которые Амброджо изображает в городе и в близлежащих деревнях, не носят исторического характера, хотя это и не случайные эпизоды или какие-то факты. Перед нами — каждодневные труды, которые из-за отсутствия указания на время и место действия образуют в своей последовательности и связи некое единство времени и места. Место, где они происходят, отличается постоянством: это город с его зданиями и поля с их холмами, пашнями и дорогами. В «Последствиях доброго правления» идея гражданской общности людей конкретизируется в изображении столь близкого сердцу тречентистов города — с его высокими стенами, под защитой которых расположены красивые и изящные здания, как бы свидетельствующие о накопленных богатствах. Окружающие город поля служат необходимым дополнением городского хозяйства. Амброджо является, таким образом, первым живописцем, изображавшим непосредственно знакомое ему явление и устанавливавшим постоянную связь между увиденными в действительной жизни образами и образами, навеянными художественной фантазией, между бесконечно обширным и глубоким реальным пространством и плоским двухмерным пространством стены или доски. У этого художника впервые обнаруживается склонность к объективности, предопределяющая выбор и претворение в жизнь конкретной системы видения, подразумевающей наличие точки обзора, угла зрения и, наконец, перспективы, носящей, разумеется, более эмпирический, но именно в силу этого более сложный характер, чем у Джотто. Джоттовская перспектива концентрирует и сгущает все пространство вокруг фигур, отводя окружающей среде вспомогательную роль. Перспектива у Амброджо, напротив, охватывает возможно более широкий горизонт, усиливая контраст между малыми размерами фигур и обширностью пространства. Построенная на передаче действия, пространственность Джотто прочно закреплена и имеет ограниченную глубину. Бесконечная и как бы разлитая пространственность Амброджо исключает всякое замкнутое или исторически определенное действие, люди, существующие в этом пространстве, имеют такое же значение и ценность, как и дома или деревья.

Объективность для Амброджо означает не рабское подражание природе, а глобальный подход человека, взирающего на мир со стороны, с наблюдательной площадки высших идей и видящего бесконечное разнообразие проявления этих великих принципов в природе и жизни человека. В силу своих философских воззрений Амброджо не стремился изобразить мир таким, каким он представляется глазу: его цель состояла в том, чтобы представить общество, как в целом, так и в деталях, в гармоническом единстве и в разнообразии, в том счастливом состоянии, которое обеспечивается ему высшими добродетелями доброго правления. Выбранная им система пространственного видения и изображения позволяет ему локализовать отдельные факты, чтобы слить их затем в единое ритмическое целое, где ритм задается самой жизнью общества в ее двояком аспекте — городской и сельской жизни.

Точка обзора изображаемой местности находится высоко. Перед зрителем предстает некое подобие географической карты. Дома и холмы убегают к самому горизонту, оставляющему наверху лишь тонкую полоску неба. Взгляд описывает дугу, пытаясь охватить всю панораму и проникнуть в мельчайшие детали жизни, в укромные дворы, в долины

между холмами. Город, поражающий регулярностью своих кубических, ярко окрашенных зданий, напоминает Сиену, но это не Сиена. Амброджо не ограничивает универсальность политических представлений о добром правлении конкретной исторической ситуацией, то есть образом своего города. Городской пейзаж — это реальность, созданная человеком (на фреске мы видим каменщиков за работой), и поэтому его структура отличается логичностью, прямолинейностью и геометричностью. Сельский пейзаж — это действительность, стоящая ближе к природе, и потому его облик отличается большей мягкостью, волнистостью и зыбкостью. Но тот же свет, что отражается на разноцветных стенах городских строений, заливал склоны холмов, подобно тому, как одно и то же высшее знание пронизывает в городе труды ремесленников и торговцев, а в деревнях — сельские работы.

Как с художественной точки зрения осуществляется переход от частного к целому, от бесчисленных объектов изображенного пространства к объединяющему всё горизонту? Линия у Амброджо отличается плавностью и свободой, ограничивая цветовые пятна, но и соединяя их с соседними; все цвета, слегка меняясь в своей интенсивности, согласуются в конечном счете с единством общего колорита.

Последнее датированное произведение Амброджо, «Благовещение» 1344 г., могло бы служить доказательством того, что художник пришел к представлению о перспективе как о направлении линий к единой точке схода, как это явствует из построения орнамента пола. В действительности же мы имеем дело с решением, противоположным тому, которое художник применил в «Последствиях доброго правления», где линии расходятся веерообразно из единой точки, находящейся перед фреской. И речь, следовательно, идет скорее об иначе организованном пространстве, нежели об открытии какого-то всеобщего закона. Здесь Амброджо стремится передать объем фигур и плотность колористических масс, заполнить глубину, идущую от первого плана к золотому фону. Для этого он и применяет в качестве точки отсчета перспективу линий пола. Иначе говоря, художник стремится дать колористическое истолкование пространственности и пластичности Джотто. Если в плотности масс очевидно влияние Джотто, то рафинированность цветовой гаммы, богатство орнаментики и даже буквальное повторение венка из листьев, увенчивающего ангела, свидетельствует и о другом источнике вдохновения, которым служила поэтесса Симоне Мартини, нашедшая свое яркое выражение (при явном противопоставлении джоттовской поэтессе) в «Благовещении» 1333 г. Но именно против такого противопоставления и выступает Амброджо, стараясь доказать возможность синтеза обоих способов видения. Симоне расчленил свою композицию с помощью трех стрельчатых арок рамы и поместил фигуры так, чтобы они не оказались в пространстве, ограниченном одной аркой. Жизненность композиции обеспечивалась ритмом, переходящим с длинных крыльев ангела по контуру плаща к фигуре Богоматери.

Амброджо прочно ставит фигуры в пространстве, ограниченном двумя полуциркульными трехлепестковыми арками, и в качестве архитектурного разграничителя пространства изображает тонкую витую колонну, хорошо видную зрителю. Золотой фон — это не свечение бесконечного пространства, перспективное построение пола соединяет его с

передним планом, определяя таким образом пространственно-световой объем, в котором размещаются и взаимодействуют колористические массы.

Развитие живописи треченто

Влияние Джотто весьма скоро дает о себе знать во Флоренции. Одним из его последователей назвали Мастером святой Цецилии — по лицевой стороне алтаря с изображением эпизодов из жизни святой Цецилии (начало XIV в.). Это был, видимо, ровесник Джотто или художник на несколько лет его моложе. Попав под влияние Джотто, он последовал за ним в Ассизи, где помогал в работе над росписями со сценами из жизни святого Франциска.

Это не столько ученик Джотто, сколько художник, обращенный в его веру. Чувствуя все очарование новой живописной структуры, он применяет ее, но без глубокого проникновения в присущий ей историзм для изображения новеллистических занимательных эпизодов.

Джоттовская идея универсальности искусства открывала путь для обмена опытом и его расширения. История тосканской живописи после Джотто основывается в значительной мере на отношениях между Флоренцией и Сиеной. Попытка соединить эти две художественные культуры была предпринята на высоком уровне Амброджо Лоренцетти, но он оказал больше влияния на развитие флорентийской живописи последжоттовского периода, чем на сиенскую живопись, стремившуюся не столько найти общий язык с другими, сколько замкнуться в самой себе.

Уже в 1330—1340 гг. ученик Джотто, которого следует, возможно, отождествить со Стефано (Фьорентино), пытался совместить пути развития флорентийской и сиенской живописи. В росписях сцен с эпизодами из жизни святого Станислава в Ассизи он доводит до большей отточенности джоттовскую пластику, придает повышенную плавность очертаниям фигур и добивается более тонкой согласованности цветовых оттенков. В этом, несомненно, проявляется влияние ассизских работ Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти.

В качестве главного ученика Джотто Гиберти указывает на Мазо, автора фресок со сценами из жизни святого Сильвестра в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Сцена «Чуда с драконом» развертывается среди руин римского Форума. Перед нами ясные очертания сероватых и розовых стен на темно-синем фоне. Обвалившаяся арка и одинокая колонна переднего плана служат как бы условным обозначением места действия. Фигуры собраны в группы и разделены интервалами. Композиция построена на равновесии вертикальных и горизонтальных линий. Пространство организовано спокойным чередованием цветовых плоскостей и ровно положенных красочных слоев. Здесь сказалось влияние Амброджо, которое чувствуется также в обращении автора к античности. Колоризм Амброджо в сочетании с джоттовской пластичностью обуславливает в общем ритмическом построении композиции высокую степень колористических соотношений, которые не уступают объемно-пространственным.

Ченнини сообщает, что Таддео Гадди проработал с Джотто

двадцать четыре года. Следовательно, он был любимым учеником и чуть ли не компаньоном процветавшей флорентийской мастерской. Цикл фресок в Капелле Барончелли церкви Санта-Кроче, посвященный жизни Богородицы, был начат в 1332 г. еще при жизни Джотто и, возможно, под его руководством. Перед нами почти образцовая разработка джоттовской поэтики, послужившей во второй половине треченто основанием так называемого джоттовского академизма. Гадди также черпает вдохновение из двух великих источников тречентистской художественной культуры — Джотто и Амброджо Лоренцетти. Таддео отходит от ограниченности джоттовского пространства, используя сложные архитектурные кулисы. Вместе с тем его пространство не столь обширно, как у Лоренцетти, и построено на равновесии масс и линий. Архитектура и пейзаж образуют у него ту идеальную среду, в которой разворачивается подробно разработанное действие. Его по-ораторски длинные периоды придают событию не столько драматичность, сколько величавость исторического события. Живопись для Таддео — это литературный язык, патетический стиль которого возвышает все, о чем бы он ни говорил, и преобразует обыденное повествование в торжественный исторический рассказ.

Бернардо Дадди обращается, напротив, к лирической стороне поэтики Джотто, к тому, что Гиберти назовет впоследствии изяществом, опираясь при этом на сиенские традиции в искусстве. В гораздо большей степени, чем в цикле фресок из жизни святых Лаврентия и Стефана в церкви Санта-Кроче, где рассказ отличается расплывчатостью, талант Дадди раскрывается в небольших иконках, предназначенных для домов зажиточной флорентийской и сиенской буржуазии. Они отличаются изысканной формой, тонкостью красок, расцвеченных золотом, симметричностью композиции, линейной гармонией, светотеневой моделировкой и благородством резных обрамлений. Они соответствуют вкусам заказчиков, предпочитавших небольшую, мастерски выполненную икону большим алтарным композициям.

В одной из новелл Саккетти, написанных в самом начале второй половины XIV в., Таддео Гадди с горечью замечает, что во Флоренции «было много весьма достойных художников», но подлинной живописи «становится с каждым днем все меньше и меньше». Мастерство и стиль были по-прежнему совершенны, но не хватало высокого творческого вдохновения. С этими словами Гадди обращался к Андреа Орканье, крупнейшему представителю тосканского искусства 1350—1360 гг. Это был живописец, скульптор, архитектор, словом, мастер на все руки, но не в силу универсальности своего искусства, как Джотто, а по причине «всеядности», или эклектизма, беспредельной веры в возможности человеческого разума и мастерства. Алтарный образ из Капеллы Строцци (1357) в церкви Санта-Мария Новелла помещен в раму, подобную драгоценному ювелирному изделию; фигуры полиптиха расположены строго симметрично, все пропорции, вплоть до цветовых аккордов, соблюдены с величайшей скрупулезностью. Подобно табернаклю из Орсанмикеле, выполненному в мраморе самим Орканьей, алтарный образ из Капеллы Строцци является совершенным изделием, отвечающим потребностям богатых горожан, мастеров и купцов, требовавших от художника правильного толкования религиозной доктрины, совершенства

композиции, канонической красоты форм и цвета, безупречного исполнения. С таким же похвальным старанием Орканья исполнил вместе с братьями Нардо и Якопо ди Чьоне почти полностью утраченные ныне фрески в хоре церкви Санта-Мария Новелла и в нефе церкви Санта-Кроче. В этих последних, и особенно в одном из немногих сохранившихся фрагментов фрески — «Триумф смерти», — ясно ощущаются общественные и нравственные идеалы тогдашнего общества: бедняки, взывающие к «смерти-избавительнице», даны скорее в обобщенной, чем индивидуализированной форме. Они составляют класс, противостоящий кучке избранных аристократов и правителей, и представляются зрителю неизбежным общественным злом, подобно чуме, на которую, несомненно, намекает сама роспись.

Подобный академизм, более связанный с добротностью ремесла, чем с идейным содержанием искусства, придает новую силу сиенским традициям. Андреа Бонайути ставит свой изощренный стиль на службу официальной, возведенной в государственный ранг культуре. Когда около 1365 г. он пишет «Апофеоз Фомы Аквинского» и «Триумф покаяния» в Испанской капелле церкви Санта-Мария Новелла, то ограничивается переводом в зримые образы определенного идейного содержания. Эти фрески находятся в зале капитула, где собирались доминиканцы и проводились диспуты на религиозные темы. Программа стенных росписей была, несомненно, задана каким-то ученым-монахом. Перед художником, таким образом, стояла задача перевода заданной программы в зримые образы, с тем чтобы они служили иллюстрацией тех или иных догматов веры. Поэтому он прибегает к смысловой аллегории, а тщательно выписанные детали и наглядность формы служат одной лишь цели — сделать понятными те идеи, которые художник был призван воплотить в своей росписи. Достаточно сравнить эти громоздкие построения с фресками «Аллегии доброго правления», насыщенными идейным содержанием, чтобы убедиться, что на этом исчерпывается единство мировоззрения Амброджо Лоренцетти, о чем свидетельствуют как навязанная художнику тема, так и способ ее образного воплощения.

Подобная академическая и аллегорически-назидательная тенденция не была единственной во Флоренции во второй половине треченто. Аньоло Гадди, научившийся многому у своего отца Таддео, сохраняет наибольшую верность духу джоттовского искусства. В росписях, изображающих сцены из «Легенды о святом кресте» в хоре церкви Санта-Кроче, художник вновь обретает простоту и сдержанность Мазо. В том же направлении шел, по-видимому, и Герардо Старнина, чья деятельность до сих пор не изучена до конца, но влияние которого было заметно во Флоренции в конце XIV в. К конкретности и жизненности творчества Мазо приближается Спинелло Аретино, намеренно усиливший простонародный элемент в своем искусстве, в чем, возможно, проявилась скрытая полемика художника с высокопарностью академических аллегорий.

Если во Флоренции художественная жизнь столь разнообразна, что уживается даже с эклектизмом, то в Сиене она отличается замкнутостью и упорным сохранением традиций. Липпо Мемми верно следует по стопам Симоне Мартини, Барна в росписях Колледжаты в Сан-Джиминьяно использует линейность Симоне в более взволнованном и драматическом повествовании, не чуждом тематике первого «интернаци-

онального» стиля. К кругу Лоренцетти принадлежит Уголино ди Вьери, выполнивший значительную часть эмалей реликвария из Орвието (1338), являющегося шедевром ювелирного искусства XIV в. В орбите Лоренцетти вращается также Липпо Ванни. Многочисленные творения Бартоло ди Фредди, а затем и Таддео ди Бартоло известны за пределами Сиены и Тосканы, несут на себе слишком сильную печать живописной традиции, чтобы ставить новые проблемы.

С сиенской школой была связана и пизанская. Два алтарных образа Франческо Траини для церкви Санта-Катерина — с Фомой Аквинским и святым Домиником (ок. 1345) — перегружены религиозной символикой, воплощению которой лишь отчасти способствует утонченный стиль Симоне Мартини. Поэтому вряд ли можно согласиться с тем, что Траини принадлежит одно из самых сильных поэтических созданий треченто — фреска «Триумф смерти» в Кампосанто. В единой грандиозной композиции здесь сливаются либо противостоят друг другу аллегорические и реалистические образы, аристократические и простонародные типы, сцены из монашеской и светской жизни, кавалькады придворных влюбленных и распостертые трупы. В небесах же ангелы и дьяволы оспаривают друг у друга души умерших. И здесь группа калек и нищих взывает к смерти, которая обходит их стороной и косит тех, кто получает от жизни одни удовольствия. Но это уже не парии, не «синдикат» нищих Орканьи. Их проклятия звучат диссонансом, мольба — с тем бóльшим отчаянием, что линии и цвет в этой фреске вновь обретают мелодическое звучание. В самом разнообразии света, то нежно льющегося, то режущего глаз своей жесткостью, неизвестный художник стремился, похоже, отразить диалектику мира с такой редкой долей правдивости, что напрашивается мысль скорее о болонском, чем о тосканском происхождении художника (Лонги).

Одной из наиболее процветающих живописных школ треченто была школа Римини. Первое смутное знакомство с живописью Джотто происходит здесь уже в 1300 г., свидетельством чему являются миниатюры Нери да Римини. Лицевая сторона алтаря Джулиано да Римини (ныне в Бостоне) показывает, что художник знаком с ранним творчеством Джотто, близким Каваллини. После пребывания Джотто в Римини (скорей всего, в самом начале века) город этот становится одним из центров распространения новой живописи. «Распятие» из церкви Сан-Франческо (так называемый Темпью Малатестиано, ок. 1310) — это все, что осталось от Джотто в Римини. Оно отличалось очень высоким качеством (отнести его следует, по-видимому, к периоду, весьма близкому к падуанским фрескам) и сыграло решающую роль в развитии местной живописи.

Живописная манера в Римини в первой половине XIV в. характеризуется колористической изысканностью, плавностью линий, богатством оттенков, унаследованными скорей от венецианской, чем от сохранившейся в Равенне старинной византийской традиции (Боникатти). Эта манера свойственна всем художникам данной школы, от Джованни да Римини до Баронцио. Таким образом, джоттовская доминанта получает здесь хроматическое истолкование и развитие, благодаря чему в Северной Италии начинает формироваться самобытная колористическая изобразительная культура.

Сложившаяся в Римини живописная школа оказала воздействие на первые шаги болонской живописи, формированию и оригинальному развитию которой способствует также школа миниатюры, процветавшая здесь уже в XIII в. в связи с книжным делом, находившимся под покровительством университета. Болонья была буржуазным городом, открытым для международных обменов как благодаря торговле, так и репутации своего университета. Расцвет там юридических наук свидетельствует о живом интересе к экономической и социальной действительности. Острая наблюдательность, готовность к пониманию и истолкованию смысла жизни одерживает верх над соблюдением стилистических и иконографических правил и условностей в искусстве. Одно из первых известных произведений Витале да Болонья, «Мадонна с младенцем» (1345) из церкви Санта-Мария деи Денти, связано, по-видимому, с изощренной манерой Бернардо Дадди, столь любимого тосканской буржуазией, но грациозность фигур последнего становится у Витале легкой, раскованной и свободной. Это особенно заметно в эпизодах из легенды о святом Антонии Аббате и в фресках, находившихся ранее в оратории Сант-Аполлония в Меццаратта. Знакомству с французской готикой Витале обязан более напряженным ритмом своих композиций, завихренностью линий, вкусом к колористическим арпеджио, неожиданными всплесками света, озаряющего форму; но совершенно новым является его способ изображения пространства как фрагментов, озаренных внезапной вспышкой света, подчеркивающего кульминационный момент каждого эпизода. Бег линий и света, зачастую совпадающих друг с другом в ярких проблесках и озарениях, властно влечет за собой глаз. Молниеносная, как бы застигающая врасплох фокусировка позволяет художнику сделать «моментальный снимок» жестов и взглядов. Начав с более сдержанных композиций и идя по стопам живописцев из Римини, Якопино деи Бавози становится последователем Витале, которого он подчас превосходит выразительностью мимики и характерностью народных типов.

Влияние Витале заметно у Томмазо да Модена, чье появление отмечено в 1349 г. в Тревизо, где он исполняет в церкви Санта-Катерина две фрески, в которых уже ясно чувствуется склонность к физиономической характеристике персонажей, получающей дальнейшее развитие в чуть более поздних фресках (1352 г.) церкви монастыря Сан-Никколо. Перспектива скамей, препятствующая ритмической экспансии вширь, приводит к концентрации линий и цвета вокруг устойчивого ядра образов, реалистическая выразительность которых оказывает на зрителя неизгладимое впечатление. Словно в противовес реальной достоверности деталей в эпизодах легенды о святой Урсуле (ранее в церкви Санта-Маргарита, ныне — в Городском музее в Тревизо), Томмазо расширяет колористически однородные зоны с помощью хроматической модуляции, заимствованной, скорее всего, у Лоренцетти (Колетти). В совершенно противоположном направлении действует в Пизе и в Лигурии во второй половине XIV в. Барнаба да Модена, чье искусство отличается консервативностью и стремлением к возрождению византийских стилистических приемов.

Деятельность Джотто в Падуе и Вероне приводит к упадку византийской традиции, упорно сохранявшейся во всем Венето. В Венеции ее ревностными продолжателями являются Паоло Венециано, а позднее Лоренцо Венециано (лишь после знакомства с болонской живо-

писью творчество Лоренцо испытывает воздействие одержавшей отныне верх позднеготической манеры). Новая линейно-колористическая ритмика легко прививается к старой византийской основе. Это происходит как в архитектуре, так и в скульптуре. «Цветущая» готика живописи Якобелло дель Фьоре, работавшего еще в первые десятилетия кватроченто, преобразует и осовременивает традиционно-византийский вкус без какого-либо ущерба для его более глубоких корней.

В начале века благодаря деятельности Джотто в Падуе возникает художественная школа, которая на протяжении почти всего треченто поддерживает оживленные связи с Флоренцией. Гварьенто, творивший между 1338 и 1380 гг., «от первых до последних своих произведений — это художник типично джоттовского круга, о чем говорят как особенности его пространственных построений, приводящие в конечном счете к достижению почти безупречной строгости перспективы, так и высокая пластичность фигур, не уступающая силе и выразительности его подчеркнуто беспокойной линии» (Ф. Флорес Д'Арке).

Вместе с падуанцем Гварьенто и его последователем Семитеколо в Падуе между 1370 и примерно 1390 гг. работает флорентиец Джусто ди Менабуои, оставивший росписи в баптистерии и в Капелле Беллуди церкви Сант-Антонио. На его формирование, как, возможно, и на формирование Джованни да Милано, оказали влияние поздние последователи Джотто. В стилистике его произведений присутствуют и сиенские черты, которые, несомненно, способствуют более колористической интерпретации джоттовского наследия.

Крупнейшим представителем падуанской художественной культуры второй половины треченто является веронец по происхождению Альтикьеро, оставивший в предпоследнем десятилетии XIV в. росписи в Капелле Сан-Джакомо в церкви Сант-Антонио и в оратории Сан-Джорджо. Следуя по стопам Томмазо да Модена, он развивает джоттовские традиции в двух направлениях: придает линейной структуре большую характерность и выразительность, акцентирует широту звучания колористических тональностей за счет сочетания отчасти близких по тону цветовых пятен и расширения их границ. Его живописное пространство — это поле, включающее в себя максимальные и минимальные величины, близко расположенные детали и далекий горизонт. Поле это обладает собственной внутренней, весьма гибкой структурой, отличающейся многоплановостью и разнонаправленностью линейного ритма. Религиозный сюжет, помещаемый Альтикьеро в живописное пространство, — это сложное событие со множеством эпизодов и фигур. Его границами служат бесконечная «даль» и явственно ощутимая «близость», широта глобального замысла и ограниченность непосредственной, чуть ли не хроникерской передачи события. В «Усекновении главы святого Георгия» на фоне городского пейзажа с зубчатыми стенами и отвесным горным склоном изображена группа людей и солдат, окружающих коленапреклоненного святого в центре; изображенный слева мужчина уводит ребенка от места казни. Пейзаж с широким горизонтом, включающим городской и сельский мотивы, занимает более половины обозримого пространства и почти полностью скрывает от зрителя небо. Копья солдат связывают далекий план с происходящим на первом плане событием. Лица его участников могут быть выделены и подробно описаны в силу того, что

вертикали копий «привязывают» их к пейзажному фону со всем разнообразием и вместе с тем единством составляющих его частей. Действие отличается продолжительностью, время расчленено на определенные отрезки. Пейзаж, эта внешне неподвижная действительность, также не остается чуждым преходящему времени: городские постройки — это уже «событие», приближающее нас к настоящему времени и связывающее арену действия с местом, привычным для людей треченто. Кустарник на склоне горы — тоже показатель определенного времени года. Костюмы скроены по моде той эпохи, но или упрощены, или отличаются широкими полами, воскрешающими в памяти давно прошедшие времена. Сам эпизод совершается в определенный «отрезок» времени, который поддается измерению: предводитель отдал уже сигнал к началу казни; старик обращается с последним утешением к приготовившемуся к смерти святому; палач готовится нанести удар, кто-то из присутствующих развернул полотно, чтобы укрыть голову мученика, отец уводит мальчика, чтобы тот не видел ужасной сцены. Витале да Болонья, первый в живописи треченто подошедший к рассказу, взятому как бы из жизни, строит свое повествование на эпизодах, словно выхваченных из тьмы неожиданной вспышкой света. Альтикьеро, напротив, ведет совершенно связное повествование, разворачивающееся в пределах определенного пространства и времени. Однако у него нет драматической напряженности или трагедийности: обо всем говорится с отрешенностью и объективностью историка, видящего и отмечающего все подробности, но понимающего и принимающего все как должное. Он доходит до того, что с любопытством вглядывается в лица своих персонажей, замечает, что свет, идущий откуда-то сзади, освещает зубчатые стены, скользит по наклонным плоскостям горных склонов, по-разному отражается от платьев в зависимости от их цвета. От нравственного историзма Джотто берет начало натурализм художника, выступающего как бы очевидцем случившегося, но не копирующего увиденный им факт, а претворяющего в своем произведении учение о единстве и множественности, о многообразии и сложности проявления сущности мира. Художник как бы стремится не нарушить, а, наоборот, показать единство и преемственность в развитии действительности. Именно это открытие индивидуального своеобразия факта в рамках твердо установленных догматических принципов делает Альтикьеро крупнейшим истолкователем наследия Джотто в Северной Италии, провозвестником венецианской художественной культуры, гением, интуитивно чувствующим глубокую связь между природой и историей. Альтикьеро, несомненно, крупнейший художник треченто, творивший непосредственно после великих мастеров первой половины века. Величие этой личности не померкнет и в том случае, если с большей уверенностью будет установлен факт тесного сотрудничества с ним Аванцо, подпись которого якобы стояла рядом с подписью Альтикьеро и которому, по-видимому, принадлежат наиболее реалистические детали. В самом деле, главное заключается не в так называемом «реализме» падуанских росписей, а в расширительном толковании принципов джоттовской живописи вплоть до раскрытия в них бесконечных возможностей художественного осмысления действительности.

С именем Джотто в Милане также связано возникновение школы, оказывающей широкое воздействие на развитие художественной

культуры, типичным проявлением которой являются фрески аббатства в Виболдоне. Крупнейший ломбардский ученик Джотто — Джованни да Милано — работает преимущественно во Флоренции, где в 1366 г. он удостоивается флорентийского гражданства. В это время он заканчивает росписи в Капелле Ринуччини в церкви Санта-Кроче. «Выполненные после более чем десятилетнего пребывания художника во Флоренции, они показывают, что если среди флорентийцев ломбардец и общался с Мазо ди Банко и Нардо ди Чьоне, то приглядываясь он все же больше к сиенцам, чем к современным ему последователям Джотто, ибо изящество его колорита и прозрачность теней ведут, скорее, начало от Симоне Мартини, а то и от Барны, хотя в них и чувствуется отпечаток флорентийской манеры, заявляющей о себе грубоватостью моделировки и рисунком, почти свободным от готических влияний» (Тоэска). Благородный академизм Таддео Гадди, который, по словам Вазари, был учителем Джованни да Милано, уступает место в произведениях последнего мягкой патетике, подобной той, которую мы находим в «Пьете» (1365) из флорентийской Академии, в этом редчайшем примере религиозной лирики второй половины треченто. Однако в Ломбардии джоттовское течение скорее приходит в упадок, чем движется к расцвету, чему способствуют все более тесные (особенно в области миниатюры) связи с заальпийской готикой. Во второй половине треченто Ломбардия все более приближается к изобразительной культуре, получившей ныне наименование «интернациональной», и отдаляется от грандиозной латинской *restauratio* *, начатой в Тоскане Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и — с

* Реставрации (лат.).

еще большим успехом — Джотто. Процесс этот завершится в конце века наделавшим много шума «готическим выбором», определившим облик миланского собора. Ломбардия станет в это время крупным центром распространения «интернациональной» готики во всей Северной Италии.

В Неаполе, где начиная с 1308 г. работал Каваллини, в 1317 г. — Симоне Мартини, а в период с 1329 по 1333 гг. — Джотто, течения, восходящие к этим трем мастерам, обнаруживают тенденцию к взаимопереплетению и слиянию. Таковы заказанные Каваллини, но выполненные около 1318 г. (в значительной мере учениками последнего) росписи в церкви Санта-Мария Доннареджина. Сильное влияние Джотто и почти в равной мере Симоне Мартини обнаруживают фрески в церкви Инкорната. Возможно, они частично выполнены неким Роберто ди Одеризи. Как в Неаполе, так и на Сицилии господство Анжуйской, а затем Арагонской династий открывает дверь для чужеземных влияний. В начале кватроченто Неаполь становится крупнейшим центром распространения нидерландского изобразительного искусства в Италии.

Процесс проникновения художественной культуры треченто во все области Италии является важнейшим событием того времени, тем более что он совпадает с процессом становления общенационального языка. Не только мелкие города, но даже и села обогащаются в это время произведениями изобразительного искусства и архитектуры, ценность которых зачастую невысока, но которые в своей совокупности служат основой культуры, получившей широчайшее распространение.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ

ГОТИКА

В последние десятилетия XIV в. и в первые десятилетия XV в. в Европе распространяется художественное направление, которое из-за общности своих форм и содержания получает название «интернациональной готики». Это направление охватывает все виды искусства и все виды ремесла, оказывает воздействие на характер обычаев и моды. Художественные произведения начинают в это время пользоваться спросом также среди буржуазии, прежде мало интересовавшейся искусством. Не только культовые и гражданские здания получают теперь эстетическое оформление, но в дома знати и горожан, в замки, в сельские церкви проникают художественные ценности, становятся неотъемлемой частью украшений города (его лоджий, фонтанов и проч.). Художники участвуют также в изготовлении гербов, геральдических изображений, штандартов, игральных карт, узоров для вышивок, картонов для гобеленов. Получает распространение мелкая пластика, небольшие рельефы из слоновой кости. Ювелирное дело приобретает зачастую значение высокого искусства, поскольку обращается к формам архитектуры и скульптуры, которые оно обогащает новым содержанием. Совершенствуются технические приемы во всех областях, торговля способствует обмену высококачественными изделиями. Не оставалось такого материала, который в руках мастера не превращался бы в произведение искусства. Мастера объединяются в корпорации, защищающие права ремесленников, а также гарантирующие качество продукции и репутацию профессии.

Считается, что человеческий труд, основанный на все более совершенной технике, увеличивает присущую благородным материалам ценность и облагораживает менее благородные. Человеческая деятельность улучшает природный материал, то есть выявляет заложенные в нем качества, делает видимым скрытое в нем стремление к «совершенству», освобождает «духовное» начало, которое в нем содержится и является признаком божественного происхождения прекрасного. Аналогичный процесс на более высоком уровне совершается в отдельной личности и в человеческом обществе, стремящемся к воссоединению со своим божественным началом: в труде выявляется духовная природа человека, через нее совершенствуется или одухотворяется природа. Также и искусство должно одухотворять жизнь общества. Возникает стремление к преобра-

жению искусством не только интерьеров, обстановки, одежды, но и различных проявлений повседневной жизни: религиозных церемоний, придворных ритуалов, празднеств, танцев, охоты и даже войны, похорон, смертных казней. Все эти церемонии подчиняются сложным правилам и ритуалу.

С социологической точки зрения подобное отделение искусства от вечного служения религиозным целям и его слияние со сферой светской жизни объясняется сложными причинами. Объективно верно, что феодальная аристократия, положение которой было подорвано усилением монархий, постепенно утрачивает свою прежнюю политическую и военную роль, превращаясь в придворный клан, пытающийся по крайней мере не ударить лицом в грязь и сделать вид, будто он является избранным от природы классом, чей образ жизни должен служить примером для остальных смертных. Этим объясняется парадный или куртуазный характер «интернациональной готики». Однако искусство, предназначенное для двора, создается ремесленниками, зависящими от власти денежного мешка торговой буржуазии. В этот период именно растущая буржуазия расширяет и углубляет торговые связи в мире, наращивает свою экономическую власть, закладывает основы собственной культуры.

Мировоззрение, выражаемое «интернациональным стилем», находится под сильным воздействием религиозных, политических и социальных аспектов учения Фомы Аквинского. Именно это учение, основывающееся на взглядах Аристотеля, воздает должное общению с природой, созданной Богом, и прославляет гармонию общества и мира природы. Однако сенсуальное познание — это лишь средство интеллектуального познания, которое от следствий переходит к причинам, а от них — к первопричине. Чувственное познание выявляет своеобразие вещей, разум познает их всеобщую сущность: и то, и другое является, таким образом, выражением разнообразия проявлений или множественности вещей и единства объединяющей их гармонии. Принципом позднеготической эстетики является, следовательно, единство в разнообразии.

Основание, таким образом, натуралистическое, а цель — спиритуалистическая. Но поскольку прекрасное — это гармония всеобщего, то ни одна вещь сама по себе не может быть полна совершенной красоты или полностью лишена ее. Будучи лишь частично прекрасными, произведения искусства или ремесла стремятся к реализации всеобщей и полной красоты, к преодолению своей неполноценности, к высвобождению своего духовного начала. Прекрасное, таким образом, не есть раз и навсегда данная форма, образцовая и неизменная. Прекрасное — это постоянное становление, особый ритм. Поэтому позднеготическое искусство рассматривает образы как нечто бесконечно изменчивое, как нечто существующее в неопределенном пространстве и времени, или, вернее, в среде, не обладающей пространственными и временными параметрами.

Как натуралистическое основание, так и спиритуалистическая направленность объясняют бесконечное разнообразие в единстве и распространении позднеготических форм: различие в традициях или культуре не может, очевидно, повлиять на форму, в основании которой лежит природа, а целью является абсолютный дух. Отвернувшись от истории, искусство обращается к настоящему: в гораздо большей степени, чем зрелый опыт и древняя мудрость, приобретает теперь значение внимание к предметному миру и явлениям, проникновение в их

сущность. Помимо их внешнего облика, также имеющего немаловажное значение, необходимо выявить тенденцию к их слиянию во всеобщей гармонии, к движению, к свету. Линии извиваются и змеятся, как языки пламени, цвет размывается и рассеивается, превращаясь в свет, чтобы затем еще больше очиститься от плотной «примеси» материи, чтобы стать своего рода небесной эманацией. Великие образцы для подражания в Италии — это уже не Данте и Джотто, а Петрарка и Симоне Мартини.

Позднегоготическое искусство в Италии

Подобно Флоренции, ставшей во времена Джотто центром культуры, обращающейся к истории и, следовательно, сознающей свое латинское происхождение, Милан во второй половине треченто становится центром интернациональной культуры, отрицающей историзм и утверждающей всеобщую художественную ценность искусства. Выражением этой культуры, видящей в технике идеальный способ выявления духовной сути вещей, является Миланский собор, к сооружению которого стремились привлечь итальянских, французских и немецких мастеров. Миланский собор должен был стать «монументом» — живым свидетельством культуры, объемлющей все стороны действительности, своего рода энциклопедией, подобной сооружениям в Бове или Севилье, устремленным вверх, в бесконечность.

Макрокосмосу в этой обширной культуре противостоит микрокосмос, собору — миниатюра. Одним из мастеров, работавших над сооружением собора в Милане, был Джованнино де Грасси, сведения о котором восходят уже к 1389 г. Подобно французскому Виладу Оннекуру, чьи рисунки были ему, несомненно, известны, Джованнино — это исследователь, пользующийся рисунком как средством анализа. Это видно по «*Historia plantarum*» * и бесценным «Записным книжкам» из Бергамо.

* «История растений» (лат.).

Рисунок — это условное изображение природы, однако с его помощью можно вызвать в памяти облик вещей и перенести представление о них из чувственной области в умозрительную. Рисуются, например, лев. С помощью рисунка изучаются его особенности как представителя животного мира. Но рисование как умозрительный процесс не претерпевает изменений с изменением предмета: художник отмечает различие во внешнем облике или положении гривы, спины, хвоста, но выделяет при этом определенную общую закономерность, образующую фигуру льва. И дело не только в этом. Рисунок фиксирует напряжение, идущее от бичующего взмаха хвоста до поджатого живота и нервных завитков гривы и свидетельствующее о подавляемой, но готовой прийти в действие силе, то есть о типичной особенности льва. Художник уже постиг разумом то качество, которое несвойственно отдыхающему животному. И далее. Рисунок показывает, что изображенные формы не укладываются в одну плоскость, а отличаются рельефностью, что тело животного находится в определенном пространстве, что свет по-разному отражается от гладкой шерсти на спине и от завитков на гриве. Фигура, таким образом, существует не сама по себе, как на рисунках в средневековых «бестиариях», а постольку, поскольку она при всей своей самобытности являет-

ся составной частью всеобщих реалий: движения, света, пространства.

Микелино да Безоццо, упоминаемый уже в 1388 г. и умерший не ранее 1442 г., был миниатюристом и также участвовал в строительстве собора. Его пребывание в Венеции (1410) и встреча с Джентиле да Фабриано являются важным моментом в развитии позднеготической культуры в Италии. Помимо кодексов с миниатюрами, от него осталось несколько живописных работ, среди которых «Обручение святой Екатерины» (между 1410 и 1420 гг.), в котором явно чувствуется немецкое влияние кёльнской школы. Золотой фон, словно состоящий из плотной световой субстанции, приближен к зрителю благодаря выпуклости и более яркому свечению венцов, нимбов, надписей, подлокотников трона, выдающихся вперед благодаря рельефности грунтовки. Фигуры здесь гораздо легче, они как бы плывут и колышутся на поверхности этой золотой переливающейся амальгамы, их обрамляют зыбкие, извилистые контуры, краски выглядят драгоценными эмалями и отличаются тонкой градацией цветов. Религиозный мотив совпадает с придворно-светским: Мадонна и святая Екатерина отличаются детскостью лиц, грациозностью движений. Ритуал обручения — это полная скрытого смысла игра, в которой не отдают себе отчета, но в значении которой не сомневаются трепетно-взволнованные святые, похожие на ветхозаветных старцев. Далекий от научного духа Джованнино, Микелино — чистый лирик, заботящийся лишь о том, чтобы не прерывался мелодический ритм линий и цветов. Все его внимание поглощено не познавательной, а чувственной стороной дела, трепетом и робостью Мадонны и святых, лица которых милостивы и полны душевной красоты. В Ломбардии и Пьемонте сохранилось немало свидетельств придворного вкуса, условного по своим стилистическим принципам, но все же способного к метким наблюдениям. Из ломбардцев достаточно вспомнить Дзаваттари, Кристофоро Моретти, Бонифаччо и Бенедетто Бембо, из пьемонтцев — Якерио, автора фресок из церкви Сант-Антонио в Ранверсо и, скорей всего, росписей в замке Дель Манта в Салуццо.

Другим оживленным центром позднеготической культуры является двор Скалигеров в Вероне. «Мадонна в райском саду» Стефано да Верона, датируемая примерно 1420 г., настолько близка фрескам «Времена года» из замка Буонконсильо в Тренто (возможно, исполненным каким-то богемским мастером), что не остается сомнений в том, что искусство художника формировалось на Севере. Черты северного влияния он пронесет через все свое творчество вплоть до позднего «Поклонения волхвов» (1435). В первом произведении тенденция к некоторой абстрактности очевидна: Богоматерь и святая Екатерина Александрийская сидят в райском саду — мистическом *hortus conclusus* *,

* Уединенном вертограде (лат.).

изображенном с высоты птичьего полета. Цветы образуют на почве орнаментальный рисунок, подобный ковру. Это метафизическое пространство, которое словно чудом открылось глазу, приняв естественный облик. Но сходство с природой здесь только видимое. Художник прибегает к ее изображению для того, чтобы выразить невыразимые иным образом вещи, а то, что естественное может сублимироваться в сверхъестественное, а сверхъестественное — выразиться в естественном, видно по аналогии, слишком часто повторяемой, дабы оказаться случай-

ной, между ангелами и диковинными птицами.

В Венеции выразителем развития художественной культуры, упорно сохраняющей византийские традиции, является Джентиле да Фабриано (ок. 1370—1427). В 1408 г. он пользуется там достаточной известностью, чтобы получить заказ на росписи зала Большого совета во Дворце дождей. Джентиле отличался сложностью художественного формирования: ломбардский компонент господствует в его творчестве, хотя и переплетается с сиенским. Джентиле — художник образованный, открытый для любых художественных воздействий, но способный отбросить все ненужное с критической прозорливостью. В одном из первых его произведений — «Мадонне» из Перуджи — поражает разница в размерах фигур: ангелы, поддерживающие ленту с нотными знаками, изображены настолько крошечными, что они почти теряются у ног огромной фигуры Богоматери. Но переход от малых к большим размерам имеет свое объяснение: ритм, заключенный в фигурках ангелов, усиливается и получает величественное звучание в фигуре Мадонны. От ударного тембра густых мазков цвет переходит к плавным нюансам светотени на широких плоскостях, линии не замыкают, а способствуют связи между фигурами и светонасыщенным золотым фоном. Та же широта отмечается и в сопоставлении некоторых деталей — остроты взгляда, блеска зубов, золотых локонов волос — с широкими колористически определенными полосами одеяния Мадонны.

Утрата фресок в Венеции и Брешии не позволяет проследить развитие живописи Джентиле в период с 1408 по 1423 г., когда он пишет во Флоренции «Поклонение волхвов» для церкви Санта-Тринита. С тосканским искусством Джентиле, возможно, познакомился лишь после того, как в 1419 г. он оставил Брешию. «Поклонение волхвов» — это блистательное утверждение «куртуазной» поэтики со всеми ее темами и мотивами. Произведение это должно было очаровывать и льстить образованной и могущественной флорентийской буржуазии. Возможно, оно было призвано также доказать превосходство флорентийских мастеров и смягчить их нескрываемую вражду к позднеготическому искусству Северной Италии. Можно, пожалуй, утверждать, что Джентиле понимает необходимость вести борьбу на два фронта: против Лоренцо Монако, осуждавшего светский модернизм куртуазной поэтики, и против новаторов, сплотившихся вокруг Брунеллески и Донателло и не одобрявших ее традиционализм, безразличие перед лицом великой проблемы историзма в живописи. Джентиле пытается доказать, что его поэтика не замыкается в самой себе, что она способна объяснить мир во всем разнообразии его явлений. Он демонстрирует энциклопедическую эрудированность: он пересказывает Священную историю во множестве подробностей, он изображает физиогномические особенности и костюмы далеких восточных народов, экзотические растения и редких животных, изысканные манеры князей и рыцарей (один из волхвов велит снять шпоры, прежде чем приблизиться к младенцу), церемониал охоты и т. д. Пространство картины многопланово, свет — это по-прежнему небесное или божественное сияние, но, проходя через толщу атмосферы, он сгущается и серебристой пылью оседает, словно иней, на поверхности предметов.

Два года спустя, когда в 1425 г. Джентиле ставит свою подпись под «Полиптихом Кваратези», борьба ведется лишь на одном фронте —

против новаторов. Революционные сдвиги идут ускоренным темпом, и в рядах новаторов появилась такая героическая, всесокрушающая фигура, как Мазаччо. Джентиле пытается доказать, что ему вовсе не следует отречься от своей поэтики, чтобы разрешить мучительные вопросы монументальности или перспективы. Он пытается пойти на компромисс, выступает вместе с «умеренными» типа Гиберти: своим фигурам он придает статуарность, отделяет их перспективно изображенным полем от золотого фона, применяет в панелях пределы новые правила перспективы.

В 1423 г. рядом с Джентиле во Флоренции работал его венецианский ученик Якопо Беллини (умер ок. 1470 г.). Он настолько был предан своему учителю, что и в 1430 г. подписывается «Discipulus Gentili de Fabri» * и дает своему сыну имя этого мастера. По возвращении в

* Ученик Джентиле да Фабриано (лат.).

Венецию в 1424 г. он выступает в поддержку «современной» традиции Джентиле, несмотря на сопротивление художественной среды, упорно отстаивающей архаические традиции. Подобно Джентиле, он с готовностью, хотя и без особого рвения, отдает дань некоторым веяниям новой культуры, начиная с культа античности, и развивает их — особенно в рисунках, которые часто рассматривает как завершенные и самостоятельные вещи (книги рисунков из Британского музея и Лувра). Этим он словно пытался доказать, в противовес утверждениям флорентийцев, что рисунок — это не априорная идея, не основа всех искусств и любой техники, а, скорей, последняя, наиболее изощренная и интеллектуальная ступень художественного совершенства.

Примечательно, что так же относится к рисунку и другой, более известный ученик Джентиле — Антонио Пизанелло (ок. 1395 — ок. 1455), пизанец по рождению, но сформировавшийся в Вероне, в кругу Стефано. Ему свойственны все интересы и пристрастия гуманиста: он — исследователь античности, наблюдательный натуралист, художник, владеющий разнообразной техникой (живописец и медальер). Он также любимец придворных кругов, его приглашают в Милан, Верону, Мантую, Римини, Феррару, Рим, Неаполь. Его огромному успеху способствует то, что его культура, не будучи революционной, соответствует все же духу времени. Он обновляет форму, не потрясая основ. В то время как Донателло возвращается в пластике к теме классического героя, Пизанелло возрождает классический жанр медальерного искусства. Его медали — это небольшие совершенные композиции в античном латинском духе, подобные немногословным эпиграммам, выполненным с большим изяществом. Его художественная «латынь» безупречна, но это не старое вино, влитое в новые мехи, а лишь изысканная речь, примененная для еще более изысканных целей. Он обладает отличным чувством истории, но оно лишено этической основы и сводится к восхвалению добродетелей выдающихся исторических деятелей. Точно так же рисунок его точен, проникновенен и безошибочен в выделении воедино разнообразных и разнородных аспектов действительности. Оставаясь до конца верным натуре и подвергая ее безжалостному анализу, он в состоянии отыскать прекрасное даже там, где его нет, например в жалких телах двух повешенных. Но он ничего не открывает, ничего не придумывает. Для того чтобы построить или выделить структурные особенности изображе-

ния, необходимо отбросить все внешнее и наносное; фантазия или выдумка требует отказа от всех устоявшихся представлений, сосредоточенности, а не расплывчатости мысли, переосмысления, а не приглаживания изображения. Пизанелло стремится к бесконечному увеличению своего культурного багажа, но не хочет подвергать себя риску. Однако он не был закоснелым традиционалистом или консерватором. Его художественная карьера напоминает путь, по которому шел Якопо Беллини, но отличается широтой диапазона. Свою деятельность Пизанелло начал с произведений, отражающих торжество готической изысканности. Такова, например, его «Мадонна с перепелкой», целиком построенная на ритме чистейших изогнутых линий, с немыслимым пространством, символизирующим одновременно и небо, и землю. Далее он создает фреску «Святой Георгий и принцесса» в церкви Санта-Анастасия в Вероне (датируемую 1433—1438 гг.). Здесь он отказывается даже от ритмического единства ради любви к перечислению драгоценных деталей, втиснутых в тесное пространство. Это блестящий, пестрый и одновременно меланхоличный *imago mundi* *. На заднем плане — сказочно разукрашенный

75

* Образ мира (*лат.*).

город, напоминающий драгоценное ювелирное изделие. Это образ земной цивилизации. Мы видим также поля с замками, гору, море с кораблями, кусочек неба с радугой. На фреске изображены дамы, рыцари, солдаты. Тут же кони, породистые собаки. Пизанелло старается дать перспективу: кони изображены в смелом ракурсе, свет заливают пространство, он отражается, перетекает с одной плоскости на другую. Здесь есть все, но нет и не может быть того, что современная Пизанелло флорентийская живопись уже открыла, — нет пространства. Его не может быть, потому что художник стремится запечатлеть все в своей замкнутости и изолированности, а не в цельности и единстве. Ему не терпится разглядеть все с предельной ясностью: и камешки на земле, и здания на заднем плане. Хотя далекие предметы и даны им в уменьшенном масштабе, но они переданы с той же отчетливостью, что и помещенные на переднем плане. Он пишет не то, что видит, а то, что знает, ибо отдаленность предметов влияет на их оптическую различимость, но не на их умоглядный образ. А среди земных предметов, по его мнению, нет ни одного, который был бы лучше других. Переезжая от одного княжеского двора к другому, Пизанелло повсюду оказывал то или иное влияние, но нигде не основал настоящей школы. Венецианец Якопо Беллини, напротив, находился в центре позднеготической культуры и закладывал основу движения, призванного ее превзойти. Его влияние, пусть только внешне окрашенное «новаторскими» стремлениями, испытывают на себе Якобелло дель Фьоре и более мягкий и тонкий Микеле Джамбоно, все еще сильно связанные с куртуазной традицией. Влияние Пизанелло сказывается и на Антонио Виварини, от которого в полемике с позднеготической светскостью будет отталкиваться художественная школа Мурано. Именно через посредство Якопо Беллини в середине века Андреа Мантенья войдет в соприкосновение с венецианской школой и произведет в ней радикальное обновление. От того же Якопо ведет начало и искусство обоих его сыновей: Джентиле и — гораздо более великого и глубже осознающего значение новой истории — Джованни.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КВАТРОЧЕНТО

Новая концепция природы и истории

В начале XV в. во Флоренции происходит столь же радикальный пересмотр концепции, методов и роли искусства, как и веком раньше, во времена Джотто. Зачинателями этого движения выступают архитектор Филиппо Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо. Дело их едино, но индивидуальности у всех троих различны. Рядом с ними действует Леон Баттиста Альберти, зодчий и литератор, которому мы обязаны тремя трактатами о живописи, архитектуре и скульптуре. В них (особенно в первых двух) автор не ограничивается советами о пригодности той или иной техники для лучшего исполнения художественных работ, а формулирует принципы и описывает процессы создания художественного произведения. Поясним эту мысль. Средневековый художник отвечал лишь за исполнение, потому что содержание и подчас даже образы подсказывались ему заказчиком. Теперь же художнику предстояло найти и определить их самому. Художник, иными словами, перестает действовать по указке сверху или в силу освященной традиции, а самостоятельно определяет идеологическую и культурную направленность своего произведения. Искусство не является более ручным или механическим, хотя и высококвалифицированным трудом, а приобретает интеллектуальный, или свободный, характер. Альберти лишь косвенно, исходя из общегуманистических принципов, затрагивает вопрос о новом идеологическом содержании и новом подходе к образной стороне произведений искусства. Он останавливается на структуре и роли художественной формы. И все же становится ясно, что форма — не просто иллюстрация или перевод содержания на язык образности, а носительница специфического внутреннего смысла. В художественной форме выражается суть действительности или ее образное познание, независимо от характера темы или сюжета — религиозного, исторического или мифологического, и независимо от рода искусства — живописи, скульптуры или архитектуры. Позднегоготический натурализм признавал наличие в вещах собственной значимости, выявляемой и запечатлеваемой в произведениях искусства. Гуманистическая культура видит в целенаправленности художественного творчества главную ценность искусства. Иными словами: искусство есть процесс познания, цель которого не столько постижение сути вещей, сколько исследование

самого человеческого разума, его способностей к познанию. Когда Альберти говорит, что художник занимается лишь тем, что он видит, а не тем, что, возможно, таится за видимой оболочкой вещей, то он как раз утверждает, что искомая значимость не в самой вещи как явлении, а в том, что разум выстраивает на ее основе. Поясним еще раз: форма есть зеркало действительности, но сама по себе она тоже является реальностью. Как «идея идей» она — «абсолютная идея», ключ для понимания мира. Общество, верящее в значение реальных и идеальных явлений, — это общество, которое верит в человеческую способность создавать духовные ценности. Это активное общество, в котором значение каждого определяется его делами, а не уделом, ниспосланным свыше. Это общество, на верхней ступени которого стоит уже не монарх, а буржуа, завоевавший «синьорию» умом, силой или хитростью, а на нижних — торговцы, ремесленники и, наконец, малые мира сего. Общество подобных людей, самостоятельно принимающих решения и приводящих их в исполнение, заинтересовано в объективном познании природы как жизненной среды и источника сырья для человеческой деятельности, истории, объясняющей побудительные причины и следствия поступков, человека как субъекта познания и деятельности. Почему все это требуется от искусства, а, скажем, не от науки? Необходимо иметь в виду, что, во-первых, наука в тот период развивается медленнее, с трудом преодолевая религиозные предрассудки. В самом деле, первые научные открытия XV в. совершаются с помощью искусства, и заслуга расчистки в конце века пути для самостоятельного развития науки принадлежит живописцу — Леонардо да Винчи. Во-вторых, познавательная деятельность искусства — это познание, но вместе с тем и созидание, или, вернее, созидательное познание. В этом смысле искусство создает произведения, имеющие значение образца не только для ремесел, но и для самого человека, осознающего свое достоинство, проистекающее из личной ответственности за свои решения и дела.

Кватроченто в Италии — это век развития преимущественно городской цивилизации. Но город в это время является не просто деятельной общиной, как в дученто и треченто, а центром определенной государственной системы. Власть сосредоточена в руках синьора, решающего политические вопросы, направленные не только на защиту, но и на расширение владений, на завоевания. Угасание коммунальных свобод знаменуется прекращением стихийного развития городского ядра, диктуемого потребностями повседневной жизни. Город формируется вследствие определенного плана, претворения в жизнь той или иной теории. Множество градостроительных проектов находим мы в трактатах по архитектуре того времени. В их основу положены геометрические схемы (в виде шахматной сетки или сходящихся к центру лучей) с целью отразить в городской упорядоченности совершенство политического правления. В утопическом представлении об идеальном городе объединены политические и эстетические идеи времени. Из-за неустойчивости правительств лишь немногие проекты претворялись в жизнь. Центр Пиенцы, спроектированный Б. Росселлино для Пия II Пикколомини, являет собой пример города, задуманного как целостное произведение искусства, основанное на точных критериях симметричности и пропорциональности. Напротив, план расширения города Феррары при герцоге

Эрколе I, принадлежащий Бьяджо Россетти, представляет собой пример конкретного градостроительного проекта, основанного на анализе и оценке городской действительности с ее историческим прошлым и насущными городскими нуждами настоящего.

В центре идеальных городов всегда помещается большая площадь с возвышающимся на ней дворцом правителя города. Площадь не является больше центром коммунальной жизни. Это, скорее, продолжение дворца, парадный двор, место для церемоний и представлений. Поэтому она имеет правильную форму и застраивается как единый архитектурный ансамбль. Часто она обрамляется аркадами, в центре ее, как правило, устанавливается статуя или мемориальная колонна. Дворец перестает быть укрепленным замком. Дворец правителя, говорит Альберти, должен поражать не грозным видом, а гармоничностью своих пропорций, красотой архитектурных форм и украшающих его предметов искусства.

Итак, культура, отстаиваемая синьорами,— это уже не придаток или украшение жизни придворных, а основание и орудие их власти и политических действий. Правитель приводит в оправдание своей власти исторические соображения, римскую концепцию принципата; литераторы и художники, которыми он себя окружает наряду с советниками и министрами, являются специалистами или экспертами по истории древнего времени, оправдывающей и обосновывающей его власть.

Гуманистическая мысль, важнейшей составной частью которой является искусство, вносит глубокие изменения в представления о пространстве и времени. Бесконечно разнообразные аспекты действительности классифицируются и выстраиваются в стройную рациональную систему, проявляясь в единой и всеобщей форме пространства. Точно так же упорядочиваются в понятии времени бесконечно разнообразные явления, сменяющие друг друга. Формой передачи понятия пространства в произведении искусства является перспектива; формой передачи последовательности событий является история. Поскольку этот порядок заключен не в самих вещах, а устанавливается созерцающим их разумом, то нет никакой разницы между искусственным построением и умозрительным представлением о пространстве и времени. Перспектива дает верное представление о пространстве, то есть о действительности, из которой устранено все, что есть в ней случайного, незначительного или противоречивого. История дает верное представление о времени, то есть о чередовании событий, в котором не осталось ничего случайного, незначительного или неразумного. Перспектива дает разумное представление о природной действительности, история — о людских делах, а так как мир — это природа и люди, то перспектива и история взаимно дополняют друг друга, образуя совместно целостное понятие о мире.

Открытие и первая формулировка законов перспективы принадлежат Брунеллески, ее теоретическое обоснование — Альберти («Трактат о живописи», 1436). Перспектива — термин классический, он извлечен из античных трактатов, где речь шла об архитектурной перспективе и об «иллюзионистической» передаче объема. В средние века это понятие отождествляется с оптикой, наукой о видении. Мы говорили о перспективе, когда речь заходила о Джотто и Амброджо Лоренцетти, добавляя, правда, что они используют несколько перспективных планов. В чем же

заключается новизна перспективы в эпоху Возрождения? Прежде всего в том, что она выступает в качестве открытия, а не изобретения: она заново найдена у древних и поэтому по праву вводится в сферу гуманистической культуры, стремящейся к возрождению античного знания. Во-вторых, она предстает как единая система, а не совокупность разных систем. В самом деле, если перспектива отождествляется с оптикой, то число ее разновидностей будет столь же велико (если не бесконечно), сколь велики особенности индивидуального видения: зритель, например, может поместиться перед наблюдаемыми объектами, над ними или среди них, он может смотреть на них под разным углом зрения. Если же рассматривать перспективу как разумно упорядоченное изображение действительности или как определенное понятие, то подобная множественность в подходе к перспективе окажется уже невозможной. Амброджо Лоренцетти в «Благовещении» 1344 г. прибегает к перспективному построению, при котором параллельные линии имеют единую точку схода. То же самое мы видим и в некоторых перспективных построениях XV в., однако Амброджо не является первооткрывателем перспективы, поскольку для него схождение параллельных линий в единой точке является одним из случаев среди множества других возможных, а не единственным и идеальным, обобщающим все другие. Перспектива в XV в. есть, таким образом, сведение к единству всех разновидностей индивидуального видения. Единство же достигается, когда изображение получает концептуальную определенность и абсолютный характер, или, иными словами, когда образ пространства, воспринимаемый глазами, отождествляется с образом пространства, сложившимся в уме человека. А точнее: когда глаз видит так, как подсказывает воображение. Перспектива, таким образом,— это не рассудочное построение на основе визуально полученных данных, а способ видения в соответствии с разумом (прежде разумом, а затем глазом). Итак, перспектива не просто утверждает реальность (которая сама по себе уже является феноменом), а создает образ мира в соответствии с разумом, или, что одно и то же, человеческий разум представляет реальность в единстве ее многочисленных аспектов.

С течением времени учение о перспективе будет все более усложняться. Первоначально же, у Альберти,— это простое применение к области зрительного восприятия законов евклидовой геометрии. Если пространство является чем-то единым и однородным, то все его части должны симметрично располагаться по отношению к какой-то средней или центральной линии. Но линию эту невозможно определить безотносительно к положению наблюдателя, разум которого является как бы плоскостью, на которую благодаря зрению проецируются образы реальной действительности. Наблюдатель видит, что уходящие вглубь линии сходятся в единой точке: из всех этих линий средняя линия («центрический луч» Альберти) является перпендикулярной к воображаемой плоскости, на которую как бы проецируется увиденное. Мы можем представить себе пучок сходящихся в единой точке (точке схода) линий в виде пирамиды, для которой воображаемая плоскость служит основанием. Кроме того, эта условная пирамида может пересекаться множеством других плоскостей, параллельных основанию. Так мы получим множество сечений («разрезов», по выражению Альберти) «оптической пирамиды».

Стороны этой пирамиды образуют треугольник. При пересечении сторон с линиями, параллельными основанию, мы получим, согласно учению Евклида, множество подобных треугольников, стороны которых соотносятся друг с другом на основе прямой пропорциональности. Поскольку «пирамида» рассматривается в глубину (как бы со стороны основания, так что ее ось соединяет вершину — точку схода с нашим глазом), то теорема о подобии треугольников позволяет математически определить уменьшение величин в соответствии с их отдалением от зрителя. Например: если мы видим вдали маленькую человеческую фигурку и знаем, чему равняется в среднем человеческий рост, то по степени уменьшения мы сразу можем вычислить расстояние от нас до фигурки.

Посмотрим, к чему все это приводит. Протяженность реального пространства бесконечна, перспектива же придает ему конечность. Человеческий разум небеспределен, и он в состоянии лишь условно представить бесконечное пространство. Перспектива, таким образом, передает бесконечное пространство в виде замкнутого его отражения. Нам могут возразить, что знаменитая оптическая пирамида, как ни верти, остается все же замкнутой формой. А что же происходит с тем, что не вмещается в пространство, ограниченное ее сторонами? Но тут-то и зарыта собака: каждая сторона идеально представляет собой все то, что находится и по ту, и по сю сторону. Это плоскость, на которую поту- и поюсторонние сферы проецируются симметрично, уравнивают друг друга или отождествляются друг с другом. Представим себе (и не просто представим — это одна из проблем, с которой сталкиваются художники того времени) фасад какого-нибудь дома с окнами. Если его плоскость — только стена, то она ограничивает, прерывает, резко ломает непрерывность, однородность пространства. Если же перед нами архитектурная форма, то она дает нам ощущение пространства, окружающей площади и внутренних помещений, устанавливает между ними определенное соотношение, восстанавливает с помощью объема стены и чередования в ней выступающих форм и пролетов непрерывность и взаимосвязь пространства. Другое доказательство: две параллельных прямых, по утверждению Евклида, пересекаются в бесконечности. Перспектива дает нам возможность увидеть это пересечение в точке схода. Следовательно, эта конечная точка указывает на бесконечность реальности, изображая бесконечность как конечную форму.

С помощью перспективы мы видим вещи не сами по себе, а как бы пропорционально соотнесенные друг с другом: окружающий мир не выступает более как простое перечисление (вспомним Пизанелло), а предстает перед нами как стройная система объемно-пространственных соотношений. Альберти недвусмысленно говорит, что любое познание идет «через сравнение». Так, «через сравнение» узнаем мы величину, освещенность и затененность, цвет предметов. Перед какой-нибудь из фигур Пизанелло мы задаемся прежде всего вопросом: кто это? Перед фигурами Мазаччо мы спрашиваем себя: где они? Почему они оказались здесь, а не в ином месте? Что они делают? Почему они это делают? Иными словами, мы сразу же оказываемся в новом измерении, в котором самым важным становится действие, а каждое действие выступает как отношение к кому-либо или к чему-либо. Если к тому же действие носит не эпизодический, а вселенский характер (например, деяние Христа в

«Чуде со статиром» Мазаччо), то действие влечет за собой установление связи с действительностью во всей ее протяженности (близь, даль, земля, небо) и во всей ее временной продолжительности (прошлое как причина, настоящее как действие, будущее как следствие). Хотя перспектива и является способом изображения пространства, но пространство это осмысливается как всеобщая мера, а следовательно, и мера человеческих поступков. И, наконец, она выражает связь человека с миром.

Закономерным результатом теории перспективы, то есть познания «через сравнение», является теория, устанавливающая законы пропорций. К канонически нормативному виду она будет приведена позднее, но уже в XV в. предпринимаются попытки установить точное отношение частей к целому. Классические законы пропорций наследуются средневековьем: в системе Фомы Аквинского пропорциональность — это составная часть красоты сотворенного Богом мира, умопостигаемый след, оставленный в мире Творцом. Гуманистическая культура осуществляет и здесь ту же операцию, которую в системе перспективы она осуществляет в области передачи пространства: подвергая все «сравнению», человеческий ум сводит все к соотношению величин.

В архитектуре на основе закона пропорций выводятся и устанавливаются пространственные соотношения, выражаемые отдельными элементами, ибо пропорциональная связь существует между высотой колонн и шириной арки, между средним диаметром колонны и ее высотой, между основанием, стволом и капителью, точно так же как пропорционально связаны между собой этажи здания, его объемы и пустоты, ширина и высота. Благодаря пропорциям, служащим показателями названных величин, глубина пространства находит свое выражение на плоскости. Определенное соотношение устанавливается также между системой пропорций в архитектуре и структурой человеческого тела, которое рассматривается как образец формального совершенства и всеобщей меры вещей. Архитектурная концепция кватроченто является естественно-пространственной и антропоморфной в одно и то же время. Сама архитектура выступает в качестве уравнивающего фактора между человеком и природой или как средство установления соразмерности между человеком и Вселенной.

Теория пропорций кватроченто, понимаемая как ряд сопоставимых величин, исключает такие крайности, как слишком малое или слишком большое. Тем самым она противостоит масштабным соотношениям готики, амплитуда которых колеблется от бесконечно больших (громады готических соборов) до бесконечно малых (тончайшие миниатюры) величин.

Интерес, проявляемый художниками кватроченто к действию и, следовательно, к движению, объясняет, почему пропорции не оформляются в застылые каноны: с самого начала внимание художника сосредоточивается на движущемся теле, на возможности передачи с помощью жеста, закрепленного в образе, причин и следствия этого движения. От изучения пропорций тела, находящегося в движении, художники переходят к изучению его анатомии, механизма и активного фактора движения, позволяющего человеку устанавливать связь с окружающим миром.

Перспектива и законы пропорций — таковы основы той грандиоз-

ной программы, которую выдвигают художники кватроченто, стремящиеся возродить традиции прошлого (*renovatio* *, или возрождение антично-

* Возобновление (*лат.*).

сти). Но эти две концепции зависят скорее от общего убеждения в совершенстве классического искусства, чем от прямого воздействия античных образов на искусство того времени. Художественное обновление эпохи кватроченто нельзя объяснить первыми археологическими находками или обнаружением каких-либо античных текстов. Раскопки, филологическая реконструкция античных источников — это не предпосылки, а следствие художественного обновления. С другой стороны, память о классическом искусстве сохранялась на протяжении всех средних веков, а сознательное обращение к античности отмечалось уже в XIII в. (Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио, Каваллини, а затем Джотто), в то время как неприятие тосканцами готических веяний объяснялось стремлением к историзму, непосредственно ведущему к античности, к древнеримскому искусству. Если античность понимается не как набор образцов для подражания, а как историческое осознание прошлого и его неизбежной связи с настоящим, то нет ничего удивительного в том, что у каждого художника имеется собственный идеал античности, который по-своему отражается в поэтических образах разных художников. Уже современникам было известно, что при изучении древнеримских развалин Брунеллески и Донателло интересовались совершенно противоположными вещами и что увлеченность Леона Баттисты Альберти римскими памятниками не имела ничего общего с интересами Гиберти. Между любовью к античности Андреа дель Кастаньо и пристрастием к ней Пьеро ди Козимо есть большая разница, не говоря уже о настоящей пропасти между антикизирующими мотивами Мантеньи и его флорентийских современников.

Тем не менее существует и общий знаменатель. Для всех античность была подлинной историей, то есть историей, совершившейся по воле человека, а не по воле случая, злого рока или победы суетных страстей над разумом. Варварские набеги, явившиеся, как полагали в средние века, наказанием за проступки, игрой судьбы или стечением неблагоприятных обстоятельств, привели к утрате древнеримской доблести, а к ее-то возрождению и стремились художники (вспомним Петрарку: «доблесть против неистовства...» или финал макиавеллиевского «Государя»). Необходимо, следовательно, отринуть наслоившиеся традиции (будь то готические или византийские) и в соответствии с определенным историческим выбором вновь обратиться к древнему классическому источнику.

Однако античность — это не только история, но и природа. Не удостоенные милости божественного откровения древние обладали, однако, совершенной философией природы, позволявшей им безошибочно различать в законах земной жизни высшую волю Создателя. Христианин познает Бога не только через природу, и конечная цель его жизни не может, естественно, ограничиться одним земным миром, однако средневековый мистицизм дошел до полного отрицания мира, осудив его как постоянный источник греховных побуждений и исказив, следовательно, подлинный смысл божественного послания. В это время уже вырисовыва-

ется великая религиозная проблема, которая обретет драматический характер во времена Реформации. Но мало того. Христос воплотился в человеческую плоть, претерпел страсти в миру, став примером всему человечеству. Следовательно, его легенда — это побег, выросший на стволе древнеримской истории. Отсюда требование не противопоставлять одно другому, а искать логическую связь между природой и историей, между классическим миром и миром христианским.

Вопрос об историчности искусства конкретизируется, наконец, с идеологической точки зрения в отношении к проблеме монумента. В древнеримском искусстве монумент — это архитектурная или скульптурная форма, входящая составной частью в живую ткань городской структуры. Своей внушительностью он призван воплотить незыблемость определенных принципов или институтов. Его исторический характер проистекает из самой его долговечности, из способности продемонстрировать, что важное сегодня было важным вчера и будет важным завтра. Древнеримское искусство прославляло с помощью памятника силу и крепость государства, а каков мог быть смысл в христианских монументах, тем более что «христианский гуманизм» сводился к истории и закону? На этот вопрос можно ответить по-разному. Так, разнятся между собой ответы, данные Брунеллески, построившим церкви Сан-Лоренцо и Санто-Спирито, и ответы Альберти с его Темпью Малатестиано в Римини и церковью Сант-Андреа в Мантуе. Но нет никакого сомнения, что и Брунеллески, и Альберти стремились воздвигнуть христианские монументы и что, хотя по-разному, они ставили перед собой задачу показать, что величие христианского памятника не может состоять в мощи, в выставленной напоказ силе, в гнетущей тяжести массивных стен. Выражение этой идеи доверено иным духовным и нравственным ценностям, а именно: тем элементам, которые сочетаются друг с другом в совершенстве пропорций или, как поясняет Альберти, при выявлении геометричности форм и белизны мрамора.

С идейным содержанием памятника связана и идеологическая нагрузка статуарной пластики. Вопрос этот также древний, к его первооснове уже обращались художники из культурного окружения Фридриха II, а в более широком смысле — Арнольфо ди Камбио. Назвав заключительный трактат своей трилогии «De Statua» *, Альберти, несом-

* О статуе (лат.).

ненно, стремился подчеркнуть, что главной его темой является скульптура (так, рельеф, например, хотя и относится к скульптуре, рассматривается им как проекция на плоскость, подобная живописи). Вместе с тем он подводит теоретическую основу под гуманистическую тенденцию, приведшую в первые десятилетия XV в. к бурному расцвету статуарной пластики в работах таких скульпторов, как Нанни ди Банко, Донателло, Гиберти, Якопо делла Кверча. Позднее определится также и образец для подражания — древнеримская статуя Марка Аврелия. Его черты в свободной интерпретации мы найдем в конной статуе кондотьера Гаттамелаты того же Донателло, в конной статуе кондотьера Бартоломео Коллеони работы Верроккьо. То, что статуя сама по себе является гуманистической темой, своего рода освящением исторического персонажа, доказывается тем, что она связана не только со скульптурой: статуями в живописи

являются два конных портрета Джованни Акуто и Никколо да Толентино соответственно Паоло Уччелло и Андреа дель Кастаньо в Санта-Мария дель Фьоре. Такими же статуями в живописи представляются и изображения знаменитых людей на фресках Андреа дель Кастаньо из виллы Кардуччи-Леньяйя.

Обращение к античности стимулируется не только произведениями изобразительного искусства. Важнейшую роль играют также литературные источники, знакомству с которыми способствует гуманистическая культура,— они, понятно, скорее вдохновляют художников, чем служат им образцами. Значение античных мифов не может толковаться в буквальном смысле, чаще всего они используются лишь в неопределенно-аллегорическом смысле (например, у Поллайоло, Боттичелли, Филиппино Липпи). С большей филологической строгостью подходит к ним Мантенья. Частое обращение к поэтическим текстам лежит, наконец, в основе привычного сравнения между живописью и поэзией. Сравнение это, опирающееся на высказывание Горация «*ut pictura poesis*», останется вплоть до позднего сейченто одним из основных критериев классичности искусства.

Менее значительными были античные образцы, которые служили во второй половине XV в. материалом для имитаций и подделок, зачастую весьма высокого качества, особенно в области мелкой бронзовой пластики, рельефных пластин, медалей. Но в этих случаях речь идет не столько о глубоком проникновении в смысл истории, сколько об «антикварных» поделках.

Полемика с готикой

Художественное обновление зарождается как полемика с позднеготическим искусством и берет свое начало во Флоренции в момент усиления крупной финансовой буржуазии в противовес придворно-аристократическому вкусу. Расплывчатому эстетизму жизненного идеала противопоставляется здесь специфический углубленный поиск, поэтическому описанию — умозрительное построение, разнообразию проявлений действительности — структурное единство, разнообразию технических приемов — единый творческий метод, основанный на принципе «*arte del disegno*» («искусство рисунка»), вневременной красоте — глубина истории. Полемика обращена против заманчивых достижений поздней куртуазной готической манеры, но не против первых великих мастеров дученто и треченто. Мазаччо не против Джотто, а за него, но он против Лоренцо Монако и Джентиле да Фабриано; Донателло не против Джованни Пизано, а за него, но против Андреа и Нино Пизано; Брунеллески — против Орканьи, но не против Арнольфо ди Камбио, чей замысел он претворяет по-своему и доводит до конца при строительстве собора во Флоренции. Все — против распространенной традиции, никто не против истории.

История — это суждение, а суждение — индивидуально. Выступить против определенной стилистической и ремесленной традиции — значит создать нечто новое с точки зрения формы и мастерства, но и новаторство носит индивидуальный характер. Личность художника приобретает, таким образом, невиданный дотоле вес и значение. Брунелле-

ски — первый художник, о котором сохранились письменные биографические сведения, собранные современником, одно время ошибочно отождествлявшимся с математиком Антонио Манетти. Альберти посвящает в 1436 г. трактат о живописи самым знаменитым художникам своего времени. Гиберти в «Комментариях» дает первый очерк истории искусства. Каждый художник стремится превзойти своих предшественников, возвыситься над современниками, выделиться среди них собственным неповторимым стилем. Значение, придаваемое личности и своеобразию мастера, не исключает взаимосвязи между художниками. Каждый полностью в курсе того, что делается в области искусства в его городе и за его пределами. Во второй половине века главной проблемой становится проблема связи между итальянским и нидерландским искусством. Но связи здесь идут не просто по пути заимствования различных традиций и направлений. Каждый художник тщательно взвешивает, в чем поиски других совпадают или переплетаются с его собственными, что в них для него неприемлемо или чуждо. Согласие — всегда плод обдуманного решения, несогласие, подчас подспудное, чаще всего принимает открыто полемический характер. Все итальянское искусство кватроченто предстает, таким образом, как живое переплетение весьма самобытных течений.

Конкурс 1401 года

XV в. открывается во Флоренции знаменитым состязанием скульпторов: в городе объявляется конкурс на изготовление вторых, северных, бронзовых дверей баптистерия (первые, изготовленные Андреа Пизано, относились к 1336 г.). В конкурсе, наряду с уже прославленными мастерами, такими, как Якопо делла Кверча, приняли участие два молодых ваятеля, которым было немногим более двадцати лет, — Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Состязающиеся должны были представить «историческую» композицию «Жертвоприношение Авраама» в виде рельефа, заключенного в медальоны или квадрифолии, подобные тем, которые мы находим в дверях XIV в. Как Гиберти, так и Брунеллески выступают за возрождение античности. Оба они сторонники гуманистической культуры и присущего ей историзма. Тем не менее позиции их расходятся. Гиберти изображает все детали библейской легенды: Исаака, Авраама, жертвенник, ангела, агнца, слуг, осла, скалу. Его классическая культура подсказывает ему образец — жертвоприношение Ифигении и аллегорическое истолкование исторического факта — отказ от родительской любви ради повиновения высшему долгу. Гиберти представляет не драму, а древний обряд жертвоприношения. Его фигуры задрапированы в старинные одеяния, передняя сторона алтаря украшена классическим рельефом. Мы, таким образом, знаем, что этот эпизод произошел в давно прошедшие времена и в значительной мере утратил свою драматичность. Исаак поражает зрителя совершенными пропорциями обнаженного тела, Авраам склоняется над ним в движении, полном изящества и красоты. Поскольку глазу есть на чем задержаться, то история развивается замедленно: между главным событием и событием второстепенным, между сценой жертвоприношения и слугами, оставшимися у подножья горы, пролегает значительная ритмическая пауза, образованная диаго-

нально прорезающей поле рельефа скалой, служащей также отражателем света, от которого зависит освещение обеих частей. Эта линия согласует друг с другом и две «орбиты», по которым развивается движение,— длинную дугу изогнутого тела Авраама и изогнутую в противоположном направлении дугу шеи осла. Эти динамические ритмы находят отражение в кривизне обрамления: движение не сосредоточивается в одном действии, а рассеивается по всему освещенному полю рельефа. В самом деле, действие не совершено, Авраам не нанес удар, ангел еще летит по небу, Исаак не повержен, а ягненок еще стоит на скале.

Та же история у Брунеллески длится по времени гораздо меньше. Движения фигур синхронны и даны в едином порыве, устремленном к сильно выделенной фигуре Исаака. Происходит столкновение противоположных сил: устремленное вперед тело Авраама подталкивает руку с разящим ножом, другая рука безжалостно задирает кверху голову жертвы, обнажая беззащитную шею. Тело Исаака поддается силе отцовских рук, но в ногах уже чувствуется стремление оказать сопротивление и вырваться на свободу. Ангел камнем падает с небес: его фигура выражает стремительность, кульминационной точкой которой является движение руки, сжимающей запястье Авраама. Другой рукой он показывает на робко сжавшегося ягненка. Столкновение трех противоположных сил сосредоточивается в переплетении голов и рук в вершине треугольника, разрушающего повторы квадрифолия. В нижней части рельефа помещены слуги и осел, но их непричастность к действию еще больше усиливает его напряжение: драма начинается с нуля и сразу же достигает апогея. Гиберти описывает пространство, представляя его в виде чередующихся эпизодов и плоскостей, Брунеллески же его строит, исходя из синхронности происходящего, из динамического равновесия противодействующих сил.

Кто же из двух ваятелей более естествен? Гиберти, ибо он пытается гармонически соединить пейзаж с фигурами, подмечает особенности уступов и крон деревьев, направляет свет вдоль поверхности рельефа, заставляя сгущаться тени в углублениях формы. Брунеллески не замечает или почти не замечает пейзажа. Это кусочек далекой условно изображенной скалы, ибо дерево, которое находится вроде бы вдали, оказывается рядом, и за него задевает край одежды Авраама, развеваемой ветром.

Кто глубже постиг античность? Гиберти, ибо он воспроизводит античные одеяния, включает в свою композицию классические мотивы, каким-то чудом передающие живописные и поэтические интонации эллинских рельефов. Брунеллески ограничивается тем, что «цитирует» в изображении одного из слуг классический мотив мальчика, вынимающего занозу из ноги. Кто из двух наиболее «современен»? Ответить на это нелегко. Гиберти, конечно, не относится к числу сторонников мелодической ритмики позднеготического искусства: он убирает из рельефа всякое жеманство, ненужные детали, но волнообразность изгибов, рассеянная освещенность, декоративность композиции, подчиняющейся кривизне обрамления,— все это еще пережитки позднеготической эстетики. Рельеф Брунеллески резко контрастирует со всей этой эстетикой, обращаясь, напротив, непосредственно к Джованни Пизано. Почти буквальный

параллелизм с Пизано прослеживается, например, в жесте ангела, в фигуре осла, в показном архаизме пейзажной схемы.

Кто из двух наиболее революционен? Брунеллески, вне всякого сомнения. Пространство у Гиберти — это естественное пространство, в котором совершается определенное событие. Брунеллески устраняет естественное пространство и берет за основу пустоту, в которой строит новое пространство с фигурами, с их движениями и жестами.

Через несколько лет он установит законы построения этого нового пространства — перспективу, но первое прозрение — уже здесь, в этом рельефе. Новое пространство не будет зеркальным отражением природы, пусть даже с более продуманной соразмерностью и «объективно» переданными пропорциями. Это будет искусственно построенное пространство, предназначенное скорее для передачи событий, чем для расположения предметов, задуманное по мерке исторического действия.

Второе десятилетие XV века

Во флорентийском конкурсе победу одержал Гиберти, возможно потому, что его проект сочли более современным, чем проект Брунеллески. И снова тот же Гиберти стремится решить по-новому классическую тему статуи. Дело, за которое он берется, — статуя Иоанна Крестителя для церкви Орсанмикеле (окончена в 1414 г.) — сопряжено с тематическими и техническими трудностями, о чем свидетельствует то обстоятельство, что в случае неуспеха скульптор обязан был сам уплатить расходы по отливке статуи. Установки Гиберти были во многом схожи с литературными устремлениями писателей того времени: возрождение античности, но не вопреки, а с помощью христианской духовности. Работая над статуей, Гиберти пытается возродить забытую или пришедшую в упадок технику отливки больших бронзовых фигур с круговым обзором, но скульптор прибегает к бронзе также и потому, что стремится к передаче пространства как земного отражения небесного света. Он старается выразить благородство движений и жестов пророка, словно перед нами фигура древнего оратора и вместе с тем христианина, полного духовного напряжения, возвышенных мыслей и желания приобщиться к божеству. Длинная, плавная, едва изогнутая складка идет от левой ступни к приподнятой правой руке: здесь берут начало повторяющиеся и нарастающие дуги складок, придающие всей фигуре вращательное эксцентрическое движение и способствующие ритмическому, волнообразному перетеканию света по поверхности статуи. Ось этого вращения перемещается в сторону от фигуры, к руке с крестом. Человеческое достоинство передано здесь уже в духе гуманизма, движение, не ограниченное одним жестом, а выплескивающееся в пространство и устремленное к свету, — в духе готики. Гиберти не отказывается еще от традиционных форм, но придает им новое звучание и трактовку. В его фигуре чувствуется воздействие и суровой античности, и веяния современности.

Почти в те же самые годы гуманистический подход к статуарной пластике приобретает иное звучание в творчестве Нанни ди Банко (1390—1421), для которого характерны устремления к большей классичности. К периоду его увлечения классическими формами относится скульптурная группа «Четырех святых» в одной из ниш церкви Орсанми-

келе. Главное для Нанни здесь не столько техника, сколько художественная выразительность, хотя характер мраморных драпировок, отличающихся глубиной и проработанностью складок, приближается подчас к люминистическим эффектам бронзы. В статуе «Евангелиста Луки» ниспадающая широкими и тяжелыми складками одежда придает фигуре внушительный, монументальный характер. Спокойная моделировка фигуры на уровне груди способствует свободному перетеканию света, напротив, голова и волосы проработаны активней, что приводит к усилению светотеневых эффектов. Руки образуют две разной ширины дуги, получающие продолжение и развитие в ритмически повторяющихся складках драпировки. Вертикальная ось фигуры несколько отклонена в сторону благодаря легкому повороту и удлинению пропорций головы. Готическое спиралеобразное построение фигуры несколько приглушено и сглажено, но окончательно не устранено. Нанни ди Банко не ищет, как Гиберти, компромисса между античной монументальностью и начинавшимся проявляться в то время интересом к душевным переживаниям человека. Он выражает современное содержание на строгой и безупречной латыни, подобной языку гуманистической литературы.

Обращение к круглой статуе привлекает внимание и Донателло (1386—1466), который станет крупнейшим ваятелем кватроченто. В «Иоанне Евангелисте» (закончен в 1415 г.) из Музея флорентийского собора Донателло выдвигает на первый план не технические или стилистические проблемы, а проблемы структуры пластической формы. Его творение удивительно похоже (по концепции, движению рук, распределению веса между нижней и верхней частями) на статую Нанни ди Банко, который в те годы работал рядом с ним. Но ось фигуры у Донателло направлена строго по вертикали, линии рук замыкают ее массу, голова дана в гордом, волевом повороте. Развитие пластической формы определяется еще чередованием дугообразных, устремленных книзу линий, замкнутых тяжелой массой фигуры, полной напряженной внутренней силы. Здесь нет еще линейных ритмов, стремящихся выплеснуться в окружающее пространство, чтобы слить воедино интенсивную световую характеристику фигуры с равномерным освещением окружающей среды: широкие, обобщенные плоскости одежды, подчеркнутые глубокими складками, как бы предназначены для резкого отражения света. Мы не чувствуем здесь классических реминисценций, как у Гиберти, или латинских заимствований, как у Нанни ди Банко. Сочным народным языком Донателло выражает новое содержание. Новизна заключается в том, что фигура у него как бы излучает нравственную силу. Это чувствуется и в прочности посадки фигуры, словно вылепленной светом, и в сдержанной силе жеста, и в мгновенном воздействии на зрителя, и в несомненном господстве фигуры над окружающим пространством.

Купол собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции

Мысль о создании формы, которая не следовала бы слепо формально-ритмическим особенностям природного пространства, а организовывала бы его соответственно с человеческими масштабами и с учетом природной среды, нашла свое отражение и развитие в наиболее смелом и

дерзком предприятии века — в строительстве купола Флорентийского собора под руководством Брунеллески. В конкурсе 1418 г., на котором рассматривались различные проекты, участвовал также и Гиберти, но победителем из него вышел на этот раз Брунеллески. Решение этой задачи было связано с трудностями конструктивного, эстетического, идейно-политического и градостроительного характера. Купол должен был увенчать уже готовую конструкцию — собор, спроектированный и начатый в конце XIII в. Арнольфо ди Камбио, расширенный и достроенный до основания барабана его последователями в XIV в. Это была весьма ответственная задача, ибо исходная конструкция являлась в высшей степени величественным зданием, скорей вещественным, чем символическим выражением развития общества, глубоко осознавшего рост своего могущества и своей исторической роли. Строительство собора было начато столетием ранее таким мастером, как Арнольфо, продолжено с учетом новых условий в XIV в. Джотто (кампанила). Теперь, уже в начале XV в., определившем серьезные перемены в общественно-политическом положении, предстояло прежде всего решить вопрос, завершать ли строительство в духе первоначального замысла Арнольфо ди Камбио, пересмотреть ли этот проект, взяв его за основу, или полностью отказаться от него, соорудив нечто совершенно новое и современное. Брунеллески останавливается на решении, учитывающем историческое развитие замысла: не придерживаться старого образца и не идти на уступки моде, а создать новую форму, созвучную современности, опираясь на историческую основу, заложенную Арнольфо ди Камбио.

Конструктивные трудности состояли в том, что купол не мог быть построен с помощью имевшихся тогда технических средств. Строившийся купол нуждался, до окончательного погашения сил распора, в поддержке опирающихся на землю конструкций (лесов), а в то время построить такие огромные леса не представлялось возможным. Разумеется, когда в XIV в. строили основание купола, во Флоренции были мастера, способные построить такие большие леса, но с окончанием эпохи грандиозных сооружений и с утверждением склонности (особенно во второй половине XIV в.) к декоративной утонченности почти исчезли строители, способные решить столь грандиозную задачу. Можно было, конечно, попытаться воскресить забытые технические приемы (как поступил Гиберти при отливке своей статуи), но Брунеллески пошел по новому пути, позволившему отказаться от строительства опорных лесов и создать систему самоопоры купола в ходе его возведения. Свой строительный метод он выводит из «приемов древнеримской каменной кладки», которые он изучал на развалинах в Риме, но придает ему форму, весьма отличную от той, которая применялась при строительстве античных купольных сооружений. Слегка заостренный кверху купол состоит из двух оболочек, связанных между собой готическими нервюрами и погашающими распор горизонтальными кольцами. Новое техническое изобретение, обеспечивающее внутреннее равновесие, правильное «сочетание» действующих сил, не могло быть осуществлено с помощью прежних конструктивных приемов, на основе цехового опыта прежних мастеров. Архитектор взял на себя всю ответственность за исполнение проекта, строителям оставалось лишь точно выполнять его указания.

С эстетической точки зрения купол — верней, восьмигранный

сомкнутый свод — представлял собой новую форму, созданную художником, углубившим исторический опыт античности. Это уже не коллективное или хоральное выражение религиозного чувства общины, а индивидуальное творение художника, стремящегося быть выразителем общего чувства, наподобие синьора, выступающего выразителем политических интересов народа. Купол не только завершает здание, сооруженное в предыдущую эпоху, но и видоизменяет, трансформирует его значение. Арнольфо ди Камбио задумал собор как вытянутое в длину здание с тремя нефами, выходящими в восьмигранный зал, окруженный апсидами, наподобие огромного цветка с лепестками. Арнольфо, иными словами, стремился к контрасту между прямой перспективой нефов и неожиданным расширением центрального пространства. Брунеллески ставит перед собой задачу уравновесить с помощью купола все эти объемы (тяжеловесность наружных масс, протяженность внутреннего пространства), то есть придать легкость зданию, задуманному слишком тяжеловесным. Мощный объем купола упорядочивает и завершает сложное пространство хора, его яйцевидный силуэт создает противовес продольной протяженности нефа, ребра нервюр определяют форму купола, который не давит на здание, а как бы парит в воздухе, распластав черепичные грани, словно натянутые между нервюрами, как ткань между спицами зонтика.

С идейно-политической и урбанистической точек зрения город не являлся уже той свободной общиной, для которой Арнольфо задумал собор Санта-Мария дель Фьоре вместо существовавшей ранее церкви Санта-Репарата. Флоренция становится центром небольшого государства. Поэтому купол призван был стать «осью» кварталов и улиц города. Он доминирует над ним и придает неповторимый облик городскому пейзажу. Вместе с тем благодаря своему развитию ввысь и в ширину он служит связующим звеном между городом и окружающими его холмами. Альберти понимает, что его значение выходит за чисто градостроительные рамки, когда говорит, что новый купол настолько обширен, что покрывает собой все тосканские города.

Купол Флорентийского собора служит, наконец, аргументом в антиготической полемике: перекрывая пространство, он воспринимался как центр притяжения всех сил и противостоял готическому полицентризму в виде многочисленных хрупких шпилей, свободно расположенных в пространстве. Простота мысли Брунеллески, собравшего воедино, уравновесившего и погасившего все конструктивные силы собора, явно противоположна тем колоссальным ухищрениям строителей Миланского собора, которые ломали себе голову над тем, как погасить взаимодействующие силы при возведении целого леса остроконечных пинаклей и шпилей.

Три «Поклонения волхвов»

Сюжеты произведений искусства никогда не выбираются произвольно. В обществе крупных банкиров «Поклонение волхвов» — это не только дань благодарности сильным мира сего божественному младенцу, родившемуся в нищете, но и символ благосклонности Бога к тем, кто, будучи наделен огромными богатствами, употребляет их на благую цель. За короткое время во Флоренции появились три выдающихся произведения живописи

на этот сюжет. Первое принадлежало кисти Лоренцо Монако (ок. 1370—ок. 1423), монаху из Камальдоли, верному последователю флорентийско-сиенской художественной традиции. Он не приемлет светского, развлекательно-натуралистического характера куртуазной готики и противопоставляет ей с монашеским ригоризмом аскетический идеал. Из своей картины он убирает цветы, животных, орнамент. Пейзаж у него сводится к суровым скалам, хлев превращается в символическое сооружение, напоминающее церковь, пропорции фигур вытянуты и изящны. Цветовая гамма проста и гармонична, но, по существу, Лоренцо Монако ограничивается тем, что подчеркивает в позднеготическом поэтическом ключе духовный элемент, преобладающий над натуралистическим. Вычурной красоте он противопоставляет красоту безыскусную, песне труверов — мистический хорал, но ритмическое построение от этого не меняется.

О Джентиле да Фабриано, наиболее известном мастере «интернациональной» готики, мы уже говорили. «Поклонение волхвов», написанное им в 1423 г., было заказано Паллой Строцци, самым богатым человеком во Флоренции. Чтобы отправиться на поклонение Христу, волхвы прерывают охоту. К пещере с яслями они прибыли со всей своей свитой: тут и загонщики, и сокольничьи, тут же и кони, и собаки. Процессия волхвов повторяется неоднократно, в зависимости от различных этапов их путешествия, и заполняет собой почти всю картину. Природа также раскрывается во всем своем многообразии. Рождество Христа превращается в изящную, полную реальных подробностей сказку, прославляющую блеск придворного празднества. Действие развивается неторопливо, в замедленном темпе, чтобы зритель сумел насладиться происходящим. Линейные контуры проведены внимательно, но без «нажима», словно из боязни испортить фигуры. Цвета сгармонизированы, как инструменты в оркестре. Свет, серебристой росой преобразующий формы, выглядит праздничным даром великосветскому обществу. Сами вещи являются для Джентиле средоточием всего прекрасного. Художник ничего не выдумывает, он может лишь воспринимать, варьировать реальность, как музыкант, исполняющий мелодию.

Оба «Поклонения» — Лоренцо Монако и Джентиле да Фабриано — выражают соответственно стремление к духовному совершенству и светским наслаждениям — два способа, как мы сказали бы ныне, ухода от действительности. Третье «Поклонение», принадлежащее кисти Мазаччо, отражает конкретное, определенное восприятие действительности. Оно было написано как часть пределлы для Пизанского полиптиха, исполненного в 1426 г. по заказу одного богатого нотариуса. Персонажей в нем немного, арена действия — узкая полоса переднего плана, исчерченная тенями, падающими от фигур, освещенных интенсивным светом, одежды просты, почти без украшений. Хлев изображен в виде навеса, образующего полутемное квадратное помещение. Пустоты несут здесь ту же пластическую нагрузку, что и человеческие фигуры и пологие горы, загораживающие горизонт и отодвигающие небосвод к самому краю картины, где он почти сходит на нет. Здесь отсутствуют бескрайние просторы, пространство носит строго реальный характер. Горы, люди, кони вылеплены из одной и той же массы. Главное — не внешняя видимость, не таинственная значимость, а материальность предметов. В этом отправной пункт полемики Мазаччо: все элементы реальности равны

между собой, ни один из них не выше, не ниже другого, и перед лицом мира вещей человек испытывает не экстаз или сожаление, а глубокое их понимание. Единственным намеком на «возвышенность» сюжета, единственной цитатой из Писания является *sella curulis* *, на которой

* Престол (*лат.*).

восседают Мадонна, но и этим художник хочет как бы подчеркнуть, что не существует вещей низких и возвышенных, ибо тут же, рядом, на равных правах, красуется седло для осла. В облике людей и в пейзаже нет и намека на красоту божественного мироздания, на особый выбор провидения: идея божественного — не в созерцаемых вещах, а в разуме созерцающего их человека. Люди у Мазаччо как бы выражают божественную сущность; отсюда проистекают их достоинство и величие. Им не надо даже действовать, само их присутствие в реальном пространстве полно уже высочайшего нравственного смысла.

Альберти утверждал (и мысль эта была ему, вероятно, подсказана живописью Мазаччо), что вещи, или сама реальная действительность, должны заполнять пространство. Но и само пространство — это реальная действительность, синтез (а не сумма) вещей. Столь же веществен и свет, заливающий пространство, моделирующий и обрисовывающий находящиеся в нем предметы. Мазаччо, гораздо большему научившийся у Брунеллески, чем у Мазолино в его мастерской, строит, подобно зодчему, свои композиции посредством чередования объемов и пустот: за хлебом изображено святое семейство с одним из волхвов, затем новая ритмическая пауза и новая фигурная группа, еще одна не столь значительная пауза и, наконец, кони. И так же, как в архитектурных построениях Брунеллески, целое основано на равновесии вертикалей и горизонталей.

Среди присутствующих на картине лиц двое одеты в современные Мазаччо костюмы: это донаторы, облаченные в строгие черные мантии, которые носила крупная буржуазия. Они не являются участниками шествия: это современники художника, приобщенные им к легендарному событию, носящему исторический характер и по прошествии многих веков сохранившему свое значение. Как при организации пространства перспектива не уводит вдаль и не отвлекает наше внимание, а, наоборот, приближает удаленные предметы, так и история выносит в настоящее время событие, от которого нас отделяют столетия. Гиберти, желая пояснить, что жертвоприношение Исаака относится к древней истории, изображает классический барельеф на жертвенном алтаре; Мазаччо же вводит в свое «Поклонение» людей, одетых в современные ему костюмы, ибо считает, что это событие, при всей его отдаленности во времени, актуально в сознании раздумывающего над ним современного человека.

Брунеллески — Донателло — Мазаччо

Кто эти трое, о которых мы говорили, произведшие переворот в искусстве? Филиппо Брунеллески (1377—1446) выступает вначале как скульптор. После неудачи на конкурсе проектов дверей для флорентийского баптистерия он меняет направление своей работы, посвящая себя

изучению рационального оптически-геометрического построения пространства. Он задается вопросом, как из бесчисленного множества отдельных случаев визуального восприятия можно вывести абсолютные, рациональные закономерности. Современный ему биограф говорит, что Брунеллески отправился в Рим с Донателло и что в Риме (пока Донателло занимался поиском древностей) он изучал «музыкальные пропорции» и «способ кладки» древнеримских построек. Он не копировал фризы и капители, а приглядывался к планиметрии и строительным приемам, к типологии и технике возведения зданий. В готической мастерской цеховой строитель стоял на вершине пирамиды, после него по нисходящей линии шли ваятели, резчики, инкрустаторы, плотники и, наконец, каменщики, но все они в меру своих знаний и опыта участвовали в создании единого произведения. Теперь же архитектурное произведение становится порождением исторического опыта и технической изобретательности одного человека, который разрабатывает проект и направляет сверху, с иной, более высокой ступени, выполнение всей работы. Так произойдет с куполом Флорентийского собора, который будет занимать зодчего на протяжении почти всей его жизни. Постоянно возвращаясь к нему, он будет стремиться ко все большему выявлению его величия. Так, в 1430 г. добавляются экседры с небольшими нишами в основании огромного свода купола, которые должны подчеркнуть его легкость и парение в пространстве; в 1432 г. создается фонарь, закрепляющий ось вращения и перспективный центр всей системы. С течением времени все более уточняются намерения зодчего: поставить в воображаемый центр пространства объемно-пластическую систему, соединяющую здание с природой, придающую ему «соразмерность» с городским пейзажем, окружающими холмами и небосводом.

Остальные произведения Брунеллески связаны с поисками решения той же основной проблемы — проблемы организации пространства. Но пространство — это всегда конкретная действительность, один из параметров самой жизни. Воспитательный дом (1419—1444) возникает прежде всего как результат определенной градостроительной концепции. Он занимает одну сторону площади, но площади, понимаемой не как замкнутый короб, а как открытое, оживленное движением пространство, которое невозможно зашторить четырьмя непроницаемыми стенами. Фасад здания, образующий одну из ее сторон, равно принадлежит и зданию, и площади. Его назначение — обеспечить переход от открытого пространства площади к пространству интерьера. При взгляде на него на память приходят античные, окруженные колоннадами площади, вспоминается та роль, которую играли в общественной и городской жизни тречентистские лоджии во Флоренции. Брунеллески создает фасад в виде колонной аркады или лоджии, благодаря чему его поверхность включает и глубину аркады, то есть осуществляется взаимопроникновение закрытого пространства здания и открытого пространства площади, пропорции которых устанавливаются благодаря сравнению друг с другом. Пропорциональная зависимость между зданием и пространством площади выражена размером полуциркульных арок, соотношением между их шириной и высотой колонн, кажущимся перспективным уменьшением верхнего этажа с окнами.

Интерьер церкви Сан-Лоренцо, спроектированной для Медичи в

80

1418 г., представляет собой симметричную пространственную композицию. Пространство находит продолжение в бесконечных направлениях, но человеческий разум может свести их к трем координатам: длине, широте и высоте. Интерьер церкви Сан-Лоренцо построен на соотношении ортогональных осей: таковым действительно является соотношение оси центрального нефа с осями пространственных ячеек боковых нефов, которые находят свое продолжение в капеллах. Так же строится и ось трансепта по отношению к оси центрального нефа. Две большие, залитые светом стенные плоскости главного нефа не просто ограничивают пространство, а дают его перспективную проекцию: каждой арке главного нефа соответствует пролет бокового нефа, которому в свою очередь соответствует уменьшенное пространство капеллы. Таким образом, происходит постепенное уменьшение величин, само по себе представляющее своеобразную «визуальную пирамиду». Итак, плоскость стены главного нефа выступает как самостоятельная пластическая единица, обладающая в проекции глубиной и пропорциональностью. Но для выражения бесконечного пространства в конечных формах необходимо прибегнуть к его сокращению, сжатию. Этой задачей занимается в те же годы и друг Брунеллески, скульптор Донателло, который находит ее решение благодаря изобретению новой техники рельефа, получившей название «*rilievo schacciato*» *. Зодчий же решает эту задачу путем профилировки кон-

* Сплюснутый рельеф (*лат.*).

структивного скелета здания пластически выявленными элементами, выступающими как результат сложения множества уходящих в глубину планов. Так на наших глазах происходит как бы наложение друг на друга и взаимопроникновение колонн аркады, рассматриваемых в перспективе. Художник выделяет их также применением более прочных материалов (камня) и особого цвета (серого), отличающих их от оштукатуренных белых стен, образующих идеальную плоскость воображаемого перспективного сечения.

К проблеме пересечения плоскостей и ортогональной конструкции Брунеллески приходит в результате постоянного размышления над объемно-пространственными построениями древнеримских зодчих. Особенно его привлекают продольные конструкции с двусторонней симметрией и здания с центрическим планом. «Типологически» это две разные вещи, но если архитектурная конструкция есть способ организации пространства, а пространство едино, то между ними не может быть непроходимой пропасти. Уже с помощью купола Флорентийского собора Брунеллески пытался слить в единое целое центрическую планировку подкупольного пространства с продольным строением главного корабля. К этой проблеме он возвращается вновь в Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо, квадратной капелле, перекрытой куполом. Перед нами четыре плоскости стен, на которых как бы в проекции передана пространственная структура здания; четыре широкие арки как бы символизируют горизонт; опоясывающее кольцо свода, как граница небосвода, объединяет ортогональные проекции стен. К тем же задачам Брунеллески вновь обращается и усложняет их в 1430 г. при строительстве Капеллы Пацци, в которой воображаемые боковые пространства переданы не только графически, но и конкретно разработаны внутри

архивольтов арок. Фасад представляет собой пластически выразительный организм, как бы образованный двумя параллельными и расчлененными плоскостями. Здесь наглядно видно, насколько возрастает значение пластической функции основных элементов конструктивного скелета здания. В церкви Сан-Лоренцо стены были простыми белыми плоскостями, заполняющими пространство между каменными структурами конструкции и служащими для отражения света. Во второй церкви — Санто-Спирито, — задуманной в 1436 г., но выполненной с искажением первоначального замысла после смерти мастера, Брунеллески сосредоточивает внимание на пластической выразительности основных конструктивных элементов — пилястров, карнизов и т. п., организуя вокруг них свободное пространство. Отметим, что здесь вертикаль больших колонн является своеобразной антитезой глубине ниш боковых капелл. Пилястры становятся отныне главными элементами конструкции, они отличаются величайшей пластичностью, становятся основой всех перспективных сокращений, распределителем и регулятором освещения. Их роль равнозначна роли исторических персонажей в историческом пространстве (не восходящем ли, кстати, к античности?) и доходит в церкви Санто-Спирито до высокого драматизма благодаря контрастному чередованию масс и пролетов между ними. И невольно вспоминаешь об исторической и драматической напряженности пространства, заполненного одними людьми в «Чуде со статиром» Мазаччо, с его полукругом массивных фигур, несущих, как колонны, выпавший на их долю груз драматических переживаний. Действительно, Мазаччо, большой друг Брунеллески, уже написал свое «Чудо со статиром». Он написал эту фреску, стараясь воплотить в изображении исторической реальности идеи Брунеллески о пространстве, которые, как мы видели со времен исполнения рельефа с «Жертвоприношением Авраама», были идеями о пространстве, обусловленном пластикой фигур. Теперь же Брунеллески строит архитектурное пространство, обращая мыслью к живописному пространству Мазаччо, к его способу «построения» фигур, выявления их нравственного величия, predeterminedенного самим фактом их присутствия, их бытия.

83

Мазаччо родился в 1401 г. в Сан-Джованни-Вальдарно, умер, не достигнув и двадцати семи лет, в Риме. Меньше чем за десять лет своей деятельности он производит такой переворот в истории живописи, с которым может сравниться разве что переворот, произведенный Джотто. По традиции Мазаччо считается учеником Мазолино, с которым неоднократно сотрудничал и с которым роковой осенью 1428 г. отправился в Рим. В действительности же (о чем свидетельствует также его первая работа 1422 г., открытая недавно в Сан-Джовенале в Каше близ Реджелло) художниками, способствовавшими его формированию, были Брунеллески и Донателло. О различии между Мазаччо и Мазолино или, скорее, о влиянии первого на второго можно судить по «Мадонне со святой Анной» (ок. 1424), начатой Мазолино и законченной Мазаччо (последнему принадлежат Мадонна с младенцем и ангел, держащий покров справа), а также по фрескам, выполненным обоими мастерами в Капелле Бранкаччи. Мазолино уверен, что традиция может развиваться и черпать в себе новые силы. Он не противится новаторскому духу Мазаччо. Более того, он благожелательно поощряет его, считая, что такой опытный мастер,

как он, может «уступить дорогу юным». Он уверен, что его живопись совместима с живописью его молодого друга и, скорее всего, понимает, почему этот юноша не придерживается его взглядов. Его совместная с Мазаччо работа задумана с большой широтой: со времен Джотто в флорентийской живописи не появлялось столь грандиозных, удачно построенных фигур, как святая Анна. В мощный, трехмерный объем ее фигуры Мазаччо вписывает фигуру Мадонны, по выразительности объемно-пространственного решения и силуэту напоминающую купол Флорентийского собора Брунеллески. Более того, она соотносится с фигурой святой Анны точно так же, как купол Брунеллески соотносится с продольной конструкцией тречентистских нефов Флорентийского собора. Подобно куполу собора, Мадонна образует в центре картины мощное пластическое ядро, которое подчиняет себе целое и задает пропорции всему остальному. Мазаччо, ближе связанный с Брунеллески, чем с Мазолино, отдает себе отчет в том, что такая архитектурная форма, как купол, которая в состоянии стать самостоятельным центром притяжения, погасить напряжение всех остальных сил, обусловить и подчинить себе пространство города, является столь же живым организмом, как и человеческая фигура. Он придал фигуре Мадонны значение, сравнимое с ролью фонаря купола Брунеллески.

81 Умерить позднеготическую многословность, как это сделал Мазаччо, означало вернуться к историческим истокам традиции, то есть вновь обрести джоттовскую манеру, отказаться, иными словами, от «интернационального» натурализма и академизма джоттесков. В самом деле, для понимания «Мадонны с младенцем» из Пизанского полиптиха (1426) необходимо обратиться к Джотто. Не следует, однако, забывать, что на эту историческую «первооснову» накладываются достижения новейшего времени, реализованные Донателло в его статуарной пластике. Разумеется, Мадонна у Мазаччо изображена еще на золотом фоне, однако он приобретает совершенно иное звучание, образуя отражающую поверхность, которая направляет свет в глубину ограниченного и четко очерченного кубического пространства трона, на котором восседает Мадонна, словно статуя, помещенная в нише. Степень освещенности боковых сторон трона (одна из них остается в тени, а другая блестит на свету) оправдывает построение фигуры, основанное на контрастах света и тени. Контраст этот не резок и не нарушает единства колорита: для Мазаччо не столь важен световой эффект. Подобно Брунеллески, который в куполе ищет форму, равноценную или по крайней мере «сравнимую» с бесконечной протяженностью открытого пространства, Мазаччо придает золотому фону значение «бесконечного» пространства, а затем приводит его в пропорциональное соответствие с человеческой фигурой. Именно это придает бесконечности нужную насыщенность, соразмерность и форму. В «Распятии» — створке полиптиха церкви Санта-Мария дель Кармине в Пизе — жест отчаяния вздетых кверху рук Магдалины сам по себе придает всей композиции больше драматизма, чем всем композициям, появившимся в живописи после Джотто (сравните его с жестом святого Иоанна Евангелиста в «Оплакивании» из Падуи). Вместе с тем этот по-человечески трагический жест служит мерой расстояния от переднего плана до золотого фона и связывает с Христом две скорбные фигуры — Мадонны и святого Иоанна. Пространство,

конструктивными элементами которого являются фигуры, не может не быть вовлеченным в человеческую драму.

Утверждают, что архитектурное построение «Троицы» из церкви Санта-Мария Новелла было исполнено Брунеллески. Как бы то ни было, Мазаччо придерживается в нем канонов этого великого мастера. Почему? Ответ прост: для сохранения верности концептуальному замыслу самой фрески. Она изображает Троицу, символом которой служит треугольник. Но если бы художнику вздумалось прибегнуть к символическому изображению, то он не ограничился бы только треугольником, композиционно определяющим расположение фигур. Этот символ, к которому столь часто прибегала живопись XIV в., безразличен Мазаччо. Его интересует идея, выражаемая не символами, а ясными формами. Троица — это идея-догма, а догма невысказима без откровения. Роль же откровения в «Троице» играет выбранная художником форма. Благодаря своей вечности христианская догма выступает также в виде истории. Поэтому изображенные образы, в том числе фигура Бога-Отца, воспринимаются как реальные, исторические фигуры, «занимающие определенное пространство». Пространство, данное в откровении, должно быть подлинным и определенным, абсолютным и вместе с тем историческим (то есть древним и настоящим), как и сама религиозная догма. Таким пространством является для Мазаччо перспективно организованное пространство Брунеллески. Образы Мазаччо — это конструктивная идея пространства, получившая конкретное воплощение в построении человеческой фигуры.

Фрески Капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине представляют чудеса, сотворенные святым Петром. Почетное место среди них занимает фреска «Чудо со статиром», изображающая чудесное событие, главным действующим лицом которого является Христос, а исполнителем его воли — Петр. При изображении чудес Мазаччо отказывается от всего случайно-эпизодического и назидательного. Чудо для него — это сугубо исторический факт, ибо оно содеяно людьми, руководствующимися божественной волей; следовательно, оно имеет и ясно выраженное нравственное начало. Изображение вскрывает это существенное нравственное начало подобно тому, как архитектурные творения Брунеллески, несмотря на их разнообразие, дают представление об абсолютной пространственности. Открытие Мазаччо в области этики столь же поразительно, как и открытие Брунеллески в области познания: оно бесконечно расширяет человеческое мировоззрение. Как природа не делает различия между прекрасным и безобразным, так и в области нравственного нет априорно данного добра и зла. Значение имеет лишь одна действительность, единственно возможным суждением является суждение о реальном и ирреальном. Мазаччо интуитивно чувствует, что только присутствие человека в мире наделяет его величайшей ответственностью, что его долг состоит в том, чтобы так или иначе выразить свое отношение к действительности.

История — это не развитие от прошлого к настоящему, а реальность как единое целое. С точки зрения евангельского повествования в «Чуде со статиром» различимы три эпизода, развертывающихся в разное время: 1) Христос, у которого сборщик требует подать, приказывает Петру поймать рыбу и вынуть у нее изо рта монету; 2) Петр

вынимает статир; 3) Петр отдает статир мытарю. В изображенной сцене все три эпизода сливаются воедино и временные границы отмечаются пространственными. Для романского и готического повествования, как и для «Чуда со статиром», было также характерно неоднократное изображение одного и того же персонажа на разных этапах повествования. Однако возникает вопрос: почему Мазаччо не соблюдает хронологическую последовательность и более ранний эпизод помещает в центре, а последующие — слева и справа? Ясно, что Мазаччо стремится не к последовательности, а к одновременности, потому что все события у него зависят от повелительного жеста Христа. Его воля мгновенно становится побудительной причиной действий Петра, в точности повторяющего жест учителя. Этот дважды повторенный жест направляет нас к тому же Петру, который вдали вынимает изо рта рыбы монету. Таким образом, мы имеем дело не с двумя различными действиями, следующими друг за другом, а с одновременными событиями.

Чудо, естественно, состоит в статире, найденном во рту у рыбы, но художник бегло изображает это событие на левом краю фрески. Мы видим лишь небольшую береговую полосу и набросанную в общих чертах фигурку Петра, полную движения: он только что добрался до берега, нагнулся и уже снова готов бежать обратно. Подлинный смысл всего произведения заключен не в чудесном событии, а в воле Христа, разделяемой апостолами, окружившими учителя плотным кольцом, в его повелении Петру, добывающему статир и уплачивающему подать. Это нравственное единодушие в гораздо большей степени, чем перспективное построение композиции, создает мощную пластическую композицию, тяготеющую к центральной фигуре. Круговая композиция фигурной группы дана на фоне безлесых гор и немногих высохших деревьев, помогающих установить отдельные направления перспективы. Лишь городские ворота имеют законченный объем: колонна арки служит ритмическим интервалом между окружившими Христа апостолами и заключительной сценой вручения статира; арка представляет собой перспективно уменьшающийся объем, соединяющий фигуру Петра с уходящим в глубину пространством; ближайшая к зрителю стена выдвигает на передний план фигуру сборщика податей. Мазаччо слишком образован и умен, чтобы не понимать глубокий смысл разрабатываемой им темы: именно Петру, как главе церкви, предстоит иметь дело с миром, с мирской властью. Вот почему эта сцена изображена ближе к нам по времени и месту.

Пейзаж на фреске пустынен, гол, темен и бесцветен. Весь свет сосредоточен на фигурах, он пронизывает пластические массы, заставляет их жить «полнокровной» жизнью на фоне пустого пространства. Воображаемая линия, соединяющая сборщика податей с Христом, вызывает сравнение с перспективой, берущей начало из кольца людей, окруживших Спасителя, и похожей на продольный неф в церкви и ее подкупольное пространство. А стволы деревьев, возвышающиеся в долине между гор, напоминают несущие колонны, окружающие центральную группу. Этим мы не хотим сказать, что Мазаччо сознательно переносил в живопись принципы организации пространства, применявшиеся Брунеллески (как он это сделал в «Троице»), но несомненно, что отношение обоих художников к пространственной структуре, их инту-

итивное понимание реальности было одинаковым и что между геометрическими построениями Брунеллески и нравственными началами Мазаччо есть большое сходство.

С появлением Донателло (1386—1466) в сложную систему художественной культуры Флоренции привносится новая, народная струя. Классическая культура является для него не вновь обретенным благом или утраченным, но возвращенным наследством, а неотъемлемым флорентийским достоянием, вечно живым в сознании и разговорном языке народа. Сам он — выходец из народа, с детства научившийся мастерству в готических мастерских последних годов XIV в. и примкнувший затем к просвещенному окружению Гиберти. Вскоре он становится другом и сподвижником Брунеллески, но между ними существует глубокое социальное различие, о котором старые биографы не преминут упомянуть. Они отмечают, что оба мастера вместе посетили Рим: Брунеллески занимался обмером руин, стремясь установить «музыкальные пропорции» и постичь саму суть античной культуры, Донателло же искал все, что сохранилось от прежних времен и что еще дышало жизнью. Рассказывают, что, когда Донателло создал деревянное «Распятие» для церкви Санта-Кроче во Флоренции, Брунеллески упрекал его за то, что он «поместил на кресте простого крестьянина», позабыв, что совершенные пропорции человека следует искать в божественном теле Христа. Чтобы продемонстрировать свое понимание идеальных пропорций, Брунеллески сам изготовил распятие (церковь Санта-Мария Новелла). Хотя оба художника шли по одному и тому же пути обновления искусства, но Брунеллески представляет интеллектуальную и идеализирующую тенденцию, а Донателло — драматическую и реалистическую.

«Давид» 1409 г. был создан Донателло сразу же после выполнения работ по украшению готического портала (Порта делла Мандорла) Флорентийского собора, которыми он занимается вместе с Нанни ди Банко. Фигура построена еще по готической схеме: напряжение вытянутой вперед ноги, ось вращения — другая нога, неожиданный порыв движения в линиях обеих рук, живой поворот вправо наклоненной влево головы. Но схема эта выхолощена, сведена к чисто силовым линиям, акцентированным и противопоставленным друг другу в беспокойной гармонии, весьма далекой от готического ритма. Статуи, изваянные скульптором в несколько приемов между 1411 и 1436 гг. для Флорентийского собора, церкви Орсанмикеле и для кампанилы, показывают, как меняется его представление об «историческом персонаже». Не забудем также, что работавший в том же городе и примерно в то же время (между 1410 и 1415 гг.) Нанни ди Банко пытался наделить облик своих «Четырех святых» чертами древнеримского портрета, изучавшегося им в оригиналах. Донателло не хуже его был знаком с античными источниками, и нет сомнения, что во всех своих статуях он стремился к воссозданию классического благородства и пластической строгости античных образов, но он не успокаивался до тех пор, пока идеальная классическая модель не совпадала с реальными чертами людей, встречавшихся ему на улицах Флоренции. Еще до изображения им простого крестьянина в образе распятого Христа он облакает в одеяния евангелистов и пророков флорентийских граждан, кустарей, посыльных, а прелестного юношу из

народа одевает в доспехи святого Георгия. Но делает он все это не из суетного стремления к похожести, а потому, что действительно находит в облике, поступках и — в еще большей степени — в нравственной закваске тосканцев величие, силу, жизненный реализм, «virtus» * древних, прослав-

* Добродетель (лат.).

ляемую в качестве первейшей «гражданской» добродетели Колуччо Салутати и Леонардо Бруни. Здесь та же связь между прошлым и настоящим, которую мы находим у Мазаччо и которая составляет этическую первооснову истории. Что это именно так, вытекает из сдержанной вежливости жестов, по-античному ниспадающих складок одежд, из зрелости опыта, запечатленного в задумчивых и действительно «много видевших» на своем веку лицах. Перед нами образы, несомненно дошедшие до нас через века, но в то же время несущие на себе неоспоримую печать современности. Это не «тени прошлого», а живые люди, явленные нам волей скульптора. Они едва успели проделать в обратном направлении Дантово путешествие, но на свету они уже отбрасывают тени. И действительно, свет для Донателло — это физическая субстанция, пространственная реальность, свойство настоящего, а не прошлого. Именно в этом заключается вся проблематика статуарной пластики, о которой спорили в те годы. Живописец как угодно может осветить фигуры на своей картине, но изображенный им свет навсегда останется неизменным. Скульптор, работающий над барельефом, устанавливает глубину и откос рельефа, стремясь к тому, чтобы свет проникал вглубь в определенном количестве и под определенным углом. Но круглая статуя — это форма, находящаяся под воздействием естественного освещения, интенсивность и направление которого изменчивы. Поэтому все сводится к тому, чтобы уловить свет, использовать его для выделения пластических особенностей рельефа, предусмотреть отражательные способности экранирующих плоскостей, самой формы. Спиралеобразное движение готической статуи обуславливало неопределенность градации светотени. Непрерывность заданного ритма отвлекала от самой фигуры, как бы давала с нее «моментальный снимок» и сразу же переключала внимание на ее движение, постоянно сводившееся в конечном счете к вечному и универсальному вращению небесных сфер. Донателло же, напротив, стремится к тому, чтобы свет зафиксировал дошедший из античности образ, чтобы каждый мог потрогать статую и убедиться в том, что она существует здесь, на земле. Его резец глубоко проникает в мрамор для того, чтобы резкий контраст с тенью заставил свет сгущаться на поверхности рельефа. Донателло делает физически ощутимыми драпировки, с тем чтобы тяжесть их массы лучше выявила скрытое движение тела. В компактных объемах он выделяет энергичные и уверенно намеченные направления, дающие понять, что отраженное ими движение — это не движение космического пространства, света или эфира, а порождение человеческой воли. Донателло тщательно рассчитывает уравновешенность линий и плоскостей, ибо он стремится к тому, чтобы волевое движение его фигур отличалось определенностью, а не расплывчатостью в растворяющем его неопределенном пространстве. Сравните его «Святого Георгия» (1420) с первым «Давидом». Ноги, которые у «Давида» играли роль опоры, подчеркивая в то же время

движение вперед, у «Святого Георгия» расставлены в виде циркуля и несут на себе вес туловища; руки, которые в первом случае образовывали две дугообразные линии, здесь соответственно подчеркивают прямую посадку и легкий поворот торса. Крест на щите определяет и ось фигуры, и два направления ее развития: вверх (вертикаль прямо стоящего тела) и вширь (горизонталь плеч). В «Давиде» свет быстро стекал вниз по наклонным плоскостям, в «Святом Георгии» он лепит объем.

Идеи Брунеллески в отношении перспективы производят огромное впечатление на Донателло. Он понимает, конечно, что статуя является такой пластической формой, которая сама в состоянии вписаться в окружающее пространство и взаимодействовать со светом. Но может ли скульптура изобразить пространство, передать глубину и свет, как в живописи? Так возникает проблема рельефа, и тут Донателло отнюдь не согласен с решением, которое предложил Гиберти для дверей флорентийского баптистерия. Высокие части рельефа Гиберти улавливают свет, а умелая лепка объемов направляет его в глубину, где он образует некое подобие золотого фона в живописи. По мнению Донателло, необходимо прежде всего воспроизвести сечение «визуальной пирамиды» — плоскость: все его рельефы действительно отличаются очень малой глубиной, но изображенное на них пространство гораздо глубже, чем в горельефах Гиберти. Первым «сплюснутым» рельефом Донателло является панель «Святой Георгий, убивающий дракона» (ок. 1420), выполненная для цоколя ниши святого Георгия. Лишь в отдельных точках высота рельефа достигает плоскости обрамления; остальные массы сплюснуты и распластаны, ограничены глубоко прорезанным контуром (зачастую выполненным в технике наклонной борозды, уходящей под самый рельеф), контрастирующим благодаря своей затененности с рельефными частями, залитыми светом. На этом построена перспектива уходящего вглубь портика и грота, за которыми легкая шероховатость фона наводит на мысль о наличии бесконечного протяженного пространства с немногими едва намеченными деревьями, но полного гнетущей атмосферы, едва пронизанного редкими лучами света. От этого разреженного света, замешанного на плотной материи мрамора, ведет свое начало (достаточно беглого сравнения, чтобы убедиться в этом) и тягостное ощущение пустого пространства в «Чуде со статиром» Мазаччо. Может ли подобное перспективно организованное и в то же время материально-вещественное пространство слиться со статуарной пластикой, чуть ли не устранить ее от контакта с естественным освещением? В «Святом Людовике Тулузском» (ок. 1423) мы не видим ни пластической структуры, ни движения тела, а лишь тяжелую, «набухшую» массу одежды с глубокими складками. Округлые, сглаженные контуры, фронтальное положение застывшей без движения фигуры (единственная линия, выпадающая из общего направления света, связана с внешней деталью — пастырским посохом, слегка наклоненным в сторону) приводят к тому, что пластический объем воспринимается как высокий рельеф, не имеющий глубинного фона и настолько насыщенный светом и тенью, что вокруг него образуется пустота, а фигура воспринимается как овеществленный сгусток пространства. Эта статуя также важна для понимания особенностей живописи Мазаччо.

«Пир Ирода» — рельеф, исполненный для купели баптистерия в

84

Сиене, построен на точном соблюдении перспективы: несколько уходящих в глубину параллельных сечений, объединенных перспективными линиями с единой точкой схода. И все же, как никогда раньше, это математически строгое объемно-пространственное построение отличается взволнованным драматизмом и световой насыщенностью. Для Донателло перспектива — это один из параметров истории, а история есть действие, драма, усиливающая эмоциональную подвижность персонажей и освещенность пространства. Именно этот извечный драматизм мира (человек и природа), постоянное стремление к расширению границ реальности, к всемирному распространению действия и составляют для Донателло суть христианской и современной ему истории. Рельеф «Вознесение Марии» (ок. 1427) из церкви Сант-Анджело а Нило в Неаполе представляет собой очень низкий рельеф с целым вихрем линий, едва прочерченных по мрамору. Отражаясь от поверхности, свет дает толчок всему движению, изображенному в этой сцене. И все же в этом произведении, одном из наиболее пронизанных религиозным настроением, Донателло развивает свою тему в духе классических «псалмов» готических икон и аллегорий.

Бронзовый «Давид» (ок. 1430) — это уже не решительный и самоуверенный герой из Орсанмикеле. Перед нами задумчивый юноша, почти изумленный тем, что на его долю выпала честь свершить столь славный подвиг. Тело его слегка отклонено от центральной оси: полусогнутая нога отставлена, благодаря чему центр тяжести тела переносится на другую ногу. Диагональ большого и слишком тяжелого меча подчеркивает неустойчивость и внутреннюю динамику фигуры. Последняя отражается в переменчивой игре световых рефлексов, выделяющих мускулатуру груди и торса. Широкие поля шляпы отбрасывают тень на лицо. Внешне эта статуя представляется уступкой классическому «изяществу» Гиберти, но в действительности она свидетельствует об отходе от исторической конкретности и предпочтении ей меланхолической образности религиозной легенды.

В 1432 г. в Риме Донателло приходит к восприятию античности, весьма отличному от того, которое было свойственно строгому флорентийскому гуманизму. Это уже не умозрительная история, а история, пережитая во времени, как последовательная смена эпох. Его привлекает все, что ведет к нарушению стереотипного представления о почти олимпийском спокойствии классики, волнение, душевное потрясение, даже прихотливость и причудливость позднеантичного искусства, столь искаженного восточными наслоениями, мистическими верованиями и недоступной для непосвященных символикой, — больше, чем строгость «золотого века». Ему доставляет удовольствие следовать образцам, отражающим кризис и разложение классической античности в «смутные» времена, например колоритно-фантастическим композициям местных средневековых мастеров или римских художников-мраморщиков из семьи Космати. Да и как иначе возродить античность, если не с помощью воображения?

Флорентийские творения скульптора до его отъезда в Падую (1443) отражают именно этот поворот в деятельности Донателло. В 85 «Благовещении» из церкви Санта-Кроче (ок. 1435) он берет на вооружение весь репертуар «выдумок» на античный лад: пилястры, покрытые

листьями, с волютами в основании и гротескными масками вместо капителей, карнизы и фризы, заполненные овалами, зубцами, розетками, изобилие позолоты на сером камне; терракотовые путти на пологом фронте. Скульптору нравится недосказанность, загадочность изображенного. Почему Богоматерь выходит справа, а ангел появляется слева? Что таится за величественной закрытой дверью, занимающей большую часть фона? Все это лишь отблески темных легенд, фантастических домыслов, поражающих и привлекающих своей таинственностью.

Столь же причудливой и фантастической была задумана кантория — певческая трибуна Флорентийского собора (1433—1439). Мастер, видимо, понимал, что обращение к античности заставит и самых сомневающихся отступить перед её магией. Он использует свою эрудицию, чтобы высмеять академический классицизм, в духе которого Гиберти создает в то время вторые двери баптистерия, но, может быть, в еще большей степени он полемизирует со второй канторией, над которой работал Лука делла Роббиа (ок. 1400—1482), пытавшийся дать в ней образец использования классики, пример того, как можно соединить строгость древнеримского искусства с острой наблюдательностью флорентийцев. Этому произведению, пожалуй, наиболее аполлоновскому во всем тосканском кватроченто, противостоит наиболее дионисийское произведение Донателло, являющееся как бы уроком, преподанным старым бунтарем молодому консерватору. На фигурном парапете изображены путти, захваченные вакхической пляской. Неожиданные паузы тут же сменяются новым взрывом ямбического ритма. Это не столько ангелочки, сколько классические гении, не скрывающие своего языческого происхождения. Колонки и фон рельефа украшены золотой мозаикой (в память о римских мраморщиках): ее неровная поверхность отбрасывает на фигуры рассеянный свет, испещряет световыми точками легкую полутьму. Парапет на консолях и карнизы из зеркально отшлифованного цветного мрамора, гирлянды, букеты, головки путти, раковины и амфоры представляют собой, наряду с аналогичными украшениями наружной кафедры собора в Прато, типичный пример той причудливой фантазии на темы античности, которая рассеивает далекие воспоминания о строгом религиозном и гражданском гуманизме первых лет флорентийского кватроченто. С другой стороны, врата с изображениями апостолов и мучеников из Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо (ок. 1440—1443) ясно свидетельствуют о том, что Донателло все чаще вдохновляется позднеантичной живописностью, черпает идеи из противодействия классическим тенденциям, порождаемого самим этим искусством и постепенно сводящего на нет его специфические способы выражения. Он уже не ищет в античности оправдания или стимула для своих нововведений. Она служит ему скорее опорой для развития чисто живописного и светонасыщенного направления в скульптуре. В его композициях исчезают архитектурные или пейзажные фоны; уплощенные фигуры выделяются на отполированном фоне благодаря своей более шероховатой поверхности и нервно очерченным контурам. Все внимание художника направлено уже не столько на поиски какого-нибудь выразительного жеста, сколько на создание таких световых эффектов, которые придали бы безжизненной материи живость человеческого образа.

С 1446 по 1450 гг. Донателло создает в Падуе свое наиболее важное произведение — большой алтарь для церкви Сант-Антонио с семью статуями и большим количеством рельефов. После перестроек и разборки в XVI, XVII и XIX вв. алтарь утратил свой первоначальный вид. С иконографической точки зрения статуя Донателло Мадонны с младенцем не имеет прецедентов. Она изображена в момент, когда, приподнимаясь с трона (странного сиденья, украшенного сфинксами), показывает или преподносит в качестве ритуального дара младенца, «плоть от плоти своей», словно напоминая о его непорочном зачатии. Ее чело увенчано короной из херувимов. Тот же мотив повторяется на груди (херувим — это предвозвестие грядущих страстей Христа), с плеч ниспадает иерейское облачение — риза. Статуя рассчитана, подобно рельефу, на фронтальную точку зрения. Моделировка одежды отличается нервозностью, складки то скрещиваются, то расходятся, то топорщатся, то ниспадают гладко, чтобы задержать или рассеять свет. Это весьма странный образ, словно намекающий на древние культы и мистерии, к которым, впрочем, сфинксы у трона имеют самое непосредственное отношение. Художник наверняка стремился передать смысл таинства рождения Христа, приме-шав, однако, к нему реминисценции античных натуралистических мифов. Быть может, ему хотелось сказать, что это рождение завершает эпоху древности и открывает новую эру. Но все это выражено не столько символически, сколько с помощью намеренно неопределенного, «переходного» состояния фигуры, что отражается в текучести ее формы, словно только что загустевшей и еще теплой от лизавших ее при отливке языков пламени. «Распятие», хотя и не входившее в состав алтаря, идейно связано с младенцем, которого Богоматерь преподносила миру, отдавая в жертву материнскую любовь ради любви к человечеству. «Распятие» как бы свидетельствует: вот как обошлись люди с этим даром. Христос изображен как сильный человек, долго выносивший мучения. Смерть еще не погасила в нем последнего трепета жизни. Несмотря на страдание, от которого напрягаются мускулы под кожей, Христос держится на кресте, словно кондотьер на коне. Он угасает с таким же величием, с каким выпускали дух «варвары», казнимые римскими завоевателями. Но его героизм — это и стойкость человека, понимающего смысл приносимой им жертвы. Сюжетная канва для алтаря была, возможно, задана каким-либо ученым-падуанцем: преемственность и противоположность между язычеством и христианством была в то время актуальной проблемой. Эта тема была близка и Донателло, соответствовала его нравственным убеждениям, сложившимся в народной среде и не поколебленным ученым опытом. Его волновала судьба человека, ставшего в большей степени жертвой истории, чем ее действующим лицом, а история эта увидена глазами скорей мученика, чем ее творца. Она представляется ему результатом действия неотвратимых законов — то ли естественных, то ли божественных. Это почти рок, полностью избежать которого не в силах даже божество.

«Положение во гроб» — один из наиболее трагических рельефов Донателло. Он сделан из серого камня с вставками из цветного мрамора, полудрагоценных камней и золотой мозаики. Фигуры более не сдерживаются рамой. Кажется, что им не хватает пространства для выражения своей скорби. Но можно ли здесь вести речь о пространстве? Перед нами

две параллельные, весьма близкие друг к другу плоскости, между которыми как бы втиснуты уплощенные фигуры, практически ничем не разделенные между собой. Их жестикация нарастает, переходя в отчаянное крещендо скорбящей Магдалины с распостертыми руками, повторяющими в верхней части композиции изогнутую дугу, образованную телом Христа. Доминирующее положение на переднем плане, колористически и люминистически связанном с золотом фона, занимает гробница с грубоватыми украшениями, выполненными, по мнению Донателло, в «античном» стиле. Художник подчеркивает этот «античный» мотив, чтобы придать больше трагизма изображенной сцене и создать впечатление остановившегося времени и вечно длящейся и сохраняющей свою остроту трагедии. Этот рельеф — вершина того, что, пользуясь современным языком, можно было бы назвать «экспрессионизмом» Донателло.

Трагическое, однако, является лишь одним из аспектов представления об истории, главным образом ее реальности, что и находит свое отражение в скульптуре Донателло. В «Положении во гроб» трагическое — это лишь средство, а не самоцель; оно подобно электрическому разряду, который разом настигает все фигуры, объединяет их и поражает на месте. То же самое происходит и в «Чудесах святого Антония», не отличающихся подобным трагизмом. Изображенные события вызывают цепную реакцию, превращающую действующих лиц драмы в толпу, охваченную единым порывом, в котором невозможно выделить отдельные жесты и поступки. В «Чуде с ослом» три огромные арки очерчивают столь большое пространство, что оно сопоставимо с движением не отдельных фигур, а целых масс, которые безлико рассеиваются под их сводами. Изумление, как и скорбь в «Положении во гроб», переживается не отдельными людьми, а целой толпой, в которой единичные образы представляют собой словно бы атомы в движении. История для художника — это бесконечное круговращение, каждое событие — лишь звено в общей цепи, вовлекаемое в более обширное движение света, пространства, во «всеобщность». Донателло своими руками разрушает тот гуманистический идеал личности, для утверждения которого он так много сделал. Здесь берет начало кризис гуманизма, который вскоре достигнет кульминации в искусстве Леонардо. Но чем объяснить, что именно в тот момент, когда Донателло входит во вкус «антиклассической античности» и начинает ее претворять в своих произведениях, он выполняет конную статую кондотьера Гаттамелаты (закончена в 1453 г.), считающуюся наиболее классической из его скульптур как по теме (высокий постамент, имитирующий гробницу), так и по своей форме (навешанной статуей Марка Аврелия и эллинистическими конями с фасада собора святого Марка)? Тематическая связь с античностью и тема смерти (гробница) свидетельствуют о том, насколько глубоки корни этого образа, столь близкого и осязаемого, что его можно рассмотреть во всех подробностях, вплоть до застежек меча и колесиков шпор. Наглядностью деталей художник стремится подчеркнуть истинность, конкретность созданного им образа. Но этот образ — лишь плод воображения, готовый исчезнуть. Гаттамелата — это как раз видение античности, которое возникает, задерживается на миг и тут же пропадает. Трудно себе и представить нечто менее «монументальное». Повторяющийся ритм изогнутых линий (хвост, круп,

86

шея коня) наводит на мысль о плавном движении, направление которого указывают диагонали меча и палицы. Итак, перед нами реальный образ, не застывший, а словно живущий во времени и пространстве. Точно так же в лице кондотьера нет ничего волевого или героического. Это знакомый, близкий нам современник, и кажется, можно дотронуться до морщин его лица и мохнатых бровей. На лице его отражаются раздумье и озабоченность человека, с грустью взирающего на будущее из глубины веков.

Будучи человеком крайне чувствительным к изменению исторической ситуации, Донателло в последний период своего творчества ощущает нарастание кризиса великих идеалов зари гуманизма, начиная от идеала личности и кончая идеалом истории. «Юдифь» своим бессильным жестом и потерянным взглядом, устремленным в пустоту, как бы говорит о тщетности героических усилий. От прежних великих подвигов человечества она унаследовала лишь великую скорбь, ибо история — это лишь возмездие, а не катарсис, наказание, а не награда за прежнюю вину. Деревянная статуя святой Магдалины из флорентийского баптистерия олицетворяет собой потрясающий образ скорби, которую ныне мы назвали бы экзистенциальной. Это саморазрушение, растворение человеческой формы в материи, которая в свою очередь превращается в тусклый, безжизненный свет. Рельефы, украшающие две кафедры в церкви Сан-Лоренцо, являются не просто трагическими: пространство сужается, конвульсивный, дробный ритм дается вне времени, движение — в виде исступленного метания бестелесных призраков, словно осужденных на казнь в загробной жизни.

Другие тенденции в художественной культуре Тосканы

Брунеллески, Донателло, Мазаччо — не бунтари-одиночки, действующие среди ретроградов. С первых же лет XV в. вся художественная среда в Тоскане приходит в движение, чтобы преградить нашествие северной, ломбардской моды «интернациональной» готики. Якопо делла Кверча (ок. 1371 — 1438) — один из тех сиенских скульпторов, которые решительно выступают против традиционной каллиграфической выписанности произведений Симоне Мартини. Он предпочитает обратиться к строгой пластике Джованни Пизано и рано сформировавшемуся гуманизму Амброджо Лоренцетти. Скульптор часто работает вне Сиены — в Лукке, Флоренции (в 1401 г. участвует в конкурсе на украшение дверей баптистерия), Ферраре, Болонье. Нельзя полностью игнорировать глубокую созвучность его скульптуры строгой бургундской пластике, и в частности творчеству Клауса Слютера, хотя доказательств его контактов с Бургундией у нас нет. Форма гробницы Иларии дель Карретто в соборе в Лукке (ок. 1406) опирается на французскую типологию, но содержит, особенно в мотиве путти, несущих гирлянды цветов, явные реминисценции классического искусства. Голова Иларии дель Карретто приподнята на подушке и охвачена венцом. Скульптор так моделирует грудь, что от нее берет начало целый каскад складок. Якопо, таким образом, стремится выделить в моделируемой объемной форме устойчивое ядро, концентрирующее свет, который растекается по всей фигуре. Об этом свидетель-

ствуют и сохранившиеся части Фонте Гайя (1409—1419) для Пьяццы дель Кампо в Сиене.

Значительно дальше продвинулся он в рельефах с эпизодами из библейской истории, украшающих главный портал собора Сан-Петронио в Болонье и начатых в 1425 г., возможно одновременно с фресками Мазаччо в Санта-Мария дель Кармине. Между ними нет прямой связи, но Якопо, несомненно, был знаком с гуманистическими идеями флорентийцев и их приложением к области изобразительного искусства. В самом деле, Священное писание рассматривается художником как документ античной истории. И, без сомнения, не случайно скульптор отходит от концепции Гиберти, господствовавшей во Флоренции. Фигуры занимают почти все поле прямоугольного рельефа, что придает значительность их пластическим объемам. Контуры четко обрисованы широкими плавными линиями, которые следуют за пластическим рельефом и подчеркивают его изменение. Однако сам рельеф носит смягченный характер и сводится к плавному переходу от невысокого рельефа к неглубоким впадинам, что позволяет передавать плавно развивающееся под рассеянным светом действие. Доминирующим идейным мотивом по-прежнему остается навеянная Петраркой мысль о возможности примирить — при более широком взгляде на историю — античную мудрость с христианской духовностью, а не драматическая диалектика противоположностей, приводящая к синтезу.

Нанни ди Банко (1390—1421) выступает в период между 1410 и 1415 гг. наиболее последовательным и плодовитым сторонником возрождения античности. Скульптурная группа с изображением четырех святых представляет собой для той эпохи несомненно лучший образец гуманистического искусства, вдохновленного античностью. Но, как мы уже отмечали, для Нанни основной проблемой остается проблема художественного языка: скульптуры, выполненные им для Порты делла Мандорла Флорентийского собора до и после опытов в «античном» стиле, говорят со зрителем как бы на «вульгарной латыни», в соответствии с готическим стилем, в котором эти ворота были задуманы в конце XIV в. Джованни д'Амброджо. Это не результат противоречий или колебаний мастера: просто Нанни переводит на «вульгарную латынь» строгую латинскую речь своих антикизирующих произведений, привнося в нее определенные формальные поправки.

Лоренцо Гиберти (1378—1455) был одним из выдающихся мастеров своего времени, хотя его программа в области художественной культуры носит скорее реформаторский, чем революционный характер. Он был скульптором, ювелиром, архитектором, а также писателем и в качестве такового — первым историком искусства. Его «Комментарии» в трех томах показывают, что он стремился подвести под искусство как можно более широкую культурную основу. В теоретическом плане он без насилия над своим творческим кредо принимает новые положения (например, перспективу) как определенный, не подрывающий традиционных основ, шаг в развитии. В плане историческом он признает величие и совершенство древних, но считает, что лучшим способом знакомства с ними является критический переход от традиции к источникам, а не просто отказ от традиции. Его отношение к теориям Брунеллески совершенно ясно: перспектива имеет неоспоримую геометрическую осно-

ву, следовательно, она является наилучшим способом изображения пространства и, как таковая,— ценным орудием в руках художника, но это отнюдь не означает, что правильное изображение пространства является единственной целью искусства. Искусство может иметь познавательные (как того хотел Брунеллески), нравственные, религиозные или исторические цели, но оно должно оставаться искусством, то есть развивать практический и идейный опыт, унаследованный от прошлого. Гиберти признает, что после античности преемственность была нарушена, и в течение шестисот лет искусство словно бы не существовало, но Джотто связал разорванную нить, и его последователям ничего не остается, как идти по этому пути.

Наиболее значительные этапы художественной эволюции Гиберти отмечены двумя бронзовыми дверями, которые он изготовил и отлил для флорентийского баптистерия. Первые (законченные в 1424 г.) были связаны с конкурсом 1401 г. и предназначались для восточного фасада — наиболее важного с точки зрения религиозной функциональности, так как он обращен непосредственно к собору. Вторые, которыми Гиберти занимался с 1425 по 1452 гг. предназначались для северного фасада, но поскольку они «отличались необыкновенной красотой» (недаром получили название «Райских врат»), то их поместили на восточном фасаде, а первые — на северном. Разница между первыми и вторыми дверями огромна. В первых Гиберти сохраняет принцип размещения фигуры в квадрифолиях, то есть придерживается схемы Андреа Пизано, во вторых представлено всего десять эпизодов в прямоугольном обрамлении. В 1401 г. художник рассматривал дверь как декоративное дополнение к зданию; в 1425 г. декоративная функция отходит на второй план и двери рассматриваются как совокупность исторических изображений. В первых дверях, что вполне естественно, сцены выполнены с учетом сложной конфигурации рам, соответствовавших тречентистскому характеру двери. Подобное обрамление ведет к образованию светового поля, внутри которого рельефно изображенные сцены создают сгусток интенсивного света, что обеспечивает идеальные условия для композиции и пластического развития сцены. В конкурсном рельефе Брунеллески взбунтовался против этого условия и построил пластическое пространство, противоречившее обрамлению. Гиберти согласился с этой условностью и тем самым доказал, что его скульптура развивала тречентистскую традицию, не противореча свойственной ей пространственной и пластической структуре. Например, в «Бичевании Христа» он вписывает в готический квадрифолий квадрат с классической колоннадой, хотя и придает ей более утонченную форму, ибо не хочет отказываться от готической изысканности. Фигура Христа помещена в центре и составляет вертикальную ось композиции. Она изолирована и специально выделена, дабы подчеркнуть прекрасные пропорции обнаженного тела. Спиралеобразное движение бичующих перекликается с криволинейной формой обрамления и помогает введению в композицию вихреобразных потоков света, направляемых закруглениями рамы. Конечно, в двадцати восьми полях композиционное построение и, следовательно, роль световых экранирующих плоскостей весьма различны, но структурный принцип постоянно сводится к притяжению и гармоническому распределению света.

Над вторыми дверями Гиберти начал работать, исходя из «замечательных и значительных» сюжетов, подсказанных ему выдающимся гуманистом Леонардо Бруни, и лишь в ходе работы он изменил программу, отказался от квадрифолия и сократил число изображаемых сцен. Выбор квадратной формы обрамления, «разрушающего» плоскость двери, показывает, что художник взял на вооружение выдвинутую Альберти идею перспективного построения как «окна» во внешний мир. Однако он не приемлет «сплюснутый» рельеф Донателло. Если в рельефе нужно изобразить сцену на фоне глубокого пространства, то почему бы не использовать совершенное мастерство скульптора для того, чтобы одни фигуры сделать в высоком, почти круглом рельефе, а другие — в низком, почти сливающимся с фоном? Зачем перенасыщать поверхность рельефа фигурами и пейзажами, которые могли бы получить чуть больше свободы за счет повышения или понижения их рельефа? Донателло рассматривает пространство рельефа как самодовлеющую действительность, не имеющую никакого отношения к реальному пространству; Гиберти же относится к нему как к имитации естественного пространства, ибо он убежден, что прекрасное — в самой природе и что историческое изображение должно отличаться реалистичностью. По части «естественности» образцом был Джентиле да Фабриано, и можно быть уверенными, что, приступая в 1425 г. к созданию своей выдающейся исторической серии рельефов, Гиберти мысленно обращался скорее к «Поклонению волхвов», написанному Джентиле в 1423 г., чем к фрескам в Кармине, только что начатым Мазаччо. Достаточно вспомнить процессии людей, заполняющих его пейзажи, или тигров, львов, слонов и даже медведей, с энциклопедической точностью изображенных бредущими среди египетских пирамид. Гиберти не столько стремится показать, что тречентистское пространство Андреа Пизано можно использовать в соответствии с перспективой Брунеллески, сколько продемонстрировать возможность совмещения куртуазной поэтики Джентиле с математической перспективой. И все это делается не ради опытов с перспективой, а во имя поэтики Джентиле, чей ломбардский «натурализм» должен быть, однако, дополнен реализмом, который Джотто привнес в тосканское искусство и который состоял не столько во внимательной передаче природных явлений, сколько в отражении свойств человеческого разума. Поэтому в своих композициях на сюжеты библейских историй он гораздо больше заботится об объединении различных эпизодов линейным ритмом и освещением, чем о детальном описании вещей, *красоте* всемирной гармонии, а не отдельных явлений.

Мазолино да Паникале (1383—1440) формируется как художник в художественных кругах, близких к Гиберти. Он также видит в «натурализме» Джентиле возможность развития тосканской традиции и придания ей более современной формы, но с теми же оговорками, что и Гиберти. Это заметно по первым «Мадоннам» из Бремена (1423) и Мюнхена. То, что Мазолино привлекает Мазаччо к своей работе, могло оказаться и случайностью (оба они уроженцы Сан-Джованни-Вальдарно), но в любом случае это признак смелого выбора пути, отличного от того, что был авторитетно намечен Гиберти. Мазолино самостоятельно начал расписывать Капеллу Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине, но затем передал эту работу Мазаччо в связи с отъездом в Венгрию для

выполнения заказов королевского двора (1425). Во фреске «Грехопадение» он провозглашает принципы своей поэтики: прекрасное не рассеяно в природе повсюду, оно сосредоточено в совершенстве человеческого тела, в той его форме, которую создал Бог. Поэтому необходимо вновь отыскать эту форму, отличавшуюся гармоничностью и совершенством пропорций. Для этого надо устранить все, что привносит диссонанс в линии, рельеф, светотень, колорит. В наиболее полной форме этот канон выражен в фигурах Адама и Евы до грехопадения. Мазаччо полемизирует с Мазолино, изображая на пилястре противоположной стены капеллы Адама и Еву после грехопадения, то есть после утраты ими первозданной красоты божественного творения, после познания боли и стыда за совершенный грех. Их широкий шаг — это первый шаг человека в историю, а райский свет, который у Мазолино окутывал фигуры, поражает теперь своей жесткостью, тела уже отягчены, обезображены бременем жизни. Мазаччо противопоставляет не безобразное прекрасному в духе Мазолино, а человека-в-истории человеку-в-природе. Призыв Мазаччо вернуться к Джотто и в то же время к реальному смыслу действительности находит отклик у Мазолино: в фреске «Святой Петр воскрешает Тавифу» он объединяет фигуры в плотные массы, вписывает их в архитектурные пространства, помещает сцену посреди городской площади (уже Мазаччо в утраченной фреске «Освящение церкви Санта-Мария дель Кармине» проявил интерес к городскому пейзажу) и, подобно Мазаччо в «Поклонении волхвов», вводит в сцену двух свидетелей в современных костюмах. Хотя он и приводит линии к единой точке схода, его перспектива распадается и не объединяет обе части фрески. Обращаясь к Джотто, Мазолино скорее его цитирует, чем перерабатывает в собственном духе. Хотя в развертывающейся перед нами сцене присутствуют современники художника, мы не ощущаем историко-нравственной значимости происходящего, ибо оно несет на себе отпечаток анахронизма. То же самое относится к росписям в римской церкви Сан-Клементе, которые доказывают, что эти две системы нельзя воспринимать как некое единство. И поскольку рядом с художником нет больше Мазаччо (скончавшегося вскоре после прибытия в Рим), то Мазолино выбрал путь компромисса, намеченный Гиберти, в пользу которого, впрочем, уже высказался к тому времени молодой ученый доминиканец Фра Анджелико. В духе этого компромисса, не оспариваемого более непримиримой революционностью Мазаччо, он исполняет в 1435 г. свои очаровательные росписи баптистерия в Кастильоне-Олона.

Доминиканский монах ордена проповедников Джованни да Фьезоле по прозвищу Фра Беато Анджелико (1400—1455) описывался романтической историографией как мистик, изображавший в экстазе свои небесные видения. Анджелико, несомненно, был религиозным художником, однако он глубоко осознавал культурную проблематику своего времени. В своей деятельности он вдохновлялся высокими принципами религиозной доктрины и руководствовался вполне конкретными целями. Он занимал высокие посты в монашеском ордене, был другом другого доминиканца, святого Антония, флорентийского архиепископа, пользовался уважением римских пап Евгения IV и Николая V. Он не только внимательно следил за проведением политики доминиканского монастыря Сан-Марко, направленной на усиление религиозного влияния в области

культуры среди высшей флорентийской буржуазии, но и во многом содействовал ее формированию. Одним из первых он понял огромное значение новых художественных веяний и не оказывал им противодействия. Осознавая опасность полного обмирщения искусства, он пытался включить эти новации в официальную доктрину церкви и в философскую систему Фомы Аквинского, восприемником и хранителем которой выступал его орден.

У нас нет определенных сведений о формировании Анджелико как художника. Вступив юношей в доминиканский орден, он, возможно, начал обучаться искусству миниатюры, весьма распространенному в монастырях. Как монах, он не мог не знать об идеях Лоренцо Монако о спасении души через аскетизм, но считал, что не все должны быть аскетами; тот, кто живет в миру, должен спасаться на основе мирского опыта, и искусство в этом плане может помочь мирянам накопить полезный с религиозной точки зрения опыт. Если искусство стремится к постижению истины, то тем самым оно приближается к Богу; живопись, подобная живописи Лоренцо Монако, могла побудить лишь к молитве, но не к высшему познанию. Познание Бога и есть та форма религиозного опыта, к накоплению которого надо направлять человечество, столь заинтересованное в познании и жаждущее его расширения. Вазари утверждает, что Анджелико восхищался Мазаччо и изучал его творения. Речь не могла, конечно, идти о безусловном принятии его принципов, но очень важно, что художник-доминиканец, оказавшийся на распутье между Джентиле и Мазаччо, отдал предпочтение Мазаччо, то есть экспериментальному искусству.

Первое точно датированное произведение Анджелико относится к 1433 г. Табернакль Линайоли исполнен для одного из наиболее могущественных и богатых цехов Флоренции. Достаточно вспомнить, что для наброска рамы обратились к прославленному Гиберти. Анджелико был не против компромисса в духе Гиберти, в его широкой сфере искусства уживались религиозные цели, исключавшиеся ригоризмом уже известных, хотя и не опубликованных теорий Гиберти. И все же Анджелико в области теории идет дальше компромисса Гиберти. Его «Мадонна» с иконографической и типологической точки зрения близка «Мадоннам» Мазолино, но ее пластически замкнутый объем напоминает Мадонну, смело введенную Мазаччо в творение Мазолино «Мадонна со святой Анной». Головы Мадонны и младенца образуют правильные пластические объемы, перекликающиеся с формой прозрачного шара, который младенец держит в руке. Подобная геометрическая форма, несомненно, является наиболее совершенной, которую может себе представить человеческий разум. Следовательно, она ближе всего к форме, приданной Богом миру при его создании. Как таковая она подобна субстанции, которой Бог заполняет мировое пространство, то есть свету. Как идеальная форма, превосходящая все земное, подобная геометрическая форма является единственной, не препятствующей прохождению света. Более того, насыщаясь светом, она сама становится носителем света. Впрочем, если (как утверждал Брунеллески) пространство является геометрической формой, а божественный свет (как говорил Фома Аквинский) наполняет пространство, то кто станет отрицать, что геометрическая форма есть проявление света? Мадонна окружена расшитыми

золотом тканями, заключающими ее как бы в драгоценное обрамление. Возможно, это намек на корпорацию ткачей, заказавших триптих, но в то же время золотая парча отбрасывает на фигуры яркий переливчатый свет. Благодаря этому насыщенный голубой цвет плаща Мадонны достигает невероятной степени чистоты; объемы обретают прозрачность, почти не отбрасывая теней. Цвет, таким образом, перестает быть мимолетной, обманчивой видимостью, окутывающей и скрывающей сущность вещей. Отождествляясь со светом, окрашенная материя сама становится источником света, превращаясь в космическую субстанцию. Анджелико также убежден в том, что надо доверять внешней форме предметов. В этом он исходит из теологической посылки, согласно которой все в этом мире несет на себе печать творца; чтобы выявить ее, надо смотреть на мир незамутненными глазами, любить вещи не ради них самих, а ради их сущности или божественного предназначения. Зрение не должно быть «ослеплено» земными страстями. Подобное учение могло оказаться близким флорентийской буржуазии, несмотря на присущий ей практицизм. Джентиле, Мазолино и в известной степени даже Гиберти стремились с помощью воображения отыскать скрытую красоту вещей, доступную лишь искусственному уму. Напротив, Анджелико мыслит красоту открытой для любого ясного ума. Перспектива — это следствие деятельности разума, отсюда ее закономерность, более того, необходимость. Но перспектива — не самоцель, а способ познания, акт человеческой мысли, а не элемент реальной действительности. В триптихе Линайоли трон, на котором сидит Богоматерь, построен по законам перспективы, но последняя служит лишь для создания световой среды, для передачи света, идущего снизу, и для построения идеального пространства, в которое как бы погружена фигура.

89 Даже алтарный образ «Снятие с креста» для церкви Санта-Тринита — это лишь проповедь для светской паствы: настолько здесь очевидно поучение. Написанный около 1440 г., когда во Флоренции только и говорили об «исторической живописи», этот алтарный образ представляет эпизод из Священной истории, но в не меньшей мере это и явление природы, так как история здесь лишь раскрывает божественное провидение. Само событие (снятие тела Христа) изображается на первом плане: это не повествование, не мысленное обращение к прошлому, а божественное откровение. На втором плане изображен свободно развернутый в пространстве, залитый прозрачным весенним светом пейзаж — холмы с городскими стенами, дома. Между природой и историей нет противоречия: это две ипостаси одного и того же откровения. Такое единство существовало не всегда: оно возникло, когда Бог, спустившись на землю, придал жизни людей новый смысл. Поэтому в «Снятии с креста» нет ничего драматического: это весенний обряд возрождения. В гуманистической культуре Анджелико ощущает примесь язычества, но он не отвергает ее, а предпочитает показать, что для ясного разума и чистой души даже языческие верования служат еще большему прославлению истинного Бога. Справа от креста группа ученых мужей спорит о символах страстей Христовых, слева — благочестивые жены разворачивают покров для принятия тела. С одной стороны, дань разума, с другой — дань сердца, и ясному уму и чистой душе реальность представляется упорядоченной и понятной, как совершенная форма. Крест и

лестница образуют геометрическую основу композиции: пейзаж слева состоит из стен и домов, справа — из гор и долин. Перспектива отличается строгостью, но не создает иллюзии глубины пространства, а лишь способствует беспрепятственному перетеканию небесного света по поверхности предметов. И в этом Анджелико следует за Фомой Аквинским: совершенной естественной формой является та, которая не мешает распространению божественного света. Однако от подобного понимания природы и истории не остается и следа в фресках, написанных после 1438 года в кельях и коридорах монастыря Сан-Марко, перестроенного Микелоццо за счет Козимо Медичи. Выполнены они были не как украшение монастырских помещений, а как назидание: чтобы дать монахам пищу для размышлений. Сцена благовещения происходит под сводами пустынного монастырского портика; свет лишен блеска, а фигуры — телесности: свет, лепящий человеческую фигуру, как бы остается в пределах ее геометрического объема. Страдание во фреске «Осмеяние Христа» выражено с помощью символов. В «Преображении», самом значительном из произведений Анджелико, Христос, изображенный с распростертыми руками, как бы символизирует крест и белым пятном выступает на световом фоне в лучах овального ореола. Зачастую в композицию включается доминиканский святой, погруженный в созерцание происходящего. Тем самым как бы подчеркивается, что перед нами изображение различных эпизодов евангельского сказания, увиденных глазами доминиканцев и преломленных сквозь призму аскетических представлений этого ордена. Здесь нет уже ни природы, ни истории, ибо, согласно учению ордена, монахи могут сами, не прибегая к посредничеству, общаться с объектом своей веры. Итак, вера становится высшим светочем или способом интеллектуального познания Всевышнего.

90

Николай V стал тем папой, который положил конец спорам между «гуманистами» и «обсервантами»: гуманистическую культуру он сделал оплотом того авторитета, которого римская церковь добивалась в борьбе с раскольническими и еретическими тенденциями во имя утверждения исторической преемственности римской церкви. Папа-гуманист не пригласил бы Анджелико расписать свою капеллу в Ватикане, если бы не увидел в нем великого представителя христианского гуманизма. Сюжет росписей, начатых в 1447 г. и выполненных в сотрудничестве с Беноццо Гоццоли и другими живописцами, почерпнут из жития святых Лаврентия и Стефана, которые считались героями раннего христианства. В самом деле, обстановка и бытовые детали соответствуют здесь представлениям гуманистов о Древнем Риме. В прошлом Анджелико не раз, особенно в пределлах, обращался к житиям этих святых и всегда трактовал их в духе неподдельного религиозного восхищения, свойственного «Золотой легенде», откуда он черпал эти сказания. Он всегда горел желанием доказать, что все происходит по воле провидения и что все одинаково прекрасно, даже если речь идет о палачах. В Риме, в росписях Капеллы Николая V, которые могут считаться его «латинскими» наставлениями, Анджелико стремится доказать, что исторический факт является таковым, если в нем заложен глубокий божественный смысл. Так, фреска, изображающая святого Лаврентия, передающего святому Сильвестру сокровища церкви для раздачи беднякам, повествует об историческом

факте, смысл которого глубже простого побуждения к милосердию, имеющего нравственное значение, ведь раздаваемые материальные блага — это милость, которой церковь наделяет весь «божий мир» христианского сообщества. В самом деле, церковь символически изображена за спиной святого Лаврентия в виде уходящего вглубь перспективного нефа, а христианское сообщество, или «божий мир», воплощено в бедняках, полных достоинства, как и подобает героям древности.

«Сцены из жизни Христа», исполненные художником по возвращении во Флоренцию, служащие украшением дарохранительницы из церкви Сантиссима-Аннунциата, адресованы непосредственно народу. Эти музыкальные по духу творения, наделенные легким, почти простонародным ритмом, столь отличным от симфонической полифонии римских фресок, завершают назидательно-повествовательный цикл художника, который старается доказать, что истинность вероучения можно выразить в простейших формах. Вместе с тем он показывает, что качество живописи не страдает от сведения действия к его сущности, пестроты красок — к немногим их оттенкам, а богатства украшений — к их отсутствию. Возможно, это спор художника с направлениями, которые зашли, на его взгляд, чересчур далеко в искажении действительности, — историзмом Андреа дель Кастаньо, перспективой ради перспективы Паоло Уччелло и судорожным беспокойством позднего Донателло. Возможно, здесь нашло отражение изменившееся направление в художественной политике монастыря Сан-Марко: флорентийская буржуазия, начиная с Медичи, сформировывала свою культуру и поведение скорее с историзмом, получившим теоретическое обоснование в трактате Альберти «О семье», чем с религиозной этикой «Summa moralis» святого Антония, и монастырь Сан-Марко готовился отойти от Медичи, чтобы, опираясь на простой люд, перейти к оппозиции, которая завершится жертвенным подвигом Савонаролы.

Сиенская живопись XV века

Великие флорентийские художественные движения Сиена встречает в штыки. Речь не идет о каком-либо отставании или о «застылости» традиций. Правда, в Сиене вплоть до позднего кватроченто процветает утонченное мастерство, упорно цепляющееся за традицию. Но что можно сказать, если преданностью местной школе спекулируют и полемически доводят свой стиль до крайнего архаизма такие художники, как Сассетта или Джованни ди Паоло?

В первые годы нового века в Сиене появился выдающийся художник — Якопо делла Кверча, одним из первых проложивший путь к гуманизму в искусстве; в период между 1420 и 1430 гг. для Сиены работали Донателло и Гиберти. В 1433 г. Доменико ди Бартоло создал «Мадонну», в которой пластические поиски ведутся на уровне достижений его современника Фра Филиппо Липпи. Чем же тогда объяснить утрату всякого интереса к новому в более поздних фресках в Ospedale делла Скала? Бранди показал, что Сассетта (1392? — 1450) и Джованни ди Паоло (ок. 1404 — 1482) в начале своего художественного пути не были чужды проблем, обсуждавшихся во Флоренции. Они с ними считались, но в чисто формальном плане. Искусство для них было и остается вопросом

стиля, творчеством, ограниченным определенными рамками и вовсе не обязанным учитывать важные проблемы человеческого сознания или нравственности. «Испытание святого Франциска огнем», написанное Сассеттой для алтаря в Борго-Сан-Сеполькро (1437—1444), явно не является историческим фактом, ибо художник не выказывает в нем никакого интереса к человеческим поступкам и не старается прославить изображаемое им чудо. Он явно не испытывает восхищения перед этим свидетельством божественного провидения. Перед нами и не сказка, как неоднократно говорилось, ибо в «Испытании огнем» нет наивности, присущей народным сказаниям. Художник изображает перспективно построенный интерьер, который не организует композицию, а уводит взгляд вдаль, к пейзажу, возникающему в проеме двери. Подобный прием служит для деления пространства на несколько планов, каждый из которых отличается тонким оттенком одного и того же цвета.

Когда говорят о Джованни ди Паоло, то часто упоминают об аскетизме художника, о его мистических порывах. Действительно, для этого есть основания, ибо искусство его пронизано чувством мучительной тревоги, противоречием между игрой воображения и строгостью стиля. Оно направлено на поиски трансцендентного, возвышенного, недостижимого абсолюта. Перспектива нужна Джованни ди Паоло не для построения пространства, а для изображения его головокружительной бездонности, рисунок не строит, а утончает и разрушает форму, свет не выявляет объем, а жжет и истребляет его. Художник стремится к самоограничению, его логика становится иррациональной, а истина — сверхъестественной. В эпоху, когда искусство вторгается во все сферы разума, подчиняя их себе, Джованни ди Паоло остается единственным паладином лиричности, возведенной в абсолют, особой поэтики, обладающей, благодаря динамизму своих ритмов, способностью выйти за пределы реального и приблизиться к бесконечной сфере потустороннего. Это проявление духовного бунта, который мы вновь обнаружим в Ферраре у Туры и в XVI в. — у Грюневальда и Эль Греко.

Художественная теория в гуманизме Леона Баттисты Альберти

Искусство являлось лишь одной стороной многообразной деятельности крупнейшего представителя гуманистической культуры Леона Баттисты Альберти (1404—1472) — писателя, философа, архитектора и теоретика искусства. Благодаря ему искусство становится опорой новой культуры и приобретает значение самостоятельного учения, сравнимого с мировоззрением. Три его трактата о живописи, архитектуре и скульптуре составляют свод теории искусства. В первом из них рассматриваются не столько технические рецепты, сколько сам созидательный процесс, генезис и структура формы. Трактат о живописи — это «*magna charta*» *

* Великая хартия (лат.).

тосканской живописи кватроченто: в нем систематически излагаются принципы построения перспективы, установленные Брунеллески, и изучается их применение в области художественного творчества. Во втором трактате, написанном в Риме во времена службы в папской курии,

Альберти следует по стопам Витрувия, обобщая опыт своего непосредственного знакомства с античными памятниками, подводит основу под классическую архитектуру Ренессанса. Его первым творением как архитектора стала начатая в 1447 г. перестройка церкви Сан-Франческо в Римини, которую надлежало превратить в храм-усыпальницу для Сиджизмондо Малатесты. Выполнение проекта, осуществленного не полностью, было поручено Маттео де Пасти. Альберти принадлежит идея незаконченного фасада и южной стены. В них несомненно прослеживается связь с классической типологией: триумфальная арка как основа фасада, структура римских акведуков с системой глубоких аркад как основа боковой стены храма. Как триумфальная арка, так и аркады античных акведуков являются открытыми пластическими элементами, которые вписываются в пространство, а не ограничивают его. Уже Брунеллески интуитивно чувствовал, что плоскость фасада должна быть расчлененной пластической структурой, а не глухой плоскостью. В Воспитательном доме и в Капелле Пацци он решил эту проблему путем расчленения фасада на несколько перспективно сгармонированных планов. В Темпльо Малатестиано Альберти трактует фасад как пластическое целое, вступающее во взаимодействие с внешним и внутренним пространством. Рельефная пластика фасада придает его перспективному построению необычайную объемность: карниз, арки, колонны образуют на плоскости сложную структуру, которая как бы сдерживает давление, идущее изнутри. В единоборство вступают две воображаемые силы — одна наружная, которая как бы «врывается внутрь» через большую центральную арку портала, другая внутренняя, которая пластически обуславливает структуру фасада. Альберти не довольствуется замерами, прорисовкой, перспективным построением пространства. Он ощущает его как физическую реальность, обусловленную светом, тенью, воздушной средой и цветом. Он был одним из первых архитекторов, которые поняли психологическую значимость эмоционального перехода от световой насыщенности и объемной определенности фасада к полутьме и таинственности интерьера, выявив их материальную и визуальную связь с помощью глубоких арок переднего и боковых фасадов. Он ставит фасад на цоколь не только по аналогии с античностью, но и для того, чтобы здание слегка отступало назад, а взгляд снизу легче проникал в реальную глубину пространства. Альберти увеличивает выступы колонн, карнизов, арок, антаблемента, с тем, чтобы создать впечатление противоборства двух противоположных, взаимоуравновешивающих сил, но так как в действительности речь идет лишь об иллюзорном эффекте, то он не заботится о массивности самих архитектурных элементов, а старается сделать так, чтобы они сильнее выделялись на свету и отбрасывали более резкую и глубокую тень.

92 В Палаццо Ручеллаи во Флоренции, относящемся к тому же периоду, Альберти закрепляет типологию аристократического дворца, который, как говорится в «Трактате об архитектуре», должен обращать на себя внимание скорее утонченной рациональностью своих пропорций, чем изобилием украшений или показной мощью. Рустика делает более ощутимой плотность камня, определяет связь каждого этажа с реальной глубиной окон и в то же время выводит плоскость стены на уровень пилястров, образующих, наряду с карнизами и антаблементом, геометри-

ческую структуру фасада, сдерживающего и пропорционально распределяющего силу давления внутреннего пространства. Рустика придает также фасаду неповторимую световую окраску. В самом деле, пространственное построение фасада определяется соотношением между вибрирующим светом, отраженным гранями рустованных плит, блеском гладкой поверхности пилястров и глубокой тенью окон, умеряемой вкраплением колонок и арок.

Альберти также принадлежит проект фасада для готической церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Гениальным является здесь его обращение к традициям флорентийского «инкрустационного стиля» романского периода, ярким примером которого является церковь Сан-Миньято. Подобно Брунеллески, Альберти, видимо, считал, что романский стиль во Флоренции был последним всплеском или первым раскрывшимся «цветком» возрожденного классического стиля. Альберти разрабатывает романский мотив в соответствии с почерпнутыми у Витрувия принципами модульной композиции, принимая квадрат за основу всей композиции (Виттковер). К геометрической двухцветной инкрустации Альберти прибегает также при создании небольшого Темпето дель Сан-Сеполькро в Капелле Ручеллаи церкви Сан-Панкратио. Мотив этот важен, во-первых, потому, что показывает, что для Альберти античность — это не заданный образец, а важный стимул поисков и экскурсов в историю. Во-вторых, потому, что, как объясняется в «Трактате об архитектуре», геометрические формы, благодаря своей рациональности, наводят на мысль о рациональности веры — мысль эта опережает появление эстетических течений неоплатонизма, которые займут господствующее место во флорентийской культуре конца века. В-третьих, потому, что доказывает, что для Альберти видимые формы являются носителями вполне определенных идеологических значимостей. И, наконец, потому, что геометрическая инкрустация является идеальной для сведения формы к чистому «рисунку».

Для Гонзаги в Мантуе Альберти проектирует церкви Сан-Себастьяно (начата в 1460 г.) и Сант-Андреа (спроектирована в 1470 г., начата в 1472 г.). Среди творений Альберти как архитектора вторая является наиболее законченной (за исключением купола, построенного в XVIII в. по проекту Филиппо Ювары). Отдаленно напоминая базилику Константина, эта церковь состоит из одного продольного корабля с боковыми капеллами и трансептом. В основе композиции здесь также лежит определенный модуль, каковым является квадрат (Дзеви), вся структура — снаружи и внутри — построена на прямом противопоставлении сводимых к квадрату проемов или масс, подчеркнутых пластическим обрамлением. Так, внутри церкви ниши капелл чередуются с равнозначными массами стен. Снаружи фасад являет собой мощную пластическую структуру: глубокая арка центрального портала зажата двумя сплошными плоскостями стен, расчлененных пилястрами. Церковь Сан-Себастьяно построена, напротив, в форме греческого креста, вписанного в квадрат, с пронаосом и тремя апсидами. Симметрия здесь основана на другом принципе — не двустороннем, как в церкви Сант-Андреа, а центрическом, но поиски зодчего и в том, и в другом случаях идут по пути пропорционального распределения объемов и пространства, то есть по пути достижения пластического единства архитектурной формы.

Брунеллески долгое время стремился к синтезу двух классических систем: если структура пространства едина, а архитектура является выражением этого единства, то невозможно существование двух различных систем для объективной передачи пространства. Для Альберти архитектура сводится не только к построению пространства, но и является воплощением великих исторических идей, определивших различные концепции пространства. Здание для него остается все же объектом, даже если это идеальный и абсолютный объект, выражающий мировоззрение, то есть взгляд на природу и историю. Идеальным зданием является монумент как единая пластическая форма, выражающая идеологические и исторические ценности. Невозможен разный подход к структуре пространства, но типология монумента может быть различной. Творчество Альберти может рассматриваться и с точки зрения создания различной типологии монументальных построек, и как типологическая основа классической архитектуры чинквеченто.

Развитие архитектуры Тосканы

Архитектура Брунеллески, отличавшаяся ясностью своих конструктивных методов, нашла в XV в. гораздо большее число продолжателей, чем архитектура Альберти. Последняя же, благодаря непосредственному обращению к классическим образцам и практической целесообразности своей типологии, окажет — главным образом, через Браманте — наибольшее воздействие на римскую архитектуру XVI в.

Высокая созерцательная природа искусства Брунеллески неизбежно ослабевала у его последователей. Микелоццо (1396—1472), бывший также скульптором круга Донателло, построил по заказу Козимо Старшего монастырь Сан-Марко для доминиканского ордена проповедников. Он задался целью отразить в формах и, в еще большей степени, в строгих архитектурных пропорциях суровость жизни и обычаев этой религиозной общины. Уходящая вдаль перспектива колонн библиотеки Сан-Марко кажется сошедшей с одной из картин Анджелико. Лишенная каких-либо украшений и излишеств, она поражает лишь совершенством чередований проемов, ритмичностью безупречно «логического» повтора арок и колонн. В Палаццо Медичи Микелоццо сочетает рустовку стен — прием, примененный Брунеллески при строительстве Палаццо Питти, — с типологией Палаццо Ручеллаи, спроектированного Альберти, подчеркивая контраст между рустом (переходящим, однако, в гладкую поверхность на третьем этаже) и проемами окон, тонко прорисованных посередине колонками.

Той же типологической схеме следует Бенедетто да Майано (1442—1497) при строительстве Палаццо Строцци, однако он смягчает различия между рустованными этажами арочными обрамлениями окон: склонность к медленному, почти незаметному переходу от одной части здания к другой соответствует светотеневой лепке в скульптурных произведениях мастера, но она является также показателем перемен в жизненных идеалах богатых флорентийских семейств, не отличавшихся прежней этической и интеллектуальной бескомпромиссностью. Крупнейшим наследником Брунеллески является Джулиано да Сангалло (1445—1516). Здание виллы Медичи в Поджо-а-Кайано представляет собой

чистый геометрический объем, поднятый к свету цоколем, окруженным аркадой. Подчеркнуто сельская простота постройки становится выражением тончайшей, изощренной изысканности, когда в поле зрения неожиданно попадает его классический фронтон. В церкви Санта-Мария делле Карчери в Прато изящное сочетание продольного и центрального плана, применявшееся Брунеллески, сведено в плане к греческому кресту, но утяжелено излишне подчеркнутым колористическим контрастом стен и пилястр. Архитектурная пропорциональность, установленная Брунеллески, выливается отныне в застывшие, часто повторяющиеся формы.

Крупнейшим последователем Альберти был Бернардо Росселлино (1409—1464). Он сотрудничал с Альберти в строительстве Палаццо Ручеллаи и в разработке римских проектов, занимался первой перестройкой собора святого Петра. Следуя гуманистическому направлению своего учителя, Росселлино добивается если не синтеза, то, во всяком случае, взаимодействия изобразительных искусств, о чем свидетельствует надгробие выдающегося гуманиста Леонардо Бруни (ум. в 1444 г.). Росселлино 94 выступает одновременно в роли архитектора и скульптора, создавая надгробие Бруни, в котором присутствуют и элементы живописи, ибо фигура гуманиста изображена на фоне стены со вставками цветного мрамора. В качестве исходного мотива художник выбирает архитектурный элемент — арку, которая сама по себе весьма многозначительна: это и классический намек на триумф, но и — по ассоциации — символ небесного свода и небесной славы христианской души. Украшенное орнаментом полукруглое завершение арки увенчано большим лавровым венком славы. Главное, что интересует художника, — это символическая форма, а не конструктивная функция арки. Под аркой на катафалке, поставленном над саркофагом, лежит скульптурное изображение умершего. Это несомненный намек на одновременность положения во гроб и вознесения на небо.

Росселлино был единственным архитектором, который частично смог осуществить утопический проект идеального города: по распоряжению папы-гуманиста Пия II Пикколомини он перестраивает центр Корсиньяно, получившего с той поры наименование Пиенцы. Росселлино задумывает ядро города как совокупность зданий, объединенных единой перспективой. Они становятся как бы элементами одного и того же архитектурного ансамбля, а улицы и площади — монументальной сценой классического театра. Таким образом, уже не отдельное репрезентативное здание, а целый город выступает как историко-идеологическое целое, возведенное в ранг монумента.

Тосканская скульптура

Наряду с такими ведущими мастерами, как Гиберти и Донателло, в области скульптуры работает Лука делла Роббиа (ок. 1400—1482) — фигура, несомненно, менее блестящая и наделенная меньшей индивидуальностью. Скульптор этот, однако, значителен своей гармоничностью, очень широким проникновением во все сферы художественной жизни, традицией, родоначальником которой он выступает. Он создал технику, которая сразу получила всеобщее признание и которую его последовате-

ли использовали вплоть до позднего чинквеченто, положив ее в основу характерной, но зачастую посредственной, а подчас и низкокачественной продукции флорентийского ремесла — глазурованной полихромной керамики — майолики. В начале 40-х годов XV в. чувствуется необходимость по-новому, в духе новых идей, подойти к вопросу о соотношении между архитектурой, скульптурой и живописью. В это время Донателло смело вводит в скульптуру ярко окрашенные элементы (позолоту, цветной мрамор, мозаику, терракоту), Паоло Уччелло с помощью живописи дает изображение статуи, Брунеллески не может обойтись без того, чтобы не дополнить свои пространственные построения пластическими и колористическими элементами. Глазурованная терракота соединяет в себе пластику и живопись и ставит их на службу архитектуры, являясь, таким образом, практическим ответом на необходимость связать и обеспечить синтез между этими тремя видами искусства. Кроме того, становится возможным заложить основу нового художественного ремесла, черпающего образцы в искусстве и точно или с некоторыми отклонениями воспроизводящего их во множестве недорогих произведений. Среди средних слоев населения распространяется, таким образом, вкус к изделиям пластики, имеющим одновременно декоративный и культовый характер.

Лука был не только создателем новой художественной техники. Как художник, он, возможно, сложился в кругу Нанни ди Банко: статуи четырех святых из Орсанмикеле являются, несомненно, тем латинским текстом, из которого он выводит незамысловатый, но хорошо продуманный синтаксис своей пластической речи. Другой источник его вдохновения — создания Гиберти с выразительным ритмом их линий и мягкой светотеневой лепкой. В шестиугольных рельефах для кампанилы (1437—1439) Флорентийского собора преобладают еще готические реминисценции, но не следует забывать, что Лука делла Роббиа продолжал в них серию аллегорий, начатую еще Андреа Пизано, разрабатывавшего образные идеи Джотто. В певческой кафедре (кантории) для Санта-Марии дель Фьоре, законченной в те годы, от готического «натурализма» не остается почти и следа, если не считать отдаленных реминисценций. При ограниченной высоте рельефа Луке делла Роббиа удается создать такую перспективную глубину, которая позволяет передать — действительный или иллюзорный — объем фигур и в то же время дать представление о плоскости, от которой идет отсчет удаленности или приближения к зрителю изображенных объемов. С острой наблюдательностью мастер подчеркивает подмеченные в реальной жизни детали (например, открытые рты певцов, раздутые щеки трубачей и т. п.). Но легко заметить, что кажущийся натурализм этих деталей используется не для описательной характеристики персонажей, а как мера пространства, для усиления иллюзорного впечатления о его глубине. Причем делается это не за счет перспективы, а благодаря постепенному усилению пластической проработки фигур: чем ближе фигура к зрителю, тем ощутимее становится игра светотени, тем больше свет разливается на выступающих поверхностях объема. Именно так решает Лука делла Роббиа проблему рельефа, восстанавливая идеальную целостность статуарной формы. В этом он отличен как от Гиберти, так и в особенности от Донателло с его «сплюсненным» рельефом. Возможно, этим объясняются похвалы Аль-

берти в адрес Луки делла Роббиа, которого он ставит в один ряд с «великими мастерами». И действительно, классическая чистота и гуманистический идеал Луки делла Роббиа гораздо ближе не к теоретическим размышлениям об искусстве (в значительной мере идущим от Брунеллески и Мазаччо), а к жизненным принципам Альберти как литератора (укрощение страстей, спокойное погружение в науку, *aurea mediocritas* *).

* Золотая середина (лат.).

Лука делла Роббиа был не единственным, кто противопоставлял драматическому и, по существу, антиклассическому историзму Донателло классическое понимание искусства как выражения идеальной гармонии. Микелоццо в своих скульптурных творениях выступает сторонником несколько тяжеловесного, натуралистического стиля классического надгробия. В надгробии Арагацци из собора в Монтепульчано он проводит в жизнь программную неоклассику, понимаемую как возвращение к античности. Подобно тому, как это вскоре станет делать Лука делла Роббиа, Микелоццо рассматривает рельеф как размещение статуарных форм в пространстве, ограниченном двумя близко расположенными параллельными планами. Но ему удастся лишь втиснуть фигуры в узкое пространство между передним планом и фоном, хотя он и пыгается разбить это монотонное чередование фигур с помощью крайних мер, например включая в композицию какое-либо «современное» лицо.

Сторонником классического стиля, связанным на первом этапе, как и Микелоццо, точным, почти буквальным следованием античности, является и Агостино ди Дуччо (1418—1481), флорентиец, почти все время проработавший вне Флоренции (в Модене, Римини, Перудже, Амелле). Он, должно быть, встретился с Донателло, едва тот вернулся из Рима с убеждением, что ему удалось открыть подлинную античность, столь отличную от условного классического искусства. В рельефах ковчега Сан-Джиминьяно в Моденском соборе (1442) скульптор отказался от ретроспективно-мемориального стиля Микелоццо. Он делает фон более глубоким, с помощью очень низкого рельефа выстраивает на нем архитектурные кулисы, дает несколько уходящих в глубину параллельных пространственных планов, ритмически чередует фигуры с широкими интервалами, помещает в центре композиций живые эпизоды. В Венеции, где он работал некоторое время рядом с Бартоломео Боном, у него, видимо, проявляется интерес к линейной ритмике высокой готики, и не исключено, что он, возможно, был знаком и с отдельными образцами греческого, неоаттического искусства. Конечно, когда в 1449 г. мы снова встречаемся с Агостино ди Дуччо в Римини, где он украшал боковые капеллы Темпью Малатестиано, то находим его уже вполне сложившимся мастером с индивидуальной, неповторимой линейно-ритмичной манерой, сосредоточенной на «музыкальном переложении» очаровательной классической сказки, окрашенной в тона анакреонтической лирики. Агостино несомненно «унаследовал от Донателло вкус к крайне низкому, почти сливающемуся с плоскостью рельефу, скорее процарапанному, чем высеченному резцом» (Бранди). Он не единственный, кто прибегает к такому приему, но он умеет на небольшой мраморной плите передать с помощью бесконечного сплетения плавных линий и небольшой высоты насыщенного светом рельефа, запутанных изгибов причудливых знаков

бесконечное пространство, полное воздуха и ясного света, вызывающее в памяти мифологический мир, населенный ангелами-гениями, музыкантами и танцорами, полный аллегорических намеков и астрологической символики.

Вскоре после этого, в 1457 г., Агостино прибывает в Перуджу, где полностью выполняет фасад церкви Сан-Бернардино (1461). В этом творении чувствуется отдаленное влияние сооружений Альберти, что особенно заметно в большой центральной арке, заключенной между двумя тектоническими элементами, усиленными выступающими наружу эдикулами. Однако из-за небольшой глубины портала, к тому же смягченной его перспективным обрамлением, а также благодаря зыбкости выступающих вперед эдикул плоскость фасада уподобляется насыщенному светом занавесу, на котором как бы свободно парят скульптурные рельефы.

Мы уже видели, как Росселлино пытался в надгробии Л. Бруни добиться синтеза архитектуры и скульптуры и установить определенную типологию надгробного памятника. Десять лет спустя Дезидерио да Сеттиньяно (ок. 1428—1464) в надгробии К. Марсуппини по-иному подходит к той же типологической проблеме, решая ее не в пользу архитектуры. Ниша становится менее глубокой, более просторной и открытой, число плит из цветного мрамора увеличилось с трех до четырех, гирлянда из лавровых листьев вынесена за пределы арки и окаймляет ее с двух сторон. Концы гирлянды, поддерживаемые фигурами гениев, ниспадая по сторонам арки, как бы перечеркивают ее тектонический смысл. Два путти, поддерживающие гербы с двух сторон саркофага, слегка отодвинуты в сторону и вынесены за пределы пилястр, а потому они не могут восприниматься даже как завершение надгробия. Саркофаг утратил четкий и ясный геометрический объем, он подобен изящно украшенному ларцу с изогнутыми боками. Почему Дезидерио ломает традиционную архитектурную структуру надгробия, вторгается в стенную плоскость, подчеркивает прихотливость изгибов и увеличивает число декоративных элементов? Очевидно, с целью добиться бесконечного разнообразия светотеневой нюансировки и колористической определенности форм, а также для того, чтобы придать новые очертания надгробию прежнего типа: легкость и бестелесность достигаются с помощью прихотливо извивающейся линии, которая как бы лепит эфирную ткань, сотканную из воздуха и света. Той же особенностью отличаются и рельефы мастера, изображающие преимущественно мадонн с младенцем. Они отличаются линейностью, разумеется, не ритмической, как у Агостино ди Дуччо, а скорей ускользающей, теряющейся и возобновляющейся с переходом от света к тени. Светотень у Дезидерио служит не столько противопоставлению пластических планов, сколько нюансировке световой насыщенности в пределах одной и той же живописной субстанции.

Весьма близки к поискам Дезидерио искания Мино да Фьезоле (1429—1484), но для него характерно более настойчивое стремление к определенности форм, позволяющей ему добиваться наилучших результатов в области портрета. Острой характерностью отличаются выполненные мастером портретные бюсты, но не в силу передачи ими физиономических или психологических особенностей моделей, а благодаря тому, что все его портреты пронизаны какой-то едва уловимой атмосферой,

подобной свету, как бы случайно задержавшемся на лицах и в волосах портретируемых. Может показаться странным, но типология портретного бюста, созданного Мино, восходит скорее к рельефу, чем к статуарной пластике, и не только потому, что в его работах нет ничего героического или монументального, а потому, что они не воздействуют на окружающее пространство, не организуют его, а, напротив, благодаря световой мягкости своих плоскостей создают ощущение насыщенного светом пространства, перспективной глубины барельефа.

Иное понимание единства архитектуры и скульптуры достигается Антонио Росселлино (1427 — ок. 1478), братом Бернардо Росселлино, в гробнице кардинала Португальского (1461) в церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции. 95

Широкая арка превратилась в наполненную воздухом нишу в стене, глубина которой иллюзорно увеличивается перспективно сходящимися кессонами свода. Гирлянду из лавровых листьев, бывшую у Дезидерио символическим украшением, заменил полог, открытый наподобие занавеса. Стена в глубине арки заполнена медальоном с изображением Богоматери с младенцем, поддерживаемым фигурами парящих ангелов. Исчезает также смысловая связь между телом умершего и саркофагом, столь ясно выраженная в надгробиях Л. Бруни и К. Марсуппини. В противовес этому построенное таким образом надгробие выигрывает в живописности: взаимодействие скульптуры с живописью берет отныне верх над синтезом архитектуры и скульптуры.

Теоретическое и эмпирическое пространство

Многие из проблем, возникших в первые десятилетия XV в. — включая проблему религиозного и светского содержания искусства, поднятую в творчестве Фра Анджелико, — требовали аналитического изучения и развития. В этой связи возникают разные, порой противоречащие друг другу тенденции; не исключено, однако, что научный подход к перспективе Паоло Уччелло (1397 — 1475) и «исторический волюнтаризм» Андреа дель Кастаньо (ок. 1419 — 1457) были в некотором роде полемическим ответом на нравоучительный «натурализм» Анджелико и его понимание истории как божественного провидения. Итак, мы имеем дело с тезисом и антитезисом; синтезом станет искусство Пьеро делла Франчески.

После ученичества в мастерской Гиберти Паоло Уччелло, согласно документам, появился в 1427 г. в Венеции. Когда он вновь вернулся на родину (1430), Мазаччо уже не было в живых, а ведущими мастерами во Флоренции стали Гиберти и Анджелико. Как и следовало ожидать, вначале Уччелло ориентировался на Гиберти, с которым у него уже были практические связи: об этом свидетельствуют фрески на библейские сюжеты в Кьостро-Верде церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. Исходным пунктом поисков Уччелло была скорее описательная перспектива в духе Гиберти, нежели конструктивная перспектива Мазаччо.

В 1436 г. Уччелло выполнил во фреске конный памятник кондотьеру Джованни Акуто в соборе Санта-Мария дель Фьоре. Проект росписи был старым (известие о нем имеется в одном документе, датированном еще 1395 г.), но выполнен он Паоло в соответствии с

новыми требованиями стиля. Поскольку перспектива является основой всех искусств — полагал, по-видимому, мастер, — то ничего не стоит изобразить живописными средствами то, что обычно воплощалось в форме скульптуры. Статуя, изображенная живописцем, носит к тому же иллюзорный характер, выступая в некотором роде в роли оптической «обманки». На схожие идеи наводили и некоторые трактаты древних авторов, писавших о древнегреческой живописи. Если статуя представляет собой пластическую форму, подчиняющуюся определенным условиям осмотра, то, выполненная живописью, та же статуя ограничена точкой зрения, заданной художником. В конном памятнике Джованни Акуто перспектива определяет не только пространственную композицию, но и ракурс изображения: форма постамента не развивается в глубину, а фигура кондотьера разворачивается фронтально на плоскости. Нельзя также сказать, что художник «ошибся», изобразив коня с одновременно поднятыми с одной и той же стороны ногами: просто в пространстве, подчиненном законам перспективы и разделенном на параллельные пространственные планы, движение коня не мыслится художником в перекрещивающихся плоскостях. Тем самым Паоло Уччелло как бы утверждает, что перспектива — это не средство придания большей реальности образам, а способ правильного размещения их в пространстве и что именно пространство определяет построение композиции, даже если оно не совпадает с реальностью. То же самое относится и к цвету: если Паоло изображает «поля голубыми, а города красными» (Вазари), то он поступает так потому, что цвета для него являются качественным отличием перспективных или пространственных планов, но не образов. В противовес Фра Анджелико, для которого существуют лишь объекты и их освещение, Паоло доказывает, что объект существует лишь в зависимости от пространства. В самом деле, в парижском «Святом Георгии и драконе» точка схода прямых линий в бесконечности не создает иллюзорной глубины, а, напротив, как бы изолирует фигуру пространством переднего плана, отчего она не становится более осязаемой или реальной: теоретически пространство переднего плана оказывается столь же ирреальным, как и пространство заднего плана. В этом можно усмотреть еще одно несоответствие с Фра Анджелико: видимость отлична от сущности, но сущность, выходящая за пределы видимого, состоит не в идеализации, а в истинности теории. В фресках «Потоп» и «Опьянение Ноя» в Кьостро-Верде церкви Санта-Мария Новелла Паоло без колебаний приносит правдоподобие в жертву логике перспективного построения. В них он выступает против сентиментального натурализма Липпи, не находящего, как Фра Анджелико, оправдания даже в религиозных предпосылках. Ригоризм Паоло напоминает целеустремленность кубистов в начале нашего века, считавших свои творения тем более подлинными, чем меньше они были правдоподобными. Паоло строит пространство по законам перспективы, а изображаемый исторический факт — в соответствии со структурой пространства: если образ при этом выглядит неестественным и неправдоподобным — тем хуже для природы и истории.

Не раз говорилось, что мир Паоло Уччелло — это мир «сказки». Эти утверждения были вызваны, возможно, тем, что его творения вызывают в памяти представления о наивности тречентистских повество-

ваний, авторы которых совершенно не заботились о том, чтобы поместить изображаемые события в «естественную» среду. За «сказочностью» Уччелло скрывается его иронический дух. Истина перспективы подобна математической истине: она не несет в себе ничего, кроме самой себя. Эмпирическое познание по сравнению с ней становится сказкой. Ирония Уччелло не была сатирой: его «Битвы» не высмеивают воинственность рыцарей. Ирония Паоло в чем-то сродни иронии Сократа: это ирония мудреца, привыкшего созерцать высшие истины. Он не мог не заметить странность и непоследовательность образов, возникающих на основе эмпирического опыта.

В глазах таких передовых мастеров того времени, как, например, Донателло, Паоло Уччелло выглядел фанатиком или даже маньяком. Но после того, как он написал все три свои «Битвы при Сан-Романо» (между 1456 и 1460 гг.), он был уже не столь одинок: по крайней мере некоторые из его идей нашли отклик у более великого художника, нефлорентийца — Пьеро делла Франчески, работавшего с 1452 г. над росписью хора церкви Сан-Франческо в Ареццо. Связь между «Битвами» Паоло Уччелло и битвами Пьеро делла Франчески неоспорима, но даже Пьеро, старый «фанатик перспективы», по-видимому, многому его научил. Перспектива у Пьеро безукоризненна, но она придает композиции классическую монументальность, выходящую за рамки ее целевой установки. Перспектива «Битв» у Паоло сохраняет характер проекции на плоскость: именно в плоскости выстраиваются фигуры в абстрактно-геометрических доспехах, плоскостно выглядит противопоставление света и тени, плоскостное разрешение получают совершенные изгибы контуров, на плоскости образуется нечто вроде инкрустации из ровных и прихотливо изрезанных кусочков цвета.

Среди художников, сразу же отдавших себе отчет в революционном характере живописи Мазаччо, находился Филиппо Липпи (ок. 1406—1469). Он мысленно задается вопросом, что могут дать новые идеи в плане позитивного изображения людей и вещей. Его тонкий эмпиризм мешает ему занять полемические или сектантские позиции, подобно тому как это сделал Андреа дель Кастаньо. Необходимо было выяснить также свое отношение к мятежному драматизму Донателло и религиозности Анджелико. В какой степени помогают они видеть и понимать мир?

В «Мадонне Тривульцио» и в немногочисленных фрагментах, оставшихся от фресок Филиппо во дворе монастыря дель Кармине, датируемых примерно 1432 г., влияние Мазаччо прослеживается довольно отчетливо, хотя и не может считаться глубоким. Фигуры у Мазаччо — это массивные тела, устойчиво стоящие в пространстве и залитые светом. Липпи не ощущает нравственную подоплеку нового подхода к изображению, но чувствует, что он разрушает готическую идеализацию человеческой фигуры и явлений природы. Он понимает, что с помощью такого подхода легче дать объективную оценку происходящему, выявить более точную определенность линейного абриса масс, превращающихся у художника в круглящиеся объемы, ограниченные ясно выраженными, плавными контурами. Решаемая при этом проблема соотношения между искомыми объемами и освещенным пространством весьма близка той, которая в те же годы является предметом пластических поисков Луки

делла Роббиа. Иными словами, и Липпи, и Лука делла Роббиа стремятся передать перспективный «срез» переднего плана в виде конкретной световой диафрагмы, которая хотя и выступает в качестве проводника от эмпирического пространства к пространству фигуративному, но вместе с тем подчеркивает угловатость изображаемых форм и способствует проникновению естественного света. В 1434 г. Липпи работает в Падуе; к 1437 г., когда художник вернулся обратно во Флоренцию, относится «Мадонна ди Тарквиния» — вещь, несомненно, экспериментальная. Ее новизна состоит в появлении перспективного фона. Перед нами — спальня с голыми стенами, окном, деревянной дверью с полуоткрытыми створками, выходящая на улицу или освещенный двор. Это элемент северной, нидерландской живописи, подтверждением чему является и книга, положенная на подлокотник трона. Характерно, что фламандское изречение фигурирует также на алтарном образе Анджелико в Перудже, относящемся к тому же году.

Для Липпи контакт с нидерландской живописью был очень важен, ибо отчетливо ставил перед ним проблему связи между математическим и эмпирическим пространством, между видением и изображением. В самом деле, художник ощущает потребность так построить картину, чтобы создать иллюзию продолжения в ней естественного пространства: не случайно поэтому стенки трона, часть ступеней, ножка младенца оказываются за пределами видимости, словно точка зрения наблюдателя расположена слишком близко. По той же причине уплощенные фигуры находятся как бы перед глубинным перспективным пространством комнаты, уходящим вдаль. Свет на них падает извне, как и на формы, выступающие на рельефах Луки делла Роббиа, но поскольку пространство комнаты освещено и изнутри, то они оказываются как бы между двумя источниками света. Светотень не моделирует объем, а задерживается в глубоких складках одежды, а свет не «обтекает» формы, а лишь рассеивается на них. Достигнутый эффект подобен сплюсшему рельефу, в котором уплощенная фигура приобретает объем благодаря архитектурной перспективе, процарапанной на фоне. Интерес Липпи сосредоточивается на связи между умозрительным математическим пространством и естественным светом, а перспектива становится для него «средством» для распространения и равномерного распределения света. Этим объясняется обращение к композиционным приемам Фра Анджелико и Гиберти — с той только разницей, что свет у Липпи уже не имеет божественного происхождения, а является естественным, реальным светом. «Благовещение» из церкви Сан-Лоренцо во Флоренции и одноименная композиция из Национальной галереи в Риме являются типичными примерами бинокулярной перспективы, ограничивающей пространство полем зрения и организующей его в целях наилучшей передачи света. Свет должен иметь источник внутри картины, и поэтому он возникает из подчеркнутого противопоставления света и тени, а также из соотношения цветов. В «Короновании Марии» Липпи придерживается иерархической схемы, уже установленной Фра Анджелико, но усиливает роль перспективы в группировке фигур, образуя плотные массы по сторонам трона. Словно по ступенькам, свет стекает по головам ангелов и святых, в то время как фон, служащий отражающей поверхностью, построен на чередовании светлых и темных полос, то есть использует возможность

дополнительного освещения, возникающего при переходе от одного цвета к другому.

Поскольку Липпи стремится передать распространение света вглубь и вширь, то внимание его сосредоточено на наиболее подвижных элементах, позволяющих оживить световые переходы,— лицах, колеблющихся драпировках. Именно с Липпи берет начало изображение движения человеческого тела как принципа оживления пространственных отношений и их взаимодействия со светом. Очевидно, что движение, приводящее к изменению освещения, не может сводиться к статуарному, завершенному-волевому жесту. Оно передает скорее неопределенный, смутный порыв, вызванный не волей, а эмоциональным состоянием или чувством. Вот почему лица героев картин Липпи широки и слегка приплюснуты, как бы озарены светом, который готов излиться за пределы контура в окружающее пространство. По той же причине черты лица, намеченные уверенно и энергично, отличаются подвижностью, почти зыбкостью, позволяющей выявить тончайшую игру рассеянного света на нежной поверхности кожи. Липпи часто разрывает контур фигур, используя движение и ракурс для более активного распространения света. Он любит вьющиеся золотистые волосы и прозрачные складки драпировок; легкие светлые ткани, впитывающие свет, слегка колышутся то ли от движений тела, то ли от дуновения ветерка. Филиппо больше не волнует роль фигур в организации живописного пространства. Он не думает о том, что важнее — статика объема или динамика движений. Он вовсе не убежден в том, что всякое движение человека обязательно должно быть осмысленным, волевым, то есть историческим поступком. Он больше задумывается над тем, какова же глубинная связь или кровное родство между человеком и природой, какова та сила или то влечение, которые притягивают их друг к другу, какие механизмы определяют их действия, какой отклик вызывает в душе человека окружающая его природа и как воздействует на природу одушевляющее ее присутствие человека. В росписях собора в Прато (1452—1464) Липпи с большой свободой и широтой, несвойственными ему в период его становления как художника, развивает новые представления о соотношении между внутренним порывом души (чувством) и физическим движением, между физическим движением и наполненным светом пространством. Хотя эти фрески и написаны в те же годы, когда Пьеро делла Франческа писал свой цикл в Ареццо, они являются полной их противоположностью. Перед нами не единое, монолитное, как архитектура, пространство, а прихотливое движение пространственных планов, собирающих и отражающих свет; не фигуры, застывшие, как статуи, а живые, наделенные противоречивыми чувствами и настроениями люди; не прозрачные и сверкающие на свету краски, а приглушенные полутона, тонко реагирующие на движения светотени; не определенные и устойчивые геометрические объемы, а прихотливые линии, изящные позы и робкие, грациозные жесты. А главное — не твердая догматическая уверенность в незыблемости миропорядка, а интуитивное прозрение его постоянной изменчивости, подобной изменчивости движений человеческой души. Росписи Пьеро в Ареццо и фрески Филиппо в Прато знаменуют в середине века разделение живописи на два художественных течения: одно, развиваемое Пьеро и его последователями, утвердится в Риме, а другое, породившее

Боттичелли и Леонардо,— во Флоренции.

Художником, который, по всей вероятности, первым познакомил Флоренцию с взволновавшими всех новшествами нидерландского искусства, был Доменико Венециано (ок. 1406—1461). Неизвестно, как он сложился как художник и когда прибыл во Флоренцию, но несомненно, что к первому периоду его пребывания в Тоскане принадлежит тондо с «Поклонением волхвов». Три тенденции современной художественной культуры тех лет способствовали появлению этого шедевра: искусство Мазаччо (его влияние прослеживается в изображении Богоматери и коней слева); творчество Джентиле да Фабриано (в персонажах, одетых в богатые костюмы той эпохи) и нидерландская живопись (в панораме пейзажного фона). Если Липпи обращался к тем источникам, в которых он мог эмпирически почерпнуть ясность в отражении природы вещей, то Доменико стремился к синтезу многообразного и порой противоречивого опыта своих предшественников. Взять, к примеру, пейзаж. Хотя он и построен по принципу панорамного пейзажа с высоким горизонтом, в котором для всего находится место, в то же время он является проводником света, падающего с неба на первый план, где он сливается с фигурами. Великое прозрение Венециано состояло в том, что он снял противоречие между умозрительным пространством и реальным миром, между перспективой и светом. Свет — это не просто одна из составляющих двуединство, а то общее начало, которое сливает воедино световоздушную среду и перспективу. А слить их было необходимо, ибо, если предполагается, что искусство устанавливает и проясняет истину бытия, невозможно сосуществование двух противоположных истин и двух противоположных художественных систем для ее передачи.

В 1438 г. Доменико находился в Перудже. Отсюда он написал Пьеро де Медичи и просил его посодействовать в получении заказа на алтарный образ. В числе наиболее значительных флорентийских мастеров он назвал Анджелико и Липпи. В 1439 г. он уже во Флоренции, где работает над росписями (утраченными) в Сант-Эджидио. Рядом с ним подвизается в качестве подмастерья юный Пьеро делла Франческа. Не исключено, что именно в этом утраченном цикле была ясно поставлена проблема соотношения перспективы и световоздушной среды — проблема, которая станет характерной для будущих исканий обоих мастеров.

- 98 Главным произведением Доменико остается «Алтарь святой Лучии». Его пространство организовано многоплановой архитектурой: аркада, за ней, в глубине второго плана, сложной формы экседра с нишами, за которой на фоне неба видны деревья. Это сложная система плоскостей, собирающих и удерживающих естественный свет в четких геометрических объемах, подчеркнутых хроматической инкрустацией архитектурных форм. Цвета отличаются ясностью и прозрачностью, тени легки и подвижны, фигуры расставлены с учетом перспективы и моделируются как световые объемы. Речь, однако, идет о естественном освещении, ибо падающая от стены тень ложится на архитектурный фон, и этого уже достаточно, чтобы фигуры органичнее вписались в окружающее пространство и приобрели сдержанную монументальность, выдающую в фигуре Крестителя своего первооткрывателя — Андреа дель Кастаньо. Творчество обоих мастеров развивается какое-то время параллельно, с некоторыми различиями, позволившими Вазари противопоставить нрав-

ственно-психологический облик их персонажей — сдержанно-созерцательный у Доменико, мрачно-неистовый у Андреа дель Кастаньо. Оба художника одинаково внимательны к проблемам пространства и света, но Доменико стремится к метафизическим решениям, к отождествлению абсолютного света с абсолютным пространством, Андреа же — к историзму, к поискам синтеза, определяемого движением человеческой фигуры.

Андреа дель Кастаньо (ок. 1419—1457), несомненно, не убивал Доменико Венециано, как о том повествует Вазари, ибо умер он на четыре года раньше. Но то, что его живопись отличается суровостью, выстраданностью, резкой полемичностью, не подлежит никакому сомнению. Для Андреа проблема пространства и света, несомненно, важна, но она находит отражение лишь в фоне, на котором разворачиваются действия человека. Главным же для него остается вопрос об исторической определенности личности. Такой поклонник классического искусства, как Вазари, видимо, потому и относится к нему столь неприязненно, что Кастаньо не делает свои исторические образы похожими на представителей высшей ступени социальной иерархии, а, напротив, старается придать им ярко выраженный народный характер. В этом он идет по пути, указанному Донателло, который, наряду с Мазаччо, оказал на его формирование наибольшее влияние.

Первое известное произведение Андреа дель Кастаньо — фрески в апсиде старой церкви Сан-Дзаккария в Венеции (1442). Здесь, как и в ранних произведениях Липпи, пластическая линейность в духе Донателло сдерживает и ограничивает объемы, получившие столь выразительное развитие в произведениях Мазаччо, но линия, которая служит Липпи для объединения композиции и «придания ей естественности», используется Андреа для ужесточения и динамизации рисунка. В «Распятии» из церкви госпиталя Санта-Мария Нуова во Флоренции (ок. 1444) художник уподобляет пространственную композицию скульптурному рельефу: выстроенные по классической схеме Брунеллески, фигуры как бы выступают из монохромного, темно-синего фона, отличающегося небольшой глубиной по отношению к переднему плану. Объемы как бы уплощаются и становятся шире. Линия, благодаря перспективной иллюзорности в драпировках, создает впечатление четко выявленного объема. Свет сгущается на драпировках и уходит в неглубокое, перспективно построенное пространство. Белые одеяния стоящих вполупорот святых отражают свет к фигурам Богоматери, Иоанна Евангелиста и распятого Христа. Художник явно отталкивался от «Распятия» Мазаччо, но его образы, безразличные друг другу и далеко выступающие вперед, поставлены в особые условия освещения и выполняют свое «историческое» назначение: они не действуют, а лишь выражают различные оттенки чувства и разные степени душевного страдания и медитации.

Фрески в трапезной монастыря Сант-Аполлония следует отнести к 1445—1450 гг., то есть ко времени, когда Доменико Венециано писал алтарный образ святой Лучии. В верхней части, где размещены «Распяtie», «Положение во гроб» и «Воскресение», Андреа ясно продемонстрировал свое отношение к проблемам взаимосвязи пространства, пластики и света. Он отказывается от эмпирически-натуралистических решений Липпи: зачем, как бы задается вопросом художник, изучать реальную

действительность, если проблема заключается в определении своего отношения и общего подхода к ней? Ведь только в реальной действительности объем выступает в качестве экранирующей поверхности, задерживающей свет на границе материи, в теоретическом же плане между объемом и светом нет противоречия, а линия — эта типичная абстракция разума (и, следовательно, в природе не существующая) — устанавливает лишь эквивалентность, более того, возможность сосуществования и даже взаимопроникновения объема и света. Поэтому объемы у Андреа приобретают геометрическую точность и световую насыщенность, а становящиеся все более конструктивными линии определяют рельеф и его оптимальную высоту для большей проходимости света. Пластическая архитектура, связанная главным образом с жесткой линейностью, требует структурной расчлененности рисунка и в особенности героизации, почти сверхъестественной монументализации человеческой фигуры. В самом деле, Андреа, видимо, понимает, что свет, как природное явление, зависит от случайных обстоятельств, а пространство, подчиненное логике геометрии, абсолютно и не зависит ни от чего. Объединяющей же случайное и абсолютное является человеческая фигура, которая в одинаковой мере связана и с тем, и с другим. Следовательно, с его точки зрения, столь желанным разрешением противоречия между теоретическим и эмпирическим пространством является не геометризм Паоло Уччелло и не натурализм Липпи, а пластика человеческой фигуры, на которой отныне будут сосредоточены художественные поиски Андреа.

99 Если речь идет о человеке, то, следовательно, и об истории. История же без действия, локализованного во времени, вновь приводит к вопросу о случайном. Его решение с большой ясностью дается в «Тайной вечери» — еще и потому, что в этой фреске Андреа определяет наконец свое отношение к Донателло, столь мастерски изображавшему действие. Начнем с рассмотрения диалектического соотношения между этим творением Андреа и одновременно созданным с ним «Алтарем святой Лучии» Венециано. У Венециано пространство многопланово, у Андреа его глубина ограничена единой плоскостью фона; у Венециано фигуры даны в перспективе, у Андреа они строго «выстроены» между белой полосой стола и стеной; у Венециано — идеальная, чисто геометрическая архитектура, у Андреа — архитектура построена более или менее согласно античной теории; у Венециано фигуры идеализированы, у Андреа — подчеркнута реалистичность. Донателло изобразил крестьянина на кресте, Андреа помещает в трапезной группу простолоюдинов. И делает это не ради социальной полемики, а потому что ему надо избежать штампованного стереотипа, приевшихся пропорций, любого, наконец, «приукрашивания» человеческой фигуры. Последняя должна рождаться исключительно благодаря свету, как нечто раз и навсегда данное, несмотря на индивидуальные особенности. Попробуем измерить пространство изображенного Андреа помещения: боковые стены и потолок с черными и белыми полосами предполагают большую глубину, нежели это дается в перспективе. Следовательно, Андреа использовал перспективу не для увеличения, а для уменьшения иллюзорного эффекта глубины. Свет проникает в это неглубокое пространство в виде прямых лучей, падающих из двух боковых окон, и тут же отражается от белой полосы скатерти. Его усилению, почти конденсации, способствует частота резких хроматиче-

ских контрастов плит разноцветного мрамора, украшающего заднюю стену. Мы имеем дело, таким образом, со светом, заполняющим намеренно суженное пространство: он не растекается, а последовательно передается, но не путем перехода от вещи к вещи, от цвета к цвету, как у Анджелико, опиравшегося на учение Фомы Аквинского. Следуя направлению прямых линий в архитектуре, он волнообразно обтекает расположенные в ряд фигуры. Присмотритесь к жестам действующих лиц, особенно к наклону их голов и торсов, и вы увидите, что «разговор» сидящих рядом друг с другом апостолов состоит именно в переходе света от одного к другому. Представьте себе, что апостолы встали и ушли. В этом случае перспективно построенное пространство моментально, как под действием невидимой пружины, сократилось бы, свелось к резко обозначенной плоскости боковых стен, словно меха растянутой гармонии. Итак, глубина помещения зависит от фигур, от их сдержанных жестов, именно фигуры дают жизнь чисто графическому пространству, изображенному на плоскости, преобразуя его в пространство реальное, глубокое, обитаемое. Именно поэтому Андреа подчеркивает контраст между великолепным архитектурным декором (в соответствии с представлениями Донателло о великолепии античных зданий) и «реалистическими» фигурами простолудинов. Пространство символизирует здесь античность, то есть историю; фигуры же относятся к преходящей действительности: без настоящего времени, без реального или потенциального действия человека прошлое лишено какой-либо глубины и потому не является историей.

Через двадцать лет после создания Паоло Уччелло конного памятника Джованни Акуто Андреа напишет портрет Никколо да Толентино (1456) в соборе Санта-Мария дель Фьоре. Перспективно построенная композиция Паоло преобразуется у Андреа в монументальную, статуарную композицию. Но главная идея Андреа состояла в том, чтобы создать статую, полную жизни и движения; античный герой стал у него великим героем современности. Здесь происходит не процесс идеализации, а нечто прямо противоположное: переход от идеального к реальному. То же самое мы видим и в портретах знаменитых людей — фрескового цикла из виллы Кардуччи в Леньяйе (ок. 1450). Строгие архитектурные обрамления, плоский фон из цветного мрамора — Андреа опять ограничивает себя минимальными пространственными параметрами и использует перспективу для сокращения эффекта глубины. Благодаря этому фигуры рельефно выступают вперед, почти «выталкиваются» из пространства, которое, в силу своей ограниченности, не в состоянии их вместить. Они полны еще статуарной монументальности, сдержанности и благородства, но это уже не статуи: с переходом из перспективного пространства в пространство реальное они становятся образами с акцентированными чертами лиц, грубоватостью жестов, часто переходящих, как в портрете кондотьера Пиппо Спано, в откровенно вызывающую дерзость.

Синтез рациональных и идеальных истин

Когда Пьеро делла Франческа (ок. 1420—1492), уроженец Борго-Сан-Сеполькро в Умбрии, попадает во Флоренцию и начинает работать в церкви Сант-Эджидио (1439) с Доменико Венециано, который, возможно, был его учителем в Умбрии, он начинает понимать, что за противополож-

ностью художественных позиций Липпи и Паоло Уччелло кроется противоположность двух великих идеологических полюсов флорентийской изобразительной культуры — Мазаччо и Анджелико. Натуралистическая компромиссная манера Липпи его мало интересовала, более привлекательным ему представлялся интеллектуальный, хотя и односторонний опыт Паоло Уччелло. Однако интуитивно Пьеро чувствовал, что речь идет не о выборе между двумя художественными направлениями: если искусство понимать как универсальную систему, то оно не может основываться на двух противоположных началах. Деятельность Пьеро будет связана главным образом не с Флоренцией и с нарастающей в ней художественной полемикой, а с Ареццо, Борго-Сан-Сеполькро, Римини, Феррарой, Римом и особенно с Урбино. Его стремление к художественному синтезу будет основываться на все более широком взгляде на искусство, вплоть до учета радикальных нидерландских новшеств. Искусство Пьеро сыграло объединяющую роль, став связующим звеном между культурой Центральной Италии (и даже Южной Италии с Антонелло да Мессиной) и Венецией (с Джованни Беллини). В новой культуре, которая из Урбино распространится повсеместно и в начале чинквеченто станет доминирующей в Риме, где на авансцену выступят Рафаэль и Браманте, Флоренция осталась в изоляции, по крайней мере до появления Микеланджело. Флоренция превратилась в цитадель формальных художественных поисков, выраженных в различных тенденциях или устремлениях, но все более отходящих от идеалов универсализма, позволявших отождествлять искусство с наукой, глашатаем чего и выступил Пьеро.

Первыми несомненными произведениями Пьеро были полиптих «Мадонна делла Мизерикордия», написанный для Борго-Сан-Сеполькро (1445—1462), и «Крещение». Полиптих состоит из изображений отдельно стоящих фигур святых на золотом фоне. Величина составляющих его частей не одинакова, каждая фигура занимает пространство, заключенное между передним планом и фоном, и выступает как бы его мерой. Свободное пространство заполнено светом, пронизывающим фигуры и отражающимся от золотого фона. Свет, таким образом, формирует объем. Отсутствие каких-либо архитектурных или пейзажных мотивов доказывает, что человеческая фигура для Пьеро — это не только связующее начало между пространством теоретическим и эмпирическим, но и абсолютное тождество геометрического пространства и света.

В полиптихе «Мадонна делла Мизерикордия» метод Пьеро находит почти абстрактно-теоретическое выражение — золотой фон выступает как абсолютное тождество пространства и света, фигуры читаются как ясные геометрические формы. В «Крещении» композиция обогащена разнообразием проявлений природы: уходящий к горизонту пейзаж заполнен нежным прозрачным светом, как у Анджелико. Но все это выходит за рамки обычного распространения света: небо отражается в воде на переднем плане, так что свету, падающему сверху, соответствуют отраженные лучи, идущие снизу. Поскольку речь идет не о передаче движения, а о передаче световоздушной среды, то здесь нет и перспективно уходящих вдаль линий и чередующихся цветовых плоскостей, зритель видит лишь чередование темных пятен леса и светлых полей.

Три ангела не участвуют в ритуале крещения и не держат в руках, как обычно, одежду Христа. Их роль сводится только к

присутствию, к мифологической атрибуции пространства. Но это не символические фигуры, а полные жизни образы. Очевидна аналогия, которую проводит Пьеро между стволом дерева и обнаженными телами: все они обнаруживают одинаковую тенденцию к идеальной форме цилиндра или колонны. Раздевающийся на втором плане человек, готовящийся к крещению, повернут так, что его фигура воспринимается как мостик, соединяющий вертикали фигур и дерева с излучиной реки и плавными изгибами горизонта. Нет никакой «иерархии» среди фигур, деревьев, мельчайших подробностей пейзажа: все, что мы видим, существует в одинаковой степени и одинаковым образом. Раз все ясно и не вызывает сомнений, то нет места и для тревоги, волнения, религиозного порыва: умопостигаемая истина составляет норму нравственного поведения. Так разрешается давний спор о том, что выше — искусство, открывающее «невидимые глазу истины» (Ченнини), или искусство, передающее лишь то, что «доступно глазу» (Альберти): разум не обладает истиной, не различимой глазом, глаза не видят вещей, не доступных пониманию разума. Спустя тридцать лет во Флоренции вспыхнет спор о примате формы и содержания, в котором будут апеллировать то к Боттичелли, то к Леонардо. Для Пьеро же единство формы и содержания навсегда останется незыблемым.

Последнее было чрезвычайно важно, ибо если в форме можно все выразить, то какой смысл докапываться до некой первоосновы, скрытой под изменчивой оболочкой реальности? Всякое явление действительности сразу же возникает как абсолютное единство формы и содержания. Не следует поэтому стремиться к построению абсолютного, геометрически определенного и всеобъемлющего пространства: пространство полностью заключено в самих идеальных формах, а любая форма — это способ существования пространства. Пьеро напишет трактат о перспективе и назовет его «*De prospectiva pingendi*» *, желая тем самым

* «О живописной перспективе» (лат.).

доказать и доказывая на деле, что перспектива — это не предварительное условие для создания художественного образа, а сама живопись. В том же трактате он рассматривает сложнейшие случаи применения перспективы, ибо отныне перспектива выступает для него не в качестве нормы или способа видения, а как само видение в своей цельности.

После работ, выполненных в Ферраре и Римини (фреска с Сиджизмондо Малатестой в Темпью Малатестиано, 1451), Пьеро вплотную подходит к проблемам историзма. Он задумывается над тем, как передать непреходящее значение какого-либо события (с точки зрения его исторической сущности), как выделить вехи поступательного развития, становления истории? Вопрос этот связан и с догматической трудностью: примирима ли истина, закрепленная вероучением, с историческим характером Священного писания? С 1452 по 1459 г. Пьеро с перерывами работает над циклом фресок, посвященных истории животворящего креста в хоре церкви Сан-Франческо в Ареццо. Три стены хора разбиты здесь на горизонтальные яруса. «На боковых стенах деление на три больших яруса соответствует логике повествования. На нижних ярусах изображены две битвы; их композиционное построение в виде скученных масс создает у зрителя впечатление, что они служат опорой

102 расположенных выше эпизодов. Во втором ярусе помещена фреска «Посещение царицей Савской царя Соломона», а на противоположной стене — история нахождения креста. Здесь композиция более разрежена, а фигуры образуют стройные фризы, вытянувшиеся вдоль стен. И, наконец, в сценах «Смерть Адама» и «Возвращение креста в Иерусалим», помещенных в люнетах верхнего яруса хора, господствует небо, а фигуры расположены далеко друг от друга, чтобы создавалось впечатление легкости и воздушности. Подобное построение явно свидетельствует о стремлении Пьеро уподобить свои фигуры архитектуре» (Л. Вентури).

Сюжет, положенный в основу этого цикла, почерпнут из «Золотой легенды» Якопо да Вораджине, но Пьеро не придерживается сюжетной линии, не впадает в нравоучительный тон сказочного повествования. Он не акцентирует индивидуальные черты своих героев, избегает каких-либо драматических или трагических эффектов, не усиливает пафос. Вместе с тем Пьеро не отказывается от образов, которые могли бы привнести в повествование элементы драматизма и динамики. В изображенных им сценах есть и второстепенные эпизоды. Словом, для художника не существует деления на драматические или малозначимые моменты, лишённые философского или религиозного содержания. Историческое событие отличается у него полным выявлением своей сущности, речь при этом не обязательно идет о главном действующем лице или кульминационном событии истории. Так, например, изображение «Перенесение священного дерева» сразу же обнаруживает свою истинную сущность исторического события, а не случайного явления благодаря священному дереву, по диагонали пересекающему фреску. Что этому способствует? Пьеро сопоставляет прожилки дерева с перистыми облаками неба, что ведет к их смысловой перекличке; диагонали дерева и склона холма наводят на мысль об однородности близкого и далекого пространства; усилия людей, поднимающих дерево, говорят о преодолении тяжести, о равновесии противодействующих сил. Мотив механического действия вновь возникает в сцене «Наказания иудея». С точки зрения большой истории это — малозначащее, мимолетное событие, значимость ему придают три огромные опоры дыбы, занимающей почти все пространство двора, окруженного стенами и включающего и людей, тянущих канат, и обреченного на муки иудея, которого держит за волосы тюремщик. Таким образом, грубое орудие пытки, лишённое каких-либо красот, становится архитектурной конструкцией, организующей пространство. В «Сне Константина» поток света, нисходящий на землю вместе с ангелом, падает на конической формы палатку. Это один из первых «ноктюрнов», одна из первых попыток в живописи кватроченто передать искусственное освещение, рассеивающее ночную мглу. В этой фреске Пьеро как бы доказывает, что геометрическая, универсальная форма не изменяется при изменении природы света — она не теряет свою универсальность под воздействием сверхъестественного света.

103 В двух «Битвах», изображенных Пьеро, небо не бездонно: это не пустота, возникающая за плотными рядами воинов, а световоздушное пространство, определяемое древками копий, яркими полотнищами знамен, большими геометрически правильными объемами шлемов с султанами и гребнями. Пространство здесь — не замкнутая плоскость и не бездонная глубина: противопоставление глубины и ограниченности про-

странства выступает у Пьеро как соотношение двух противоположных величин. У Пьеро нет и контраста света и тени, так как свет — это пространство, а пространство однородно и не терпит разрывов. Даже твердые тела не задерживают у него свет, который как бы пронизывает и наполняет их. То, что на первый взгляд может показаться обычной тенью, есть лишь следствие иного наклона лучей, падающих на рельефную поверхность пластического объема. Точно так же светится шар, освещенный изнутри: благодаря преломлению света и создается впечатление его округлости. Концентрация и плотность материи у Пьеро не меняются с переходом от внутреннего к внешнему пространству, благодаря чему никогда не знаешь, что перед тобой — фигура или предмет, расположенные в пространстве, твердое тело, парящее в пустоте или в разряженной атмосфере. Поэтому объемы передаются контурами, которые ограничивают окрашенные участки, примыкающие друг к другу, словно кусочки смальты в мозаике. Цвета отличаются чистотой, насыщенностью и светоносностью. Сближая их, художник не заботится о полутонах, столь милых сердцу Джентиле, или о мелодических арпеджио — этом любимом коньке Анджелико. Однако и цвета подвластны у Пьеро закону действия и противодействия. Так, мы не встретим у Пьеро двух цветов, для которых нельзя было бы отыскать промежуточного оттенка. Поэтому всякий цвет у него — это хроматическая величина, отличающаяся чистотой своего собственного тона и гармоническим соотношением с другими. Да и к чему иному может привести понимание истории как результата человеческих усилий, если не к созданию форм, каждая из которых отличается единством и всеобщностью, изменчивостью и постоянством? Творения Анджелико несут на себе печать неотвратимости и извечности божественного вмешательства: во всех поступках человека как бы чувствуется присутствие единого абсолютного начала. Изображенные Пьеро сцены, напротив, говорят о всеобщности реального, а не абсолютного начала. Время, как и пространство, едино в своей сущности и не подвластно иным импульсам.

Казалось бы, столь вселенский взгляд на природу вещей должен исключить какой-либо интерес к деталям, на деле же все обстоит иначе. Несмотря на свое пристрастие к математической соразмерности, Пьеро проявляет интерес к разным величинам в шкале человеческих ценностей, от бесконечно больших (как это видно во фресках в Ареццо) до бесконечно малых. С нидерландским искусством Пьеро впервые сталкивается в Ферраре, где в 1449 г. работал Рогир ван дер Вейден. Первыми признаками интереса к нидерландским мастерам могут быть мелкие подробности «ведуты», изображенной в медальоне фрески в Римини (1451).

«Нидерландская проблема» приобретает для Пьеро особый смысл лишь тогда, когда он, давно уже установивший связи с Урбино, стал центральной фигурой гуманистического кружка, сформировавшегося при дворе Федерико да Монтефельтро. Уже в необычной композиции профильных портретов герцога Урбинского и его жены Баттисты Сфорцы с характерной для них «приближенностью к зрителю» и в то же время «погруженностью в световоздушное пространство фона», «не опосредованное занавесями или окнами, створками или подоконниками» (Лонги), можно заметить интерес к миниатюрной выписанности пейзаж-

ных фонов в нидерландских портретах. Интерес к нидерландцам подкреплялся уверенностью художника в том, что он сможет добиться геометрической уравновешенности и соразмерности всей композиции, согласовав неправильность черт лица моделей, завитки волос, бородавки с удаленным и насыщенным светом пейзажем.

Примерно с 1470 г. в Урбино работает известный нидерландский художник Йосс ван Гент. «Мадонна ди Синигаллия» («Мадонна с ангелами») Пьеро не является, конечно, свидетельством прямого нидерландского влияния, но она доказывает, что он не пренебрегает возможностью использовать в своей строгой пропорциональной системе нидерландский метод «непосредственного отражения» реальности. В своей картине он предельно повышает роль крупных пластических масс и мельчайших деталей, между которыми необходимо было установить надлежащую соразмерность: так, массивная фигура Богоматери с крупной, тяжелой рукой занимает весь передний план. От этой крупной пластической массы художник постепенно переходит к мельчайшим деталям — ожерельям, золотым локонам ангелов, бытовым предметам, поблескивающим в неясной полутьме стенного шкафа. В качестве связующего звена между заполненным светом пространством первого плана и замкнутым, полутемным пространством комнаты, едва прорезаемым солнечным лучом, проникающим в окно и оставляющим светлую полоску на стене, выступает гладкая серая стена, служащая промежуточной плоскостью в перспективной системе композиции, но она занимает и срединное положение в колористической гамме картины. Ее цвет по тону является промежуточным между светло-серым цветом отворота плаща Богоматери, темно-серой гаммой стен, полутемной комнаты в глубине и цветом стенного шкафа. Стена к тому же имеет двойное освещение — прямое и боковое, что позволяет ей служить фоном и не препятствовать распространению света, подчеркивающего тонкие очертания разных украшений и отражающегося на предметах, стоящих на полках шкафа.

Незадолго до смерти Федерико (1482) Пьеро создает «Мадонну со святыми и герцогом Урбинским». Впервые архитектура играет здесь не столько роль «сотовой структуры», сколько обширного и глубокого пространства, где свод и ниши раздаются вширь через пролеты широких арок и вперед, в сторону зрителя. Стоящие полукругом фигуры помещаются, таким образом, как бы в средокрестие нефов центрального храма. Классический декор в виде кессонов и розанов, каннелюрованные пилястры создают светонасыщенную среду, заставляют свет и воздух перетекать, заполняя затененные пространства. Архитектонический смысл полукруга, образованного фигурами святых и ангелов вокруг Богоматери, заключается в том, чтобы связать открытые пространства переднего плана с нишей, изображенной на заднем плане. В полиптихе «Мадонна делла Мизерикордия», первом несомненном творении Пьеро, мантия Богоматери служила как бы нишей, фигура Богоматери уподоблялась архитектуре, а коленопреклоненные граждане замыкали нижний круг воображаемой линии, оставляя незаполненным пространство вокруг Богоматери, словно колонна возвышающейся в центре композиции. В алтарном образе из Бреры полукруг святых как бы повторяет полукружие апсиды и, соединяясь с открытыми боковыми пространствами, принимает на себя

свет, концентрируя его вокруг сидящей в центре Богоматери, передавая его в раковину апсидальной ниши. В образованном фигурами полукруге свет приобретает особое качество в зависимости от цвета, местоположения и наклона фигур. Проблема, которую поставил перед собой Пьеро, состояла в перспективной проекции на изогнутую поверхность. Это проблема перспективы «*communis*» *, корнями уходящая в античность,

* Общий (лат.).

описанная многими авторами, от Плиния Старшего до Витрувия (поэтому архитектура, изображенная Пьеро, с исторической точки зрения является классической). Но Пьеро решает эту проблему в теоретическом плане, основываясь на конкретном опыте и фактах природы и истории. Теория, иными словами, не предшествует опыту, обуславливая его априорной идеей, а строится на основе опыта, приобщая его к универсальности понятия и придавая ему законченность в единстве абсолютной формы: это словно купол в совершенном здании познания, а пилоны, на которых он покоится,— это природный и исторический опыт. Опыт не ограничен величиной познаваемых явлений, он не может остановиться ни перед слишком малым, ни перед слишком великим, ни перед теорией построения Альберти («свет» первого плана), ни перед воображаемой линией горизонта.

Тот же Пьеро дает нам ключ к своей теории, изображая в центре апсиды, прямо над головой Богоматери, подвешенное яйцо. Яйцо — носитель разнообразных символических значений, но здесь оно призвано показать, что ничто не бывает настолько малым, чтобы остаться незамеченным в космической универсальности мира. В качестве же средней величины между «малостью» яйца и «обширностью» ниши выступает здесь голова Богоматери. Более того, одна и та же форма присутствует в разных масштабах во всех природных вещах: в яйце, в раковине ниши, в человеческой фигуре, и ее значение не меняется с переходом от вогнутости к выпуклости.

Это последнее известное произведение Пьеро, который на закате своих дней утратил зрение и оставил живопись, всецело посвятив себя математике. И это произведение, свидетельствующее о высшем согласии и тождестве идеи и опыта, идеи и формы, составляет идейно-историческую основу универсального классического искусства раннего чинквеченто, искусства Браманте и Рафаэля.

Основные тенденции в живописи Флоренции второй половины XV века

Во Флоренции лишь престарелый Паоло Уччелло отдавал себе отчет (и это видно по его трем «Битвам») в огромном значении искусства Пьеро делла Франчески. Живописцы, которые в середине века занимали ведущее положение, отталкивались главным образом от Анджелико, но слабо разбирались в религиозной основе натуралистической природы его искусства. Правда, в 50-е годы Липпи, работавший над фресками в Прато, создал свои итоговые произведения, но их проблемное содержание будет понято лишь позднее Поллайоло. Беноццо Гоццоли (ок. 1420—1497), сотрудничавший с Анджелико в росписях Капеллы Николая V в Ватикане, достиг наибольшего успеха в качестве официального

100 живописца, но именно он выхолащивает религиозный смысл искусства своего учителя. Сделав шаг назад, в «Шествии волхвов» (1459), художник не сумел предложить ничего иного, кроме более современного и более доступного для понимания просвещенной буржуазии того времени «куртуазного» идеала Джентиле да Фабриано. Не вышел он и за рамки светской повествовательной условности, когда приступил к изображению сцен из библейской истории в крытом кладбище Кампосанто в Пизе (1468—1484, фрески были частично разрушены во время последней войны). Франческо Пезеллино (ок. 1422—1457) понимал, что путь, указанный Анджелико, ведет к эмпирическому натурализму Липпи. Однако его повествовательному, новеллистическому дару, колебавшемуся между экспериментальным натурализмом и благочестием, не хватало глубокого дыхания жизни. Алессіо Бальдовинетти (1425—1499), также тяготевавший к кругу Анджелико, является типичным представителем кватрочентистского академизма: внешне он заинтересован в исканиях Паоло Уччелло, Доменико Венециано и даже Пьеро делла Франчески, но все же его творчество ограничено чисто внешним подражанием, показывающим, что художник идет в ногу со временем.

Целенаправленные, серьезные поиски вновь начинает Антонио дель Поллайоло (ок. 1432—1498). Его искусство выглядит своего рода полемикой с «официальной общепризнанностью» Гоццоли, но вместе с тем направлено и против теоретического и формального универсализма Пьеро делла Франчески. Искусство для Поллайоло — это вовсе не грандиозное здание, вмещающее в себя все видимое и познаваемое, а одна из ступеней опыта. Искусство не подавляет историю авторитетом верования, а реализуется в истории, приводя подчас к острым противоречиям. Искусство не исходит из теоретических, религиозных или нравственных начал, а прокладывает свой путь в мире, стараясь постепенно уяснить значение вещей. Искусство, наконец, не есть нечто застывшее, а поиск, не система, а метод. Олимпийскому, отрешенному спокойствию Пьеро, который взирает на мир со все более возвышенной точки зрения, открывая все более широкие горизонты, противостоит неистовость, темная волна, поднимающаяся из глубин сознания, побуждающая заглянуть в его бездны и превращающаяся в беспокойство, тревогу, искания. Истоки этого внутреннего динамизма — в волевой силе Андреа дель Кастаньо, в драматической напряженности Донателло, а его полемика против Пьеро делла Франчески становится защитой своеобразия флорентийского художественного языка против единой универсальной системы, защитой искусства как общечеловеческого языка против искусства как ниспосланного свыше откровения. Таким образом, начинается противопоставление концепции искусства как орудия объективного познания и видения мира и концепции искусства как субъективного выражения индивидуального душевного состояния. Позднее это противопоставление приведет к противоположности классического и романтического искусства.

Поллайоло начал свою деятельность в качестве ювелира и скульптора и никогда не предавал забвению ремесленные истоки своего мастерства. В этом одна из особенностей его флорентийской «полемике», а также доказательство того, что для Поллайоло искусство было поиском и что в художественном поиске, как и в любом другом, главное — это

метод исканий, мастерство. Разнообразие его деятельности как живописца и скульптора нельзя объяснить одной лишь многосторонностью его дарования, это является также признаком универсальности и широты интересов. Скорей всего, он испытывал потребность идти по двум разным путям, проверяя достижения одного вида искусства достижениями другого и исходя из того общего, что есть в обоих процессах, а именно рисунка. Поэтому между живописью и скульптурой Поллайоло нет ни тождества, ни параллелизма. Скульптор критически и диалектически соотносится в нем с живописцем, и наоборот. А рисунок у него не априорная форма или идея, а экстаз, вдохновение, первоначальный толчок, побуждающий к поиску. Беспокойное стремление постоянно доводить рисунок до конца, почти навязчивое желание зафиксировать непрерывные изменения, вносимые опытом в первоначальный замысел, несомненно, являются полемическим моментом в отношении рационализма и формальной системы Пьеро делла Франчески.

Первое произведение Поллайоло — серебряное распятие 1457 г. В ремесленном деле традиции сохраняются гораздо дольше. Антонио сразу же обнаруживает вкус к беспокойной линии и резко очерченному контуру, к традиционной тонкости ювелирного искусства он добавляет донателловское чувство пространства и света. Примерно к тому же времени относится и первая известная его картина — «Вознесение святой Марии Египетской» в приходской церкви в Стадже. Чтобы это произведение не казалось анахроничным, попытаемся понять его полемическую направленность. Композиция отличается намеренным отказом от перспективы, фигуры, располагаясь вдоль плоскости, как бы парят, словно их удерживает плотность самого красочного слоя и светонасыщенность неба. В картине есть что-то архаическое, какое-то наивное простодушие повествований о чудесах. Но это лишь выпад против художников-философов, математиков, «универсалов». Художник не настолько прост, чтобы не понимать, что его святая не возносится, а «с трудом» поднимается на небо целым отрядом ангелов в развевающихся одеждах, которые удерживаются в воздухе благодаря движению ног и крыльев. Изможденная святая окутана, как «Святая Магдалина» Донателло, длинными волосами. Однако это не женщина на пороге смерти, уже отмеченная ее печатью, а святая, которой извивающиеся линии волос придают особое беспокойство. Волнение здесь выражено не через жест или перемещение в пространстве, а благодаря трепету, внутреннему смятению, пробивающемуся наружу и растворяющемуся вовне без каких-либо резких или законченных движений. Художник полон противоречий, и можно сказать, что ему по вкусу их обострение: с одной стороны, он восхищен совершающимся чудом, с другой — приземляет его, объясняя его механику: перед вами словно одно из тех устройств, с помощью которых во время народных гуляний запускают в воздух ангелов и голубей. Художник постигает физическую природу явлений и в то же время как бы освобождает дремлющую в них энергию, которая все приводит в волнение, но не имеет четко выраженного направления. Будучи человеком высокой культуры, он старается подладиться к простонародному языку со свойственной последнему насмешливостью. Можно ли представить себе более острую критику упорядоченного, глобального, как бы солнечного видения, нашедшего свое отражение в

росписях хора церкви Сан-Франческо в Ареццо, которые в те годы заканчивал Пьеро делла Франческа?

Поллайоло вновь обращается к проблеме, оставленной нерешенной Андреа дель Кастаньо и Доменико Венециано, а именно: к согласованию определенного движения фигур с неопределенной подвижностью света. Но он подходит к ней с новой точки зрения, хотя и проникнутой уже некоторым скептицизмом. Не стоит ли начать все сначала, как бы задается вопросом художник,— с пересмотра самой идеи героя как личности, господствующей над враждебными силами природы и общества? Около 1460 г. Поллайоло выполняет для Лоренцо де Медичи три картины на темы подвигов Геракла. Они утрачены и известны нам по более поздним повторениям. Геракл считался покровителем Флоренции. Как и Давид, он воплощал в себе высшие гражданские добродетели (силу и гнев) и являлся, следовательно, типичным флорентийским героем. В то же время это вдохновенный герой, сжигаемый в конечном счете своим неистовством. Донателло помещает на распятии простого крестьянина, Поллайоло делает героем или полубогом шумного грубияна из предместья Флоренции. Борьба Геракла с Антеем превращается у него в яростную схватку, однако художник сумел подчеркнуть в ней не только динамизм движения масс, но и напряжение каждого отдельного мускула, связки или нерва, искаженную гневом судорожную гримасу лица. Линии у Поллайоло отличаются не только напряженностью, но и прерывистостью: общее усилие разбивается на множество слагаемых сил, на несчетное число импульсов, не зависящих от воли и ею не управляемых. Каждый прием приобретает здесь как бы двойное назначение: им моделируется, определяется и выявляется форма тел ради поиска в них источника движения и вместе с тем он способствует прорыву формы вовне, за пределы тел, в окружающее пространство. Пейзаж изображен с высоким горизонтом, до уровня головы Геракла, но это не спокойная, привольно раскинувшаяся панорама, как у Пьеро делла Франчески: пейзаж полон речных потоков, извилистых дорог, атмосферных явлений и блестящих световых эффектов. С этим фоном, наполненным бесчисленными эпизодами, сливается, почти растворяется в природе ищущая выхода энергия фигур. Движения людей или порывы их страсти уподобляются движению естественных стихий — таинственному, глубокому и неуправляемому.

Интерес смещается, таким образом, с передачи структуры пространства средствами перспективы к изображению человеческого тела в движении, к его анатомии. При этом человеческое тело рассматривается уже не как совершенная форма, как мера пропорциональности мира, а как источник энергии и движущая сила. Так перебрасывается мостик между Поллайоло и Липпи с его поисками созвучия человеческих чувств природе, но с той только разницей, что у Поллайоло это созвучие превращается в постоянное взаимодействие звуков и отзвуков, стимулов и импульсов. Это как бы постоянное чередование разрядов и напряжений. Для того чтобы убедиться, какая пропасть отделяет живопись Поллайоло от живописи Пьеро, достаточно сравнить два очень близких по времени, по теме и даже по разработке темы профильных портрета: Баттисты Сфорцы и женский портрет из Музея Польди-Пеццоли в Милане. В портрете, исполненном Пьеро делла Франческа, обширное пейзажное

пространство выступает в роли отражателя света для объема головы Баттисты Сфорцы, неподвижное спокойствие царит как в природе, так и в образе человека. В портрете же Поллайоло изгиб спины задает голове легкое движение вперед, на что немедленно, как противоположный импульс, реагируют шейные мышцы; профиль заостряется и вытягивается благодаря линии носа и губ и вместе с тем получает обратное движение из-за выемки подбородка, наклона лба и волос. И этот двойной импульс закреплен одной линией профиля.

Насыщенность колорита отличается у Поллайоло яркостью, глубиной, блеском: она притягивает к себе свет и частично отражает его в виде неожиданных отблесков и бликов. И все же основной вопрос, имеющий отношение к материи, решается главным образом в скульптуре. В ней нет контура и линия может свободно переходить с одной плоскости на другую: но линия — не знак, а предел, рубеж для отражения света. Поллайоло не любит крупную скульптуру, ненавидит «монументальность». Он предпочитает создавать небольшие произведения в бронзе, подобные сгусткам энергии, наделенные яркой жизненностью и как бы излучающие свет на окружающее их необъятное пространство.

К последнему десятилетию деятельности Поллайоло относятся два крупномасштабных и наиболее выдающихся его произведения: надгробия пап Сикста IV (1493, Гроты Ватикана) и Иннокентия VIII (1498, собор святого Петра в Риме). На первом из них, расположенном на уровне пола, на широком, вытянутом в длину катафалке лежит фигура папы, в окружении аллегорических изображений добродетелей и помещенных по сторонам аллегорий искусств и наук. Второе надгробие — настенное, в виде арки, с помещенной в ней статуей сидящего на фоне рельефов с добродетелями папы. И в первом, и во втором случаях Поллайоло размещает фигуру умершего в центре широкой бронзовой доски, в окружении фигурных рельефов и фризов, считая ее как бы центром притяжения света. Движение способствует раскрепощению фигуры, установлению ее связи с фоном, непрерывному чередованию плоскостей в целях повышения их отражательной способности и подчинения света быстрым прерывистым ритмам композиции. Именно благодаря своей прерывистости линия раскрывается во всем многообразии, заставляя материю как бы бродить и вскипать под воздействием света. Взаимодействие между ними настолько полно, что приводит к разрушению пластической формы, к превращению материи в пространство или свет благодаря легкости и изяществу аллегорических образов. Как и в более поздних живописных произведениях, например в «Геракле, поражающем кентавра Несса», Поллайоло удается покончить с тем значением формы, которое Пьеро положил в основу своего искусства. На его место встает тонкое диалектическое взаимодействие между физической реальностью мира, находящегося в процессе постоянного изменения, и быстро ускользающей реальностью фантастического образа.

Исходя из весьма близкой к искусству Поллайоло отправной точки и следуя некоторое время по тому же пути, Андреа дель Верроккьо (1435—1488) постепенно отходит от этого художника, обретая все более широкий взгляд на искусство, хотя еще предстоит установить, повлияло ли, и если да, то в какой степени, на последние два десятилетия его творчества то обстоятельство, что среди его учеников был Леонардо да

Винчи. Как и Поллайоло, Верроккьо вышел из среды золотых дел мастеров. На всю жизнь он сохранил уверенность, что ремесленный опыт, опирающийся на верность рисунка, стоит гораздо больше, чем математическая наука. Подобно Поллайоло, он предпочитает поиски — интуиции, экспериментирование — теории, однако расходится с Поллайоло в том, что идеал для него — это не герой, вовлекающий в свое неистовство даже природу, а человек, умеющий установить глубокое согласие между течением своей жизни и постоянным изменением природы. Традиции флорентийской культуры он скорее видит в «натурализме» Липпи и Дезидерио да Сеттиньяно, чем в «историзме» Донателло и Андреа дель Кастаньо; свое начало они берут у Гиберти и его представлений о скрытой и рассеянной в природе красоте, которую искусство отыскивает и выявляет. Гиберти особенно нравятся тончайшие украшения в натуралистическом вкусе, в которых художественное подражание природе действительно направлено, как того хотел Аристотель, к интеллектуальной цели — добавить к верному изображению вещей плод человеческого разума.

В надгробии Джованни и Пьеро Медичи (1472) в Старой сакристии церкви Сан-Лоренцо во Флоренции художник полностью отказывается от архитектурно-пластического типа надгробного памятника: у него надгробие является составной частью стены, разрушающей ее целостность и единство. Аркада архитектурно не развита, а представляет собой как бы перспективный портал, украшенный гирляндой из листьев и цветов, тончайшая проработка которых заставляет вибрировать свет, проникающий в нишу. Саркофаг по краям обрамлен широким бронзовым орнаментом, как и в гробнице Марсуппини Дезидерио да Сеттиньяно: тянущиеся вверх листья аканта как бы символизируют возвращение тела природе, в то время как душа возносится на небо. Совершенно по-новому решена плоскость фона: она прозрачна и состоит из сплетений бронзовой решетки. В искусстве это одна из первых ласточек символизма, вторгающегося в неоплатоническую культуру двора Медичи. Мотив решетки явно символичен — скорей всего, это напоминание о связи земной и небесной жизни. Однако поэтический замысел идет дальше символического решения. Вязь решетки не несет в себе особых признаков благородства или красоты, но обретает их в силу того, что искусство подражания само по себе ведет к необходимости истолкования увиденного; предмет изображения получает новый облик в ином, более благородном материале, более близком к дематериализованному пространству и свету. Благодаря этому новому качеству вязь решетки образует плоскость, лишенную толщины и не оказывающую сопротивления прохождению света. Напротив, она удерживает его лишь настолько, насколько это необходимо для того, чтобы придать ему определенную частоту вибрации.

Сравните женский портрет Верроккьо с бюстом воина Поллайоло. Поллайоло рассматривает форму как пластическое целое, ограниченное криволинейным напряженным контуром, с трудом удерживающим идущие изнутри импульсы, проявляющиеся снаружи лишь как мимолетные, изменчивые признаки: трепещущие ноздри, нервный изгиб губ, рельефный рисунок на панцире. Верроккьо оперирует мягкими «сфумато», большими плоскостями, крайне чувствительными к свету и воздуху.

Кисти рук у изображенной им женщины отставлены от груди, складки одежды облегают руки, их словно колышет внутреннее движение или легкий порыв ветра. Взгляд зрителя падает прежде всего на кисти рук, застывшие в неопределенном и все же необыкновенно живом жесте, которому мягкий изгиб запястий придает особую трепетность, а чрезвычайная чувствительность мраморной поверхности к свету — теплоту жизни. Речь идет уже о психологической ноте, выраженной в отдельной детали и переданной не жестом, а самым способом включения формы в реальное пространство, в световоздушную среду. При переходе к лицу взгляд встречается с букетиком цветов, затем со складками ткани у выреза платья на груди, далее следует прилегающая к телу прозрачная вуаль — все это приводит в движение воздух и свет, создавая вокруг лица подвижную атмосферу. Вуаль смягчает переход от платья к коже, приобретая почти колористическое звучание. Букетик выполнен в виде маленьких сгустков мрамора, как и завитки волос. Две полосы вьющихся локонов живо реагируют на свет, придавая прическе более интенсивную окраску, которая затем принимает мягкую тональность с переходом на широкие, плавные изгибы лица. Тот же мотив возникает в соотношении букетика цветов и светлой поверхности груди, при этом фигура оказывается погруженной в трепетную, насыщенную светом атмосферу. И еще две особенности: при переходе от рук к лицу взгляд на секунду задерживается, отчего образ женщины складывается не сразу, а в результате внутренней связи между зрителем и фигурой; более того — движение рук и наклон головы определяют различные направления или оси зрительного восприятия, благодаря чему фигура предстает перед нами словно оживленная каким-то неуловимым движением или трепетом окружающей ее световоздушной среды. Верроккьо интуитивно уже почувствовал важность (которая будет еще больше осознана Леонардо) «условий» восприятия, значение физической реальности воздуха и света, определяющей взаимодействие между зрителем и рассматриваемым предметом. Так, фигура воспринимается зрителем не сама по себе, а в неразрывной связи с пространственной средой, то есть в сложном и изменчивом взаимодействии с природной действительностью. При подобном подходе к реальности важное значение приобретает психологический фактор — восприимчивость, душевный настрой, чувство. Так Верроккьо опережает Леонардо (если, конечно, в этом не сказывается уже влияние последнего) в анализе множества разнообразных «эмоций», то есть внутренних факторов, определяющих отношение человека к миру. «Давид» Верроккьо (до 1476) — это уже не юный герой Донателло, а изысканный паж двора Медичи. Если мы попытаемся отыскать причину психологической утонченности этого образа, то увидим, что она кроется в слегка расходящихся направлениях рук, ноги и меча, то есть в неопределенности жеста и неуловимости движения, связывающего фигуру с пространством. К тому же прилегающая к телу одежда оттеняет напряжение мускулов и не мешает свету стекать непрерывным потоком вниз по груди. В обеих фигурах «Неверия Фомы» (1467—1483) скульптурной группы в нише фасада Орсанмикеле во Флоренции мастер пытается передать разговор, психологическое и эмоциональное состояние двух встретившихся людей. Вспомним о находящихся в том же Орсанмикеле четырех святых, исполненных полувеком ранее Нанни ди Банко. Они

106

словно втиснуты в нишу и отделены от зрителя невидимой, но непреодолимой преградой. Каждый из святых погружен в свои мысли, подчеркнутые умеренно риторическими жестами. У Верроккьо же Христос, слегка окутанный полутенью, возвышается в нише, а Фома помещен снаружи, ближе к зрителю, но от этого он не выглядит более высоким, так как его фигура залита ярким светом, уменьшающим ее размеры. Фома спрашивает, Христос отвечает. Святой Петр в «Чуде со статиром» Мазаччо буквально повторяет жест Христа: нет сомнений в том, что воля Учителя становится его собственной волей. Вглядитесь теперь в психологическую игру, которая выражена у Верроккьо в жестах рук его персонажей: жест руки Фомы полон неуверенности, сомнения и опаски, жест руки Христа, приоткрывающей рану на груди, полон смиренной скорби, жест другой же, поднятой вверх руки словно вопрошает: видишь? Верроккьо добивается такого впечатления не столько за счет тщательной передачи психологизма сцены, сколько благодаря своеобразной «светописи» и разному освещению изображенных фигур. Перед нами не плоскость, а зона как бы одушевленного света, разливающегося у порога ниши, именно там, где рука святого вот-вот дотронется до раны Христа. Сложная беспокойная драпировка обеих фигур представляет собой бесчисленное множество экранирующих поверхностей, словно созданных для того, чтобы собрать, усилить и отфильтровать свет, или, напротив, для того, чтобы сгустить тени.

105 Конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции (1479—1488) — произведение, которое неоднократно откладывалось и возобновлялось и наконец было окончено другими, — следует истолковать скорее в психологическом, нежели монументальном плане, настолько ему чуждо спокойствие, пронизывающее конный памятник кондотьеру Гаттамелате Донателло. У Верроккьо конь дан в движении, а всадник — в мощном повороте торса. В его лице видна грозная мужественность воина, подобно тому, как в «Давиде» — изысканность пажа, а в сомневающемся Фоме — сомнение, встречающее смиренный отклик у Христа, свыкнувшегося с человеческим неверием и великодушно соглашающегося дать требуемое доказательство.

Противоречивость тенденций в живописи позднего кватроченто

Поздний период творчества Липпи, Поллайоло и Верроккьо ставит вопрос, связанный не столько с изображением волевого и исторически определенного действия, сколько с передачей человеческого чувства как реакции на окружающий мир. Вопрос этот может иметь множество решений: чувство как стремление к трансцендентному, божественному; как интерес к познанию природной действительности и глубинной жизни вселенной; как удовлетворение жизнью в данной среде и в определенном человеческом обществе; как тоска по прошедшему, навсегда утраченному времени; как неуспокоенность, стремление к беспредельному познанию, позволяющему идти дальше. Иные решения будут предложены позднее (достаточно, к примеру, вспомнить о высоконравственном понимании сущности искусства, предложенном Микеланджело). Если же исходить из понимания искусства, характерного для конца кватроченто, то легко себе

представить, насколько противоречивы были художественные тенденции во Флоренции в последние десятилетия кватроченто, когда на сцену вышли мастера различной величины, сыгравшие, однако, выдающуюся роль в истории живописи: Боттичелли, Леонардо, Гирландайо, Пьеро ди Козимо, Филиппино Липпи. Не следует также забывать, что в этот период во Флоренции при дворе Медичи утверждается новое философское течение, проявлявшее большой интерес к эстетике. Речь идет о неоплатонизме Марсилио, Фичино и Пико делла Мирандолы. Искусство не могло пройти мимо этого учения, не высказавшись за или против него, за принятие тех или иных его положений. Это обстоятельство оказалось весьма важным не столько из-за идеологических посылок самого этого учения, сколько в силу того, что искусству пришлось отказаться от роли универсальной системы знаний и сохранить за собой лишь роль диалектического посредника. Искусство, иными словами, должно было или ограничиться выдвиганием своих собственных проблем, или заняться рассмотрением других, но через призму собственных взглядов, то есть перейти к специализации. Отношение критиков к Сандро Боттичелли (1445—1510) сопоставимо с отношением к Фра Анджелико. Последний считался чистым мистиком, а Боттичелли — певцом идеальной красоты, чистым эстетом. Забывалось, однако, что его живопись была насыщена проблемами, в том числе религиозными и нравственными, и, хотя она, несомненно, была устремлена к идеалу прекрасного, это объяснялось тем, что такова была этико-познавательная цель культурных неоплатонических кругов, с которыми Боттичелли, более чем кто-либо иной, был глубоко связан.

Его учителем был Верроккьо, и в мастерской этого художника произошла встреча с Леонардо, который был всего на семь лет моложе Боттичелли. Противоположность их характеров во многом объясняет особенности живописи Сандро и творчества флорентийского периода Леонардо. Становится, прежде всего, понятно, почему Боттичелли считается последним из великих мастеров кватроченто, а Леонардо — первым гением чинквеченто.

«Софистический» дух Боттичелли, как скажет о нем Вазари, восходит к истокам противоречия между подражанием природе и изображением истории в живописи и, следовательно, к Липпи и Андреа дель Кастаньо. Боттичелли стремится к преодолению этой противоположности, к поиску того, что в равной мере отстояло бы и от природы, и от истории. «Юдифь», написанная около 1470 г., представляет собой произведение, явно связанное с поздним творчеством Липпи. Это своего рода размышление о том, что такое чувство. Героиня изображена в трепетном свете зари после свершения своего подвига. Ветерок тербит ее платье, волнение складок скрадывает движение тела, непонятно, как она удерживает равновесие и сохраняет ровную осанку. Художник передает грусть, охватившую девушку, то ощущение пустоты, которое пришло на смену активному действию. Итак, перед нами не какое-то определенное чувство, а душевное состояние, стремление к чему-то неясному то ли в предчувствии будущего, то ли из сожаления по содеянному, сознание бесполезности, бесплодности истории и меланхолическое растворение чувства в природе, не имеющей истории, где все происходит без помощи воли. Для Андреа дель Кастаньо главная примета исторического действия состояла

в четкости штриха, линии, раз и навсегда вносящей окончательную ясность в изображение. Сандро также ставит перед собой эту проблему в «Святом Себастьяне» 1473 г. Но фигура святого лишена у него устойчивости, художник облегчает и удлиняет ее пропорции, для того чтобы прекрасная форма тела святого могла быть сравнима лишь с голубизной неба — пустого, кажущегося еще более недостижимым из-за удаленности пейзажа. Ясная форма тела не наполнена светом, как у Пьеро делла Франчески: свет окружает материю, словно растворяя ее, а линия делает определенными тени и свет на фоне неба. Художник не превозносит героя, а лишь грустит о поруганной или поверженной красоте, которую мир не понимает, ибо ее источник находится за пределами мирских представлений, за пределами природного пространства. равно как и исторического времени.

Из-за постоянного стремления к неуловимой трансцендентности Боттичелли вступает в противоречие и с определенностью форм, свойственной Пьеро делла Франческе. Несомненно, что в этом он находил полное понимание у Леонардо, отличавшегося критичностью, антидогматизмом, желанием все подвергать сомнению. Но Леонардо стремится проникнуть в сущность реальности, познать ее и открыть ее тайны. Он стремится, иными словами, к познанию действительности через опыт. Боттичелли хочет перешагнуть через него, избежать «контаминации» искусства с опытом, то есть стремится к чистой идее. И вот тут, внутри общего антидогматического (или антипьеровского) фронта, проходит межа между самым старшим и самым молодым из учеников Верроккьо.

Идея во флорентийском неоплатонизме не совпадает с платоновским понятием прототипа. В ней, собственно говоря, нет ничего определенного, помимо туманного устремления в потусторонние дали, желания выйти за рамки природы (или пространства) и истории (или времени). Даже прекрасное, с которым смешивается идея, является *aliquid incorporeum** — скорее неверием в реальность, чем образом совершенства. Не

* Чем-то бестелесным (*лат.*).

следует забывать, что неоплатонизм — это, по нынешним меркам, «философия упадка», кризиса не только великих ценностей, утвержденных гуманизмом в начале века, но и великих политических и культурных амбиций Флоренции. Лоренцо Великолепный был весьма ловким политиком, в труднейших положениях выходящим сухим из воды, но и он сознавал, что ему не дано повернуть вспять колесо истории. Его дипломатический стиль совершенен, но политика, как и его поэзия, сплошь пронизана мыслью, что «на завтра нет надежды».

Итак, по представлению философов и литераторов неоплатонического кружка, идея — понятие вневременное. Так, христианство, по их мнению, существовало как идея и до исторического сошествия Христа на землю, доказательством чего служат якобы древнееврейская и греко-римская цивилизации, являющиеся лишь прообразом христианского откровения. Античность — это не пережитая человечеством история, а идея природы, по отношению к которой внешний облик вещей является лишь иносказанием.

107 Символическое значение «Весны» (ок. 1478 г.) разнообразно и сложно, идея ее может быть понята в разных ключах (и в этом

боттичеллиевский неоплатонизм схож с философией Данте). Ее концептуальное значение (в данном случае продиктованное Полициано — *Venus — Humanitas* *) доступно до конца лишь специалистам-философам, более

* Венера — Человечество (*лат.*).

того, посвященным, но оно ясно всем, кто способен проникнуться красотой рожи и цветущего луга, ритмом фигур, привлекательностью тел и лиц, плавностью линий, тончайшими хроматическими сочетаниями. Если смысл условных знаков не сводится более к тому, чтобы зафиксировать и объяснить действительность, а используется для того, чтобы преодолеть и зашифровать ее, то к чему тогда все богатство позитивного познания, которое было накоплено флорентийской живописью в первой половине века и которое привело к грандиозным теоретическим построениям Пьеро? А посему теряет смысл перспектива как способ изображения пространства, не имеет смысла свет как физическая реальность, не стоит заниматься передачей плотности и объема как конкретных проявлений материальности и пространства. Чередование параллельных стволов или узор из листьев на заднем плане «Весны» не имеют ничего общего с перспективой, но именно по сравнению с этим фоном, лишенным глубины, обретает особое значение плавное развитие линейных ритмов фигур, контрастирующих с параллельностью стволов, точно так же, как тонкие цветовые переходы получают особое звучание в сочетании с резко выделяющимися на фоне неба темными стволами деревьев.

После того как Лоренцо Медичи отправляет Боттичелли вместе с другими флорентийскими мастерами в Рим, художник выполняет в 1481—1482 гг. три настенные росписи в Сикстинской капелле. Эта «миссия» имеет религиозно-политическую цель, мало чем отличающуюся от цели неудачной миссии Пико делла Мирандолы, который хотел убедить папу и кардиналов римской курии во вневременном, внеисторическом характере христианства. Фрески Боттичелли написаны на библейские и евангельские сюжеты, но трактованы не в «историческом» плане. Например, сцены из жизни Моисея призваны стать прообразом жизни Христа. Темы других росписей также имеют переносный смысл: «Очищение прокаженного» и «Искушение Христа» содержат в себе намек на верность Христа закону Моисея и, следовательно, на преемственность Ветхого и Нового заветов. «Наказание Корея, Дафана и Авирона» также намекает на преемственность закона божьего (что символически выражено аркой Константина на заднем плане) и на неизбежность наказания тех, кто его преступает, что недвусмысленно увязывается в сознании зрителя с еретическими учениями. Кое в чем можно усмотреть намек и на современных художнику лиц и обстоятельства. Но, связывая воедино исторически разновременные события, Боттичелли разрушает пространственно-временное единство и даже смысл самого повествования. Отдельные эпизоды, несмотря на разделяющее их время и пространство, спаяны друг с другом бурными взлетами линейного ритма, возникающими после длительных пауз, и этому ритму, утратившему мелодический, плавный характер, полному внезапных порывов и диссонансов, доверена теперь роль носителя драматизма, который не может быть более выражен через действия или жесты отдельных персонажей.

Чтобы составить себе точное представление о противоположно-

сти между религиозным интеллектуализмом Боттичелли и историко-догматической концепцией, утвержденной Пьеро делла Франческа, достаточно сравнить эти три фрески с росписью, выполненной в те же годы и в той же Сикстинской капелле Перуджино, живописцем, сложившимся в художественных кругах Умбрии и испытавшим сильное влияние Пьеро делла Франчески. Перуджино изображает «Передачу ключей апостолу Петру». Для него это исторический факт, освященный догматами римской церкви. Событие это изображается со строгим соблюдением правил перспективы и расположением фигур на параллельных фону плоскостях. Исторических персонажей художник помещает на переднем плане фрески. Плотным объемом и темным силуэтом они выделяются на светлом фоне, разделенные ритмическими паузами. Все здесь ясно, конкретно и «разжевано», лишено многозначности. Даже центрический храм на заднем плане, к которому сходятся перспективные линии, является не символом, а наглядным образом церкви.

108 По возвращении во Флоренцию Боттичелли, похоже, стремится обострить в полемическом задоре прежние особенности своего флорентийского стиля — чистоту линии, сухость цвета, отныне не восприимчивого к свету. «Рождение Венеры» (ок. 1485) — это отнюдь не языческое воспевание женской красоты: среди заложенных в нее значений фигурирует и христианская идея рождения души из воды во время крещения. Красота, которую художник стремится восславить, — это в любом случае красота духовная, а не физическая: обнаженное тело богини означает естественность и чистоту, ненужность украшений. Природа представлена своими стихиями (воздух, вода, земля). Море, волнуемое ветерком, раздуваемым Эолом и Бореем, представляется голубовато-зеленой поверхностью, на которой волны изображены одинаковыми схематическими знаками. Символична и раковина. На фоне широкого морского горизонта развиваются с различной интенсивностью три ритмических эпизода — ветры, Венера, выходящая из раковины, служанка, принимающая ее с украшенным цветами покрывалом (намек на зеленый покров природы). Трижды ритм зарождается, достигает максимального напряжения и гаснет. Им управляет не что иное, как глубокое вдохновение, платонический демон, порыв мятущейся души, который Фичино называл *malinconicus* *, ибо оно порождается стремлением к чему-то несуществу-

* Меланхолия (лат.).

ющему или тоской по утраченному.

Духовное беспокойство, находящее свое отражение в неожиданно прерываемых ритмических всплесках боттичеллиевской линии, приобретает в конце концов несколько аскетический оттенок, но в отличие от аскетизма Анджелико аскетизм Боттичелли не подкрепляется убежденностью в вере. С течением лет и катастрофическим развитием флорентийских событий (смерть Лоренцо, мученическая казнь Савонаролы, политический и экономический упадок флорентийской буржуазии, первые признаки наступающего кризиса — церковной Реформации) беспокойство перерастает в тревогу, одиночество, отчаяние. Вазари так описывает Боттичелли на склоне его лет: одряхлевший (умер он в возрасте шестидесяти пяти лет) и все более «софистичный» и фанатичный последователь Савонаролы. Возвращение Леонардо во Флоренцию в

1500 г. делает его еще более желчным. Живопись, которую Леонардо демонстрирует восхищенным флорентийцам, является полной противоположностью его идеалу: она не отличается ни ясностью контуров, ни изяществом цвета. Она вся в движении масс, в вихре света и тени. Она не выходит за рамки реальных явлений, не стремится в потусторонние дали, а смотрит действительности в глаза, проникает в ее сущность, подвергает ее анализу. Для нее не существует исторических авторитетов, она далека от идеализации античности, в то время как он, Боттичелли, переписал по-своему, на основе литературных источников, знаменитую картину Апеллеса «Клевета». Леонардо не питает никакого уважения к флорентийской традиции, а он, Боттичелли, добрался до самых ее истоков, дав настолько эрудированные иллюстрации к «Божественной комедии», что они казались скорей комментарием, чем иллюстрациями к тексту. Именно в 1500 г., представлявшемся ему концом света, он пишет «Рождество», 109 возможно, самое аскетическое, но в то же время наиболее заостренно-полемическое из всех произведений его последнего периода. И сопровождает его апокалипсической надписью, в которой предсказываются огромные беды для грядущего века. И если в это время Леонардо объясняет свою новую науку, то голос Сандро, оставшегося отныне в одиночестве, призывает вернуться назад, к мистической наивности примитивов, отбросив все, что по подстрекательству дьявола направило живопись по пути научного познания: перспективу, пропорции, анатомию, любовь к античности. Он изображает немислимое пространство, в котором фигуры на переднем плане меньше, чем более удаленные, ибо так поступали «примитивы», линии не сходятся в одной точке, а зигзагообразно расходятся по пейзажу, словно в готической миниатюре, населенной ангелами. В «Чудесах святого Зиновия» Боттичелли берет в качестве образца Анджелико с его очаровательными и чудесными историями, отличающимися чистотой красок и четкостью перспективы. Это одно из высших достижений мастера, но оно полно откровенного, вопиющего отчаяния. Жесткая до абсурда перспектива создает не пространство, а пустоту, закрепляет в одном и том же месте и времени эпизоды, следующие друг за другом, но они столь молниеносны, что не получают никакого развития и лишают всякого смысла пространство и время. Ритм быстротечен и противоречив, ибо построен на сходящихся и расходящихся линиях, подъемах и спадах. «Фигуры» образуются, как в балете, в зависимости от быстроты музыкального темпа, но чистые ровные яркие краски закрепляют движение на холодной отшлифованной поверхности, словно кусочки смальты в инкрустации. В чем смысл этой трагической хореографии? Речь идет уже о первых годах чинквеченто: в большом зале Палаццо делла Синьория состязаются Леонардо и Микеланджело, изображая на его стенах две батальные истории. Тема их спора — движение: движение космическое утверждает Леонардо, идущее от природы к людям, вовлекающее их в свой круговорот, пробуждающее их страсти, сопоставимые с бурями и вихрями; движение героическое утверждает Микеланджело, выходящее не только в пространство, но и вовлекающее его в свою сферу и подчеркивающее с его помощью силу жеста. Разумеется, Микеланджело ближе к Боттичелли, он выходец из того же круга неоплатоников, но Боттичелли не может согласиться с утверждением о физическом происхождении движения. Если оно и не

вызвано провидением, то, во всяком случае, это следствие божьей воли, значение которой остается неясным для людей, неясным, как их собственная судьба. Так, любой жест может казаться людям произвольным, но на самом деле это знак милости или спасения. Поэтому Боттичелли сурово осуждает всю культуру своего времени, стремящуюся перекинуть логический мостик между человеком и божеством, между природой и историей. Но в своем стремлении низвести людей до роли марионеток, приводимых в движение невидимой рукой, он с болезненной ясностью проводит духовные начала учения, о котором через несколько лет во всеуслышание заявит в Аугсбурге Мартин Лютер.

Впрочем, это духовное, этическое завещание Боттичелли станет уже мертвой буквой для единственного его великого ученика — Филиппино Липпи (1457—1504). Он относится к Боттичелли так же, как его отец Фра Филиппо к Анджелико. Возвышенная идея божественного вмешательства как милости, спасающей человека от отчаяния, не приходит ему даже в голову, но каких только возможностей не предоставляет художнику идея милостивого заступничества, имеющего к тому же божественное происхождение, а потому носящего созидательный характер! Соединение созидательного начала с человеческим разумом и дает то, что называется фантазией. Если фантазия несет в себе нечто от Бога, то, значит, не бесплодно, не иллюзорно мечтать с открытыми глазами, ибо это деятельность продуктивного ума. Искусство становится, таким образом, практическим, действенным (сегодня мы бы сказали — оперативным) моментом фантазии, средством использования умственной энергии, которая прежде пропадала зря.

Раз так, то фантазия исходит из чего-то реального, ибо, хотя речь и идет о создании фантастических образов на основе ассоциаций и умозрительных комбинаций, отправной точкой для нее все же является объективная реальность. В этом Филиппино — законный продолжатель отцовского эмпиризма, как бы для подкрепления которого во Флоренцию около 1478 г. прибыл триптих Портинари, шедевр выдающегося нидерландского художника Гуго ван дер Гуса. Если великие теории начала века переживали кризис, то творчество этого нидерландца приводит их к окончательному распаду. Гуго ван дер Гус доказывает, например, что перспектива лишает предметы (будь то вещи или люди) всякой живости и своеобразия, низводя их до уровня простых винтиков системы. Филиппино сразу же обнаруживает интерес к этому противоречию: недаром же Боттичелли учил, что искусство — это не позитивное познание мира или изучение его универсальной структуры. Для Филиппино искусство — это умственный мостик, перекинутый от реальности к фантазии, от констатации факта к «произвольному» полету воображения. Итак, это не система, а траектория между двумя полюсами. Вдохновение для него — это внутреннее побуждение к острому, проникновенному наблюдению в духе Леонардо, но в то же время это и быстрота, с которой совершается переход от реального к воображаемому, жизненная напряженность самого процесса.

Между 1481 и 1483 гг. Филиппино завершает в Капелле Бранкаччи неоконченные фрески Мазаччо. Это еще одна возможность обратиться к «великим ценностям», критически подойти к наследию «патриархов». Филиппино не пытается «подстроиться» под Мазаччо: его мощным

тектоническим построениям он противопоставляет детализированный рассказ, полный острых портретных наблюдений. Ему нравится контрастное противопоставление своей по-тоскански разговорной манеры письма тяжеловесно-фундаментальному повествованию Мазаччо. Контраст — это не противоречие, так как закваска остается прежней. Так, есть разница между тосканским диалектом Пульчи и языком Данте, но она не ведет к отрицанию последнего. По-прежнему, из любви к контрасту, в «Явлении Мадонны святому Бернарду» (1486) Филиппино прибегает и к плавным боттичеллиевским ритмам, и к точнейшим «фокусировкам» нидерландцев. Если хорошенько всмотреться в эту картину, то природа выглядит в ней гораздо причудливей, чем это может представиться самой буйной фантазии. С какой выдумкой, например, изображает художник Пречистую Деву в окружении ангелов или сломанный ствол дерева, служащий пюпитром и проработанный в мельчайших деталях.

Филиппино интересуется древностью, потому что она отлична от современной действительности, любопытна, почти экзотична. История не обладает у него фатальностью, а служит лишь показателем неисправимого безумия людей. «Мученичество святого Филиппа» в Капелле Строцци церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции изображает жестокую вакханалию, и возможно, что те же самые головорезы, которые водружают на крест мученика, разрушили и находящийся поблизости языческий храм. В почти пустом пространстве фигуры выглядят изолированными и резко выделяются на фоне второго плана, благодаря чему бросается в глаза их гротескный облик. Индивидуальность, превозносимая Андреа дель Кастаньо в «исторически значимом человеке», низводится здесь до уровня причуды, некоей игры природы. Даже архитектура в росписях Капеллы Карафы в церкви Санта-Мария сопра Минерва в Риме выглядит как «каприз природы».

Пьеро ди Козимо (ок. 1462—1521) был вначале близок к Филиппино и не избежал очарования триптиха Портинари. Он задумывается над тем, как примирить многозначительность мельчайших деталей — цветов в стакане или стебельков — с перспективой, приводящей все к равновесию, подавляющий авторитет античности — с непосредственным опытом изменчивой жизни. Первую проблему не столь трудно решить, потому что и эксперименты флорентийцев, и тщательный нидерландский мимесис направлены на передачу объективности мира, на поиски среднего пути, который позволил бы смягчить жесткость перспективного построения и отчетливость «фокусировки» предметов и в то же время не мешал предметам занять прочное место в пространстве. Портреты Симонетты Веспуччи и Джулиано да Сангалло дают полное представление о том, как решалась эта проблема. Первый из них отличается линейностью, тонкостью «флорентийского» символизма и скрупулезной передачей предметности и цвета, «лиричностью», схожей с сонетами Полициано или Лоренцо Великолепного; второй — новизной композиционного построения, единством фигуры и пространства, придающего пространственную значимость даже перьям для письма на пюпитре. В качестве нового элемента пространственной связи выступает здесь световоздушная среда: Пьеро ди Козимо понял, что наиболее верным решением дилеммы «итальянского пространства», по выражению Бранди, и «нидерландской среды» было то, которое уже нашел Леонардо.

Вторая проблема, связанная с античностью, отличалась большей сложностью, и Пьеро решает ее по-своему, отдавая предпочтение не монументальности, а очарованию древности. Исходя из интуитивных поисков, предпринимаемых в те годы в венецианской культуре, он обращается не к философии или истории, а к поэзии античности. Так возникают элегические повествования на мифологическую тему, большей частью почерпнутые из Овидия и почти полностью противоположные исторической тенденции в классическом искусстве, утверждающейся в Риме. В «Смерти Прокриды» героиня еще полна трепетной жизни, ее нежное тело еще не утратило тепла жизни. Все в ней напоминает о девушках, которых подчас находят, словно чудом уснувших, в античных гробницах. За умирающей Прокридой, опечаленным фавном и темным силуэтом унылого пса виден зыбкий пейзаж, растворяющийся в водяной дымке на фоне голубого неба. Античность здесь уже не великий исторический пример того, как следует жить в полном согласии с самим собой и с окружающим миром, а ощущение смерти и тоска по исчезнувшему мифу и утраченному времени.

Гораздо более поверхностный Лоренцо ди Креди (ок. 1459—1537) обязан своим успехом близости к мастерской Леонардо или по крайней мере к кругу Верроккьо. Во всяком случае, важно, что во Флоренции в 1500 г. он застаёт Леонардо после его возвращения в этот город. К тому времени Лоренцо ди Креди уже успел присмотреться к Перуджино, овладел его простым способом передачи широты и глубины световоздушного пространства. Ему не составило труда заполнить обширные дали своих картин плотной и подвижной атмосферой Леонардо. Подобное компромиссное решение будет иметь определенный успех во Флоренции в первые десятилетия чинквеченто.

Флорентийская буржуазия, возможно, считала безумцами Боттичелли и Леонардо, подобно тому, как буржуазия нашего века считала сумасбродами Пикассо и Брака. Боттичелли пытался остановить колесо истории, Леонардо хотел заставить его вращаться быстрее. Оба были равнодушны к историческим событиям своего времени и пытались, хотя по-разному, оказать на них влияние. А поскольку им хотелось изменить общество, то они восставали против его вкусов. В отличие от них Доменико Гирландайо (1449—1494), работавший на потребу господствовавшим вкусам, отнюдь не собирался содействовать переменам в обществе. Он был одинаково далек от боттичеллиевского архаизма и леонардовской прогрессивности и развивал в своем искусстве «академическую» традицию Гоццоли и Бальдовинетти. Без всяких колебаний он брал на вооружение все, что могло пойти ему на пользу,— широту пространственного видения в росписях Липпи в Прато, психологическую наблюдательность Верроккьо или остроту взгляда нидерландцев и их умение выделить наиболее характерные детали. Перед нами, следовательно, не ретроград, а самый настоящий живописец, для которого искусство — не поиск, а документальное повествование. В «Погребении святой Фины» в Капелле Санта-Фина в соборе города Сан-Джиминьяно он изображает на заднем плане контур города с его средневековыми башнями, но ограничивает глубину пространства изображением апсиды, подобно театральной декорации (а не символически) изображающей церковь. Люди, столпившиеся вокруг святой, повторяют вогнутые очертания апсиды, вертикаль

пилястров которой уравнивается горизонталью катафалка, на котором лежит святая. Фигуры расположены в соответствии с линиями перспективы, благодаря чему они оказываются в едином фокусе и изображены с портретной точностью. Используя монументальную перспективу Перуджино, Гирландайо в «Истории святого Франциска Ассизского» в Капелле Сассетти церкви Санта-Тринита во Флоренции (1485) расширяет и как бы углубляет пространство фона, стараясь в то же время придать четкость переднему плану, подчеркивая мельчайшие детали. На заднем плане видны современные улицы и площади в сочетании со зданиями и портиками, выстроенными наподобие античных. Первые как бы свидетельствуют о непосредственных впечатлениях художника, вторые придают документальному «репортажу» строгость и торжественность исторического повествования. Гирландайо является, наконец, создателем особого жанра, получившего впоследствии название «сюжета на историко-современную тему». В конце кватроченто общество, как мы видели, нуждалось в том, чтобы искусство передавало в точных, упорядоченных, конструктивных формах великие идейные ценности века: веру и церковь, природу и историю. Теперь же оно хочет, чтобы в тех же формах было увековечено оно само. Оно стремится, иными словами, к историческому самосознанию, к отражению в искусстве своего возвышенного, культурного образа жизни, своих нравов. Это вполне конкретный «социальный заказ», который хорошо чувствует Пинтуриккьо, особенно при росписях библиотеки Пикколомини в Сиенском соборе и, пожалуй, еще лучше (скорей всего благодаря воздействию Гирландайо) Карпаччо в Венеции. Кстати, именно Карпаччо создаст на основе этого стремления к документальности новое представление о предметах и вещах, органически включенных в пространство, которое уже не сводится к сходящимся в перспективе линиям, геометрическим формам и пропорциям.

Флорентийский дебют Леонардо

Начальный период развития выдающейся личности Леонардо да Винчи (1452—1519) неотделим от положения дел во флорентийской культуре: в ней он формируется как художник и весьма скоро полемически на нее реагирует. Даже обширные и разнообразные экспериментальные поиски, которые он предпринимает в области естественных наук, вызываются и, похоже, даже определяются реакцией на эстетизирующий идеализм флорентийского неоплатонического кружка.

К раннему периоду творчества Леонардо, испытывающего еще непосредственное воздействие Верроккьо, относятся некоторые «Мадонны» (в ленинградском Эрмитаже, в мюнхенской Пинакотеке), в которых свет, падающий на фигуры, имеет два источника — спереди и сзади. Леонардо хотя и стремится достичь эффекта объемности и в этих целях усиливает округлость контуров, но взаимодействие двух противоположных потоков света не позволяет светотени «растекаться» лишь в одном направлении, а приводит к ее рассеянию на формах, порождая эффект сфумато. «Мадонна с гвоздикой» (Мюнхен) очень близка к бюсту «Дамы с букетиком» Верроккьо: рука и младенец выдвинуты вперед, свет, падающий на грудь, переливается в складках плаща, наброшенного на

плечи, трепетно отражаясь на лице. Широкие скулы в обрамлении вьющихся локонов задерживают свет, заставляя его играть яркими бликами. Контуры намеренно неопределенны, с тем чтобы фигура казалась погруженной в невесомую атмосферную среду, хотя и не лишенную плотности и движения. Флорентийские художники не раз пытались придать живописной форме «крепость» скульптуры. Однако молодого Леонардо скульптура интересует потому, что, не имея определенности контуров, она как бы погружена в естественную световоздушную среду.

В фигуре ангела, написанной слева в «Крещении» Верроккьо, контуры еще более неопределенны, а светотень еще больше переходит в sfumato из-за наклона головы и пышной, пронизанной воздухом копны волос. Кисть Леонардо чувствуется не только в фигуре ангела, но и в пейзаже на заднем плане, особенно в долине с рекой, по которой свет, падающий с неба, перетекает на передний план, в направлении ангела. Ясно, что Леонардо хочет проверить правильность соотношения между источником света и прозрачным экраном переднего плана, отрегулировать постоянство передачи «естественного» света.

Способ изображения далекого пейзажа, пронизанного плотным вибрирующим светом, иллюстрирует рисунок пером, датируемый 1473 г. и представляющий изображение долины реки Арно. Линия здесь не обрисовывает контуры, а образует плотную ткань горизонтальной, косой и полукруглой в некоторых частях (деревьях) штриховки. Художник стремится представить не столько предметы, сколько находящуюся в движении атмосферу, заполняющую пространство. Вместе с тем он показывает, что предметы освещают друг друга рефлексом отраженного от них света или затемняют друг друга падающими от них тенями. Важно, что Леонардо уже подметил то, что атмосфера не отличается совершенной прозрачностью, а обладает определенной плотностью и цветом. Еще важнее то, что он придает больше значения явлению в том виде, в каком оно воспринимается чувствами (в зависимости от освещенности, затемненности или цвета масс воздуха), а не нашему о нем представлению (о форме деревьев или скал). Боттичелли исходил из образа или обычного представления о нем, оттачивая его и одухотворяя. В сублимации образа он доходил до преобразования реальности и воплощения одной ее идеи. Леонардо исключает умозрительное представление о предмете именно потому, что оно является носителем априорной идеи, исходит из чистого явления, из того, что собой представляют деревья, реки или скалы. В «Благовещении» (Уффици) Леонардо еще не решился расстаться с принципами общепринятого видения. Хотя он и пытается обобщенно передать в ангеле стремительный порыв и неожиданное замедление полета, но помещает Мадонну на краю затененной ниши, с проникающим сзади косым потоком света. Иными словами, он изображает фигуру вместе с окутывающей ее воздушной средой.

Портрет Джиневры Бенчи можно было бы охарактеризовать как своего рода полемику с Боттичелли, возникшую в конце раннего периода деятельности Леонардо во Флоренции. Фигура представлена почти фронтально, что ведет к отказу от линейности профиля и повышает формообразующую роль тончайших изменений светотени на широком плоском лице портретируемой. Этот тип женской красоты находится в

явном контрасте с боттичеллиевским. Но заметьте, как Леонардо проецирует образ портретируемой на темную массу куста, вырисовывающуюся на светлом фоне неба. Здесь полная аналогия с «Весной» Боттичелли. А разве не вызовом звучит символическая параллель с можжевельной веткой, перекликающейся с именем молодой женщины*? Однако этот

* Можжевельник (ginepro) звучит почти так же, как имя портретируемой.

тернистый кустарник образует сзади головы как бы темный экран, подчеркивающий насыщенность лица и волос светом, проходящим сквозь ветви далекого деревца, рассеивающего плотный поток лучей вечернего солнца.

Последней и незавершенной работой первого флорентийского периода является «Поклонение волхвов». Сюжет этот чаще всего появляется во флорентийской живописи кватроченто. Обратившись к нему в 1481—1482 гг., Леонардо высказывает свое отношение ко всей предыдущей традиции, ведущей начало от Лоренцо Монако и нашедшей незадолго до того свое выражение у Боттичелли (ок. 1477), который отказывается от сакрального характера изображаемой сцены и превращает ее в предлог для прославления семейства и ученого двора Медичи. Леонардо явно имеет в виду эту картину, превозносящую религиозный пиетизм неоплатонического придворного кружка, когда трактует ее тему в символическом, а не историческом или сказочном ключе. Так, он располагает фигуры действующих лиц вокруг Богоматери с младенцем, вместо того чтобы изобразить парадное шествие. Идя еще дальше Боттичелли, он убирает хижину и превращает волхвов в массу спорящих, жестикулирующих, коленопреклоненных людей. Боттичелли также развивает эту тему скорее как изображение богоявления (epifania) младенца, а не поклонения ему, но Леонардо отказывается принимать в расчет социальный аспект этой темы (принесение даров от сильных мира сего) и переходит непосредственно к философской сути изображаемого. Поскольку фундаментальным понятием неоплатонической мысли является озарение, или наитие (понимаемое и как божественная милость, которой удостоиваются немногие избранные, или элита), то Леонардо излагает и демонстрирует собственное, совершенно противоположное представление об озарении.

Богоявление само по себе есть событие, поэтому в нем самом, а не в абстрактной идее и проявляется божественность Христа. Богоявление застигает врасплох, смущает, потрясает, вызывает различные чувства, приводит в движение все сущее: даже кони приходят в возбуждение при виде божественного младенца. Его явление доступно глазу и уму: юноша справа обращается в сторону и приглашает людей посмотреть, слева старик, склонив голову, предается размышлению. Мадонна изображена на фоне пейзажа, открытого до далекого горизонта. Она сидит на пригорке, возле дерева, нижние ветви которого обрублены, а вершина покрыта пышной листвой. В глубине — грандиозные архитектурные руины: словно в видении, опадают сухие ветви и покрывается зеленью ствол жизни, рушатся древние декорации истории и возрождается природа. Как близстоящие, так и отдаленные фигуры полны беспокойства, но у находящихся вдали (то есть относящихся к уже «древней» истории) неистовство проявляется в борьбе конников, а у близстоящих

(осененных проявлением божественности) — в виде неудержимого порыва чувств и движений. Следовательно, перед нами явление, которое циклической непрерывностью вовлекает в орбиту вечного движения мир природы и мир человека, космические пертурбации, потрясения души и чувства.

Мадонна не возвышается на троне, ее хрупкая фигура набросана с помощью немногих плавных линий и наклонена немного вправо. Она подобна вращающемуся веретену, образующему вокруг себя зияющую пустоту. Человеческие тела устремлены к ней, но их словно останавливает невидимая преграда пустого пространства. Движение, таким образом, не доводится до конца, ибо в мире нет ничего законченного. Все есть борьба противоположных сил, муки постоянного становления. Мы видим здесь не отдельные жесты фигур, а отдельные всплески стремительного водоворота движения массы (весьма отличного от боттичеллиевского ритма), пространства, космоса. Создается впечатление, будто присутствующие, охваченные озарением, проявляющимся у всех по-разному, образуют единое тело с множеством протянутых и жестикулирующих рук, с лицами, полными тревоги, изумления, задумчивости, а круговращение массы, вызванное проникающим из далеких сфер светом, втягивает все происходящее обратно, в какой-то бесконечный круговорот. В самом деле, здесь мы имеем дело не с одним явлением, а с целым рядом все более важных явлений, причины и следствия которых неизмеримы. Мир Леонардо — это уже не *natura naturata**, а *natura naturans***.

* Природа сотворенная (лат.).

** Природа творящая (лат.).

О чем думал Леонардо в момент создания «Поклонения волхвов», если в 1482 г., чувствуя себя непонятым во Флоренции, он предлагает свои услуги как инженер и ученый миланскому герцогу? Сблизился ли он с кругом неоплатоников, о чем свидетельствует настойчивое обращение к мотиву озарения? Тогда почему он резко порывает с ними? Из-за неприятия расплывчатого эстетизма, абстрактного спиритуализма этой придворной философии? Ясно, что он шел к оппозиции, хотя еще в рамках все того же неоплатонизма. «Поклонение волхвов» и «Святой Иероним», другое незаконченное его произведение, находятся еще в русле неоплатонизма, хотя приобретают явно «еретический» характер по отношению к официальному неоплатонизму Лоренцо Медичи, Фичино, Боттичелли. Очевидно, он не чувствовал себя на своем месте при дворе Медичи — в Милане его привлекает совершенно иная культурная среда. К миланскому герцогу он едет скорее как инженер, нежели как художник, понимая, что в миланском обществе анализ и непосредственное знание вещей, изобретательность и изощренность техники имели гораздо больший вес, чем абстрактные рассуждения философов.

На полемическую направленность «Поклонения волхвов» Боттичелли не ответил: ведь противник бежал, оставив свое творение в стадии подмалевка. Ответит он позднее, негодуя и разуверившись во всем, своим «Мистическим рождеством» (1501 г.), носящим апокалипсический и реакционный характер. В этом же году Леонардо вернется из Милана, увенчанный славой, как провозвестник новой живописи.

Медичи во Флоренции были буржуазными «синьорами», представителями крупных финансовых кругов. Они чувствуют, что искусство имеет существенное значение в созидании современного им мира, и участвуют в художественной жизни не только в качестве высоких покровителей. Герцог Урбинский — Федерико да Монтефельтро — военачальник, удачливый и знаменитый кондотьер, пришедший к власти после неудачного правления и трагической смерти Оддантонио, чувствует себя Периклом новых Афин — Урбино. В городе не было культуры с давними, прочными традициями, необходимо было, следовательно, привлечь отовсюду, и не только из Италии, лучшие умы и таланты. В Урбино устремляются Лучано из Далмации, Пьеро делла Франческа из Умбрии, Франческо ди Джорджо Мартини из Сиены, Мелоццо да Форли из Романьи, Йосс ван Гент из Нидерландов, ремесленники, призванные изготовить гобелены с «Историей Трои», Педро Берругете из Испании. Универсализм Пьеро делла Франчески покрывает, словно одним большим куполом, все это разнообразие манер, способствуя их слиянию воедино. Урбино становится родиной талантов: урбинцами были Браманте и Рафаэль — два мастера, которые, исходя из универсальных принципов Пьеро, выступают основателями исторического универсализма римского классического искусства раннего чинквеченто; через Пьеро другой великий художник — сицилиец Антонелло да Мессина — проложит путь для крупнейшего венецианского мастера — Джованни Беллини.

Лучано да Лаурана (ок. 1420—1479) является главным строителем «города-дворца» (так назвал его Бальдассаре Кастильоне), каковым представляется герцогский дворец в Урбино, начатый в 1468 г. Нам мало что известно о формировании этого мастера, но возможно, что он сложился под влиянием последователей Альберти в Мантуе. Фасад дворца, выходящий в долину, навеян, несомненно, позднеготическими французскими замками, но выражает типично гуманистическую концепцию. Это оборонительное сооружение наделено чертами дворцового здания, превознося одновременно военные доблести и мудрое мирное правление «синьора». Эскарп, башенки, куртина являются типичными элементами фортификационного сооружения. Правда, подобно вооружению для турниров, они облегчены и облагорожены. Вертикальное чередование лоджий придает открытость отвесной стене, а пропорциональность перспективных проемов уравнивает цилиндрические массы башенок. Во внутреннем дворе элементы оборонительной архитектуры исчезают: Лаурана komponует четыре этажа с открытой лоджией первого этажа, исходя из учения о пропорциональности, ведущего начало непосредственно от Пьеро. Перед нами уже не двор флорентийского палаццо, не проем внутри прямоугольного блока здания, а большое открытое пространство, где каждая из сторон задумана как плоскость, отграничивающая залитый солнцем участок от погруженной в полутень лоджии. Это *in pise* концепция, которую позднее разовьет Браманте во внутренних дворах Ватикана.

Отдаленным прототипом фасада дворца в Урбино могла послужить арка Альфонса Арагонского, с трудом втиснутая между двумя огромными цилиндрами анжуйских бастионов. Знаменательно, что над ее

скульптурным украшением работал другой далматинец — Франческо Лаурана. Франческо также испытал на себе в Урбино влияние Пьеро: в бюстах Баттисты Сфорцы и Элеоноры Арагонской он привносит в скульптуру элементы поиска правильных объемов с перетекающими друг в друга плоскостями, которые смягчают и как бы сводят на нет светотеневые эффекты. При этом свет, удерживаемый мельчайшими изгибами формы, как бы пронизывает ее от начала до конца. Вряд ли Лаурана мог на Сицилии оказать влияние на Антонелло да Мессина (в период между 1467 и 1471 гг.), но он сильно повлиял на Доменико Гаджини, генуэзского скульптора, работавшего там с 1463 г. и положившего начало целой когорте художников, способствовавших обновлению сицилийской художественной культуры, находившейся в первой половине века под воздействием неаполитанских и испанских проводников нидерландского искусства.

Другим крупным архитектором, работавшим в Урбино при дворе Федерико, был сиенец Франческо ди Джорджо Мартини (1439—1501). К искусству он приобщился в родном городе вместе с Веккьеттой, наиболее прогрессивным из сиенских художников, и начал свою деятельность как художник и скульптор. Алтарный образ «Коронование Марии» (1472 г.) не является шедевром, но свидетельствует об обширной и многосторонней культуре его автора, с любопытством относящегося ко всему, что выглядит проблематичным, — идет ли речь о концептуальном подходе к содержанию и символическому значению изображаемого или о более локальных вопросах стилей в живописи и пластической выразительности скульптуры.

С 1477 г. он выступает в Урбино и как архитектор. Главные его интересы связаны с фортификационными работами. Следы его деятельности в той или иной степени заметны во всех укрепленных Федерико городах в Монтефельтро. Это не просто инженерные работы. Начать с того, что и фортификация уходит своими корнями в античность. К тому же оборонительный аспект играл основную роль в определении форм градостроительства. Франческо ди Джорджо чувствует, что проблемы архитектуры неотделимы от более широких проблем градостроительства. Об этом свидетельствует его трактат по архитектуре, являющийся наиболее важным после трактата Альберти. От фортификационного искусства он переходит к портам, мостам, планировке городов, к различным формам церквей и дворцов. Иными словами, он стремится поставить архитектурную типологию в прямую зависимость от соразмерности и регулярности городской планировки, а потому — как можно судить по лучше всего сохранившейся из его гражданских построек — Палаццо делла Синьория в Ези — заботится главным образом о закреплении определенных пропорций в чередовании этажей и в распределении окон, словно заготавливая эталоны для дальнейшего развития городской структуры вокруг центрального ядра, символизирующего собой власть.

Что касается культовых зданий, то и здесь он занимается различной их типологией, изучая церкви с продольным и центрическим планом, высказываясь, естественно, в пользу объединения обеих планиметрических систем. Именно так он и поступает при строительстве церкви Санта-Мария делле Грацие аль Кальчинайо в Кортоне (1485) — здания в форме латинского креста с восьмигранным куполом, в котором

обе системы не то что слиты, а скорей соразмеряются между собой с помощью высокого барабана и купола, уводящего вверх продольное развитие пространства центрального корабля собора и соединяющего его с поперечным трансептом.

Некоторые рельефы (Перуджа, Венеция, Лондон) показывают, насколько Франческо ди Джорджо удалось привнести острое, почти критическое, ощущение новаторских идей и в скульптуру. Это произведения, которые можно назвать экспериментальными — настолько противоположны элементы, которые художник стремится в них слить. Он понимает, что в искусстве противостоят друг другу два великих мироощущения — мира как чистой формы, безразличного к событиям, выразителем которого был Пьеро, и мира как чистого события, безотносительно к форме, выразителем которого стал Донателло. Он выстраивает архитектурные задники, на фоне которых бурно развиваются драматические события, достойные резца Донателло, в духе Пьеро делла Франчески. Он словно наблюдает за тем, как всепронизывающий свет Пьеро вскипает, вихрится, даже разъедает материю, превращающуюся в сгустки, потоки света, рефлексии. Подобное решение ничего не дает и не получит продолжения, но оно показывает, что Франческо ди Джорджо проводит различие между двумя полюсами дилеммы, вставшей в конце кватроченто перед итальянским искусством. Фактом, имевшим наибольшее значение в истории художественной культуры в Урбино, явилось украшение кабинета Федерико да Монтефельтро серией гипотетических портретов великих мыслителей прошлого. Здесь начиная с 1476 г. работает Иосс ван Гент в сотрудничестве с Педро Берругете. И эта редчайшая точка соприкосновения универсализма Пьеро с нидерландским партикуляризмом стала отправной для Мелоццо да Форли (1438—1494). В 1477 г. он выполняет в Ватикане фреску «Основание Ватиканской библиотеки папой Сикстом IV». Возможно, художник был знаком с мантуанской фреской Мантеньи, который в Камере дельи Спозии первым изобразил как историческое современное ему событие. К тому же он близко соприкасался в Урбино с молодым Браманте. Фреска Мелоццо прославляет торжественное признание церковью гуманистической культуры. За фигурами открывается глубокая архитектурная перспектива. Она представляет собой библиотеку, в то же время, благодаря своей классической монументальности, воплощает как бы исторический и культурный авторитет церкви. Впервые архитектура в живописи служит иллюзионистическим сценарием для фигур, включая их в величественное пространство, которое их возвышает и возвеличивает. Мелоццо изображает действующих лиц с портретной точностью, усвоенной у Иосса и Берругете: в иллюзорном пространстве классической архитектуры фигуры выглядят большими, чем должны были бы. Отношение между фигурой и архитектурой становится «ораторским», более того, «риторическим» (в том положительном смысле, какое имело это слово в то время) приемом: портретность лиц придает достоверность написанной архитектуре, масштаб которой увеличивает размеры фигур. Риторический прием распространяется на жесты и движения, значительность которых усиливается перспективными ракурсами. Фигуры ангелов, апостолов, Спасителя из апсиды церкви Санти-Апостоли являются первыми образцами риторического искусства, в котором оптические эффекты, достигнутые с

помощью перспективных ракурсов, приводят к усилению воздействия на зрителя. Брунеллески и Альберти, выступая против грандиозности масштабов готики, сделали архитектуру соразмерной человеку: Мелоццо, за ним и Браманте придают человеческой фигуре монументальность и величие.

Независимо от Мелоццо, но косвенно все же отталкиваясь от поэтического универсализма Пьеро делла Франчески, умбрийская живопись развивается в направлении подчеркнутой репрезентативности и ораторской риторики: если формальной системе придается значение абсолютной истины, то почему бы не использовать ее для доказательства истинности содержания?

Пьетро Перуджино (ок. 1450—1523) является первым умбрийским художником, освободившимся от пут провинциальной ограниченности, приводившей подчас к утонченной элитарности, распространившейся в Перудже благодаря таким художникам с изысканной стилистикой, как Б. Капорали, Дж. Боккати, Б. Бонфильи, или же таким более экспрессивным мастерам, как Никколо Алунно и Фиоренцо ди Лоренцо. Первые опирались на Анджелико и Доменико Венециано, вторые — на традиции Андреа дель Кастаньо и Донателло. Но ни те, ни другие даже не подозревали, какое множество разнообразных проблем решалось в современной живописи. Сцена из жития святого Бернарда (1473) ясно указывает на то, что в Перудже хотя и с запозданием, но все же начинает давать о себе знать влияние Пьеро делла Франчески. Перуджино был именно тем художником, который в наибольшей степени испытал его воздействие. Другой компонент его художественной системы был связан с Флоренцией, а точнее, со школой Верроккьо, где он встречался с Леонардо и Лоренцо ди Креди. Джованни Санти, отец Рафаэля и автор «Поэтической хроники», вспоминает сразу о «двух юношах, равных по возрасту и пылкости,— Леонардо да Винчи и Перуджино». У Перуджино нет, как у Леонардо, склонности к диалектическому противоречию: если перспектива позволяет обозревать пространство до самого горизонта, то атмосфера Леонардо наделяет его глубиной; если теория Пьеро рассматривает совершенные геометрические тела, то светотеневое sfumato Леонардо делает геометрическое тело плотным и окруженным световоздушной средой, то есть уже не абстрактной, а достоверной формой.

Когда в 1481—1482 гг. Перуджино пишет в Сикстинской капелле фреску «Передача ключей апостолу Петру», он уже полон уверенности в изобразительной силе своей живописи. У Гирландайо он научился спокойной повествовательности, позволяющей уверенно строить композицию в пространстве и времени. На первом плане он выстраивает главных действующих лиц, распределяя промежутки между ними таким образом, чтобы фигуры не мешали друг другу. Историческое событие, в данном случае выступающее и как основополагающее положение католической церкви, должно отличаться ясностью. Это уже не повествование, а наглядное доказательство. Пространство за фигурами — это широкая площадь, вымощенная плитами мрамора, образующими четкий геометрический рисунок, построенный по законам перспективы. Это вполне определенное и целостное пространство, как и время самого события. Множество фигурок выделяются на белых плитах площади — они дают представление об уменьшении масштаба по мере удаления в глубину. Они

выглядят как цветные силуэты, а совсем отдаленные — как бегло набросанные «пятнышки», как темные «каракули» на светлом фоне. И это не результат перспективной удаленности, а визуальное ощущение. Храм и симметрично расположенные по сторонам от него триумфальные арки на заднем плане имеют идеологическое значение (они символизируют собой церковь, закон, античность) и своими контурами выделяются на светлом фоне неба. Деревья обладают чертами растительного мира вообще, точно такой же типичностью отличаются человеческие фигуры, однако голубизна неба придает их очертаниям мягкость и погружает в световую атмосферу. В общем, Перуджино удается слить воедино теоретическое и эмпирическое пространство, воображаемый и зрительный образ. При столкновении противоположностей он ищет не синтез, а компромисс. То же самое происходит с образом человека: из идеи, или абсолютной формы, и реальности, или природной формы, из божественного и человеческого художник выбирает среднее, то есть тот человеческий тип, который оказывается близок к божественному или идеальному. Человеческие типы у Перуджино отличаются постоянством, как постоянны выражаемые ими чувства. Чаще всего это состояние экстаза, настроение созерцательности, чувство преданности. Таким образом, искусство стало не только догматическим откровением, но и доказательством и распространением истинности веры: созерцанию соответствует действие, запечатление божественной истины в природе и истории, а следовательно, и в практической жизни людей. Быть может, именно этот эмпиризм, делающий из искусства орудие догматического нравоучения, так возмущал Боттичелли и привел его на путь идеалистического или абсолютного искусства, столь же трудного, насколько легким, утилитарным и прагматическим является искусство Перуджино. Этой легкостью Перуджино безмерно злоупотреблял; дело его продолжалось и после смерти его великого ученика — Рафаэля, но при этом не ставились и не решались другие проблемы, связанные с высочайшей убедительностью риторики его художественного языка.

Бернардино ди Бетто (Пинтуриккьо, 1454—1513) помогает Перуджино в небольших композициях из жизни святого Бернарда (1473). Затем они работают вместе в Риме над росписями в Сикстинской капелле. В том, что Пинтуриккьо, уже тогда отличавшийся беглостью манеры и поверхностностью содержания, находился под воздействием Перуджино, обогащенного недавним флорентийским опытом, нет сомнения, но изящный стиль Пинтуриккьо отличался большей гибкостью, большим разнообразием и большей способностью отыскивать и обращать себе на пользу все то ценное, что он мог почерпнуть, например, при знакомстве с фресками Боттичелли. Показательна в этом плане его фреска «Исход Моисея»: подобно Перуджино, он расставляет крупные фигуры на переднем плане, в то время как более отдаленные фигуры помогают ему продемонстрировать глубину заднего плана. Типичное для Пинтуриккьо идентично прекрасному: это относится как к фигурам, так и к растениям. Фигуры у него образуют более плотные и подвижные группы, оставляя свободное пространство в центре, где чаще всего изображается прекрасная фигура ангела. Его типы бесконечно разнообразнее, чем у Перуджино, и художник трактует их с той же любознательностью, которая заставляет его вводить в пейзаж множество экзотических растений. Без

колебаний отходит он от свойственного Перуджино единства времени и места, изображая, например, в одной и той же картине два эпизода из жизни Моисея. Точно так же, как мы помним, хотя и в ином масштабе, поступал Боттичелли. Кое-что из наиболее доступных боттичеллиевских ритмов повторяется и здесь, хотя скорее приблизительно, так сказать, «на слух». Особенно это заметно в некоторых фигурах, которым Пинтуриккьо хочет придать менее степенный вид, чем у Перуджино.

112 Пинтуриккьо чувствует себя прежде всего декоратором и доказывает это в росписях апартаментов Борджа в Ватикане и во многих созданных в Риме произведениях последних лет XV — начала XVI вв. Итак, Пинтуриккьо также использует живопись в «утилитарных» целях, но главным образом из любви к многоцветью образов, а не ради утверждения догматов веры и поучения верующих. А так как наслаждение для глаз есть наслаждение и для разума, то он с одинаковой живостью пишет жития святых, мифологические истории, современные события. И он не стесняется прибегать к легко доступным средствам, лишь бы украсить и сделать более привлекательными образы. Он использует яркие краски, усеивает росписи звездами, лучами, декором, золотыми шарами. Он, несомненно, самый светский из художников своего времени, единственный, кто заботится лишь о наслаждениях, которые живопись может доставить глазу; он бесцеремонно заимствует не только у Перуджино, но и у Синьорелли, Гирландайо все, что служит оживлению зрелищности его творений. Поступая таким образом, он выполняет весьма важную задачу — освобождает объем, линию, цвет, перспективу от всякой понятийной нагрузки, с которой они были связаны, низводит их на положение простых средств выражения повседневной речи. Вот почему его живопись, подобно живописи Гирландайо во Флоренции и живописи Карпаччо в Венеции, играет, хотя и в ином плане, роль, которую мы сегодня назвали бы «демистифицирующей» в отношении тех же самых тем, которые у Перуджино, Синьорелли, Мелоццо неизбежно приобретают «риторический» характер.

С появлением Луки Синьорелли (ок. 1450—1523) происходит более ясное осознание того, что мы можем назвать «лингвистической проблемой», то есть переход от живописи-изображения к живописи-повествованию. Разница между формальной системой Пьеро и флорентийским методом заключалась в антитезе между бытием и становлением, между статикой и динамикой. Будучи неразрешимой в теоретическом плане, она находила свое разрешение в плане религиозно-практическом. Какое значение может иметь познание (с помощью разума или откровения) высших истин, если последние остаются «вещью в себе», не переходят в убеждение, не переводятся на язык нравственных категорий? Но как их передать, если они выражаются в теоретических постулатах, подобных тем, которые мы встречаем у Пьеро, или носят аллегорический, символический, замкнутый характер, как у Боттичелли? В момент, когда ощущается приближение глубокого религиозного кризиса, церковь нуждается в том, чтобы искусство не созерцало или исследовало таинство созидания, а говорило и убеждало: понятия должны стать доводами, формы — словами.

Лука Синьорелли родился в Кортоне, на границе Тосканы и Умбрии. То, что он после 1470 г. был близок к Пьеро, явствует из

источников и подтверждается первыми известными работами мастера — «Бичеванием Христа» и росписями сакристии храма Санта-Каса в Лорето. Также очевидно, что Синьорелли был уже знаком с опытом флорентийской школы, более глубоким, чем манера Перуджино: при дилемме между статикой и динамикой Пьеро, мастеру абсолютного покоя, противостоял Поллайоло, мастер абсолютного движения. Рассмотрим «Бичевание Христа» или «Обращение святого Павла» в Лорето. При взгляде на последнюю композицию создается впечатление, будто движущиеся фигуры внезапно застыли или неподвижные фигуры внезапно пришли в движение. Линии контура отличаются жесткостью, жесты — утрированностью: глаз мгновенно улавливает их механизм; анатомия фигур подчинена игре рычагов и пружин, призванных одолеть силу инерции, привести в движение все, что застыло, остановить все, что в движении. Также и свет: он не является природной действительностью или физической субстанцией пространства. Свет как бы вспыхивает с началом движения, как зажигаются софиты с поднятием занавеса. Живопись Синьорелли носит, несомненно, театральный, вернее, хореографический характер, ибо даже в самых сложных многофигурных композициях, как, например, в росписях собора в Орвието, каждой фигуре отведено то единственное место в пространстве, которого достаточно для ее жеста, освещения и масштабного соотношения с другими фигурами.

Не удивительно поэтому, что такой суровый художник, как Синьорелли, не пренебрегал уроками выдающегося мастера зрелищных композиций Пинтуриккьо, скорее режиссера балета, чем драмы. Не удивительно и то, что Синьорелли прекрасно удавались и мифологические сцены, подобные «Пану», созданному около 1488 г. для Лоренцо Великолепного, и религиозные, типа «Святого семейства», «Мадонны на троне» и «Снятия с креста».

В десяти эпизодах из жизни святого Бенедетто, исполненных в клуатре монастыря Монтеоливето-Маджоре (1497—1498), он использует все свое мастерство, все хитрости своего режиссерского таланта. В сцене «Гостеприимство, оказанное двум монахам за стенами монастыря» благодаря перспективе он добивается необычайно живого светового эффекта: фигуры в этой композиции (две женщины вблизи лестницы) как бы служат опорными пунктами для передачи света, льющегося из открытой двери на заднем плане. Наиболее значительное творение Синьорелли — фрески в Капелле Мадонна ди Сан-Брицио собора в Орвието (начаты в 1499 г.) — представляет собой грандиозное зрелище, потрясающую театральную постановку. «История антихриста», «Страшный суд», «Воскресение мертвых», «Ад», «Рай» — вся эта христианская эсхатология изображена в суровом апокалипсическом духе с явным намерением запугать верующих, заставить их поверить в истинные пророчества и отвергнуть ложные. Мы на пороге великого лютеранского бунта; в Италии также становятся все более настойчивыми призывы к индивидуальному общению с Богом, к поискам личного с ним контакта, к исключению «посредников» в виде церковной дисциплины и иерархии. Синьорелли руководствовался определенной разработанной канониками собора в Орвието программой, с учетом и мистических источников (например, откровения святой Бригитты), к которым столь охотно обращались инакомыслящие и еретики, направленной, однако, на опровержение

положения доктрины. Предложенный сценарий служит для Синьорелли лишь отправной точкой создания одной из его самых сложных и ответственных «хореографий»: лишь он один мог задумать столь мощное движение масс, как бы предупреждающее, что на карту поставлены не только отдельные судьбы, но и все человечество. И, разумеется, ему принадлежит идея ввести в музыку, написанную на «либретто» каноников, мощную и сложную партию, подобную грозному звуку медных труб, мотив, который он находит уже не у Пьеро, Поллайоло или Пинтуриккьо, а в поэзии, точнее, у Данте, чей портрет он помещает среди изображений великих мыслителей и стихи которого иллюстрирует в круглых и квадратных орнаментальных вставках.

Известно, что Данте оказал большое влияние на культуру позднего гуманизма: в изобразительном искусстве яркими свидетельствами его культа являются иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» и фрески Синьорелли. Между этими двумя интерпретациями есть большая разница. Для Боттичелли Данте — это «доктрина, таящаяся под покровом необычных стихов», гений аллегории; наиболее вдохновенными рисунками являются его иллюстрации к «Раю». Для Синьорелли Данте — это прежде всего «основатель языка», поэт, нашедший новые слова для новых образов, провидец, прозревший будущее человечества. Художник в своем стремлении сделать из живописи искусство, которое не изображало бы вечное бытие или постоянное становление мира, а обращалось бы к людям, звало их к действию, влияло на их поведение, отталкивается скорее от Данте, чем от древнего тезиса Горация (*ut pictura poesis*). При всей своей суровости и большей эмоциональной приподнятости, живопись Синьорелли столь же, если не больше, пронизана риторикой, как и живопись Перуджино. И она намного сильнее насыщена эффектными изречениями, восклицаниями, неопровержимыми доводами, яркими пассажами. Эмоциональная насыщенность его живописи зависит, возможно, от того, что с приближением эпохи религиозных споров устрашение стало более убедительным и действенным аргументом, чем созерцание.

Гуманизм в изобразительном искусстве Северной Италии

Вплоть до середины XV в. Северная Италия находилась всецело под влиянием «интернациональной готики»; в этом смысле изобразительное искусство Паданской равнины (за исключением Падуи, где, начиная с Джотто, сохраняются устойчивые контакты с Флоренцией) гораздо больше связано с Францией и Германией, чем с Тосканой. Первые импульсы к обновлению в гуманистическом смысле привносятся на север флорентийскими художниками, приезжающими работать в Венецию и Падую: Паоло Уччелло, Андреа дель Кастаньо, Филиппо Липпи и особенно Донателло. Однако обновлению способствовал расцвет гуманизма в Падуанском университете, где в области философии преобладал аристотелизм, а в области литературы — грамматические и филологические штудии.

Гением, свершившим внезапный и радикальный переворот, стал Андреа Мантенья (1431—1506). Он родился в Изола-ди-Картуро между

Падуей и Виченцей и мальчиком поступил в школу Скварчоне, за которым последовал в Венецию, где «куртуазная» традиция Джентиле да Фабриано перерастала у Якопо Беллини в увлеченность античностью, сталкиваясь с ригоризмом, в том числе и религиозного характера, Антонио Виварини и школы Мурано. Фрески Андреа дель Кастаньо в Венеции, Паоло Уччелло и Липпи в Падуе и прежде всего алтарь Донателло в церкви Сант-Антонио в Падуе служат Мантенье образцами, формирующими его художественные вкусы. Культура Мантеньи — не только художественная, но историческая и философская. На ней сказывается историческое направление падуанской школы, и не следует забывать, что в Падуе *pumen** был Ливий, истинный историк, возведший

* Божество (лат.).

традиционную мемуаристику до уровня художественной прозы, монументального произведения, в которое, подобно статуям, вписаны образы великих людей.

Сближение Мантеньи с Донателло происходит именно на почве истории. И именно понимание и углубление духа Донателло сразу же отличает Мантенью от живописцев, подобных Никколо Пиццоло и Ансуино да Форли, которые, как доказал Фьокко, работали рядом с Липпи и еще до Скварчоне встали на путь художественных преобразований. В самом деле, если нет сомнения в том, что Мантенья, приступивший в 1448 г. к росписям свода Капеллы Оветари церкви Эремитани, уже видел и помнил фрески Андреа дель Кастаньо в Венеции, то столь же несомненно, что перспективные построения флорентийца приобретают у Мантеньи статуарный характер, трудно объяснимый без знакомства художника с рельефами и статуями Донателло для алтаря церкви Сант-Антонио.

Несмотря на весьма юный возраст, Мантенья очень скоро, в силу обстоятельств, становится единственным мастером, который занимается росписью Капеллы Оветари (почти полностью разрушенной во время последней войны). На алтарной стене он пишет «Вознесение Марии», на левой стене — эпизоды из жизни святого Иакова и на правой — «Мученичество святого Христофора». Во фреске «Святой Иаков исцеляет увечного» здания, изображенные с низкой точки зрения, образуют узкие глубокие перспективные проходы с классическим портиком и городской улицей. В центре их разделяет выступ пилястры, с силой выдвигающий вперед, словно за пределы картины, данную в ракурсе фигуру центуриона. Итак, архитектура здесь не разграничивает пространство, а существует в пространстве, как и фигуры. Ей приданы античные формы, как и действующим лицам — античные одеяния. Она освещена тем же светом, что и фигуры. Она также играет роль исторического персонажа. С другой стороны, здесь нет природного пространства, которое являлось бы средой для зданий и людей: облака имеют вид твердых тел, небо — голубой плоскости. Если мы обратимся к сцене «Мученичество святого Христофора», изображенной на фоне обширного пейзажа, то увидим, что в ней нет ничего от естественной природы: это нагромождение развалин, замков, улиц, обработанных полей. Таким образом, перед нами пейзаж, являющийся делом рук человеческих. В нем можно обнаружить последовательность его создания, подобно тому, как в скальных породах можно

прочесть историю их образования. Для Мантеньи природа — это та же история, но история, доходящая до нашего времени, включающая нас и развивающаяся дальше. Точно так же строится у Мантеньи и пространство: из глубокого фона на первой фреске оно «выплескивается» в сторону зрителя, направляемое линиями перспективы, почти заглушенной необычным ракурсом, захватывает персонажи, выходит за пределы картины и почти вовлекает в себя зрителя (обратите внимание на «выступающую наружу» ногу центуриона). Здесь нет разрыва: история — это жесткое, неизбежное, строго логическое соединение прошлого с настоящим. Не менее, чем настоящее, драматично и беспокойно прошлое. Мантенья доводит до предела представление Донателло об истории как драме. Но эта драма принадлежит не только прошлому, но и настоящему. Настоящее — логическое следствие прошлого, в силу того, что история у Мантеньи логична, бесстрастна и невозмутима, в отличие от истории у Донателло. В ней первопричина всего — даже трещины в скале или облома ветки. Историческое видение Донателло обжигает огнем, историческое видение Мантеньи обдает холодом, но от этого оно не менее трагично.

117 Триптих (1459) из церкви Сан-Дзено в Вероне находится в прямой связи, в том числе идейной, с алтарем Донателло из церкви Сант-Антонио: он развивает мотив флорентийского мастера — мотив глубокой связи классического мифа и христианского мира с пространством картины. Мраморные колонны обрамления образуют своего рода авансцену, вводящую зрителя в перспективно построенное пространство, разделенное на три части, которые эти колонны и объединяют. Последовательно проводится связь между историей и действительностью, между прошлым и настоящим: классические путти, изображенные на архитраве, становятся музицирующими ангелами, сидящими на первом плане; плоды с античного рельефа преобразуются в настоящие фрукты в гирляндах.

Разумеется, не ради достижения иллюзии твердости тел в пустом пространстве Мантенья старается добиться максимальной рельефности и максимальной прочности изображаемых предметов, выполненных словно из металла или твердого камня. К этому его побуждает стремление помешать образам, навеянным далеким прошлым, историей, уйти в небытие или развеяться как дым. Мера истории — это не вечность, приводящая все к единому знаменателю, а неизменность, закрепляющая за всем происходящим его место и значение. Но разве не является историей и путь, пройденный христианством? Можно ли полагать, что все осталось таким, каким было до явления Христа? По мнению Мантеньи, меняются не вещи, а значение вещей, и меняются в том смысле, что «естественное» сублимируется в «духовное». Триптих из Сан-Дзено — это панегирик человеческому труду (и, следовательно, истории), а точнее, искусству, украсившему рельефами архитрав и драгоценный мрамор престола, создавшему резное полукружие трона Мадонны, соткавшему ковер и ткани, сплетшему гирлянды из плодов. Любая природная материя становится благодаря духовной деятельности человека редкой и драгоценной, и этот процесс отбора должен быть совершенно наглядным. Поэтому Мантенья шлифует формы с такой же тонкостью, с какой шлифуется алмаз, стараясь максимально сохранить их чистоту, прозрачность, свет. Вот почему драпировки у него отличаются такой плотно-

стью, детальной проработкой и огранкой. Они сделаны словно для того, чтобы задержать взгляд и позволить ему полюбоваться тем трудом, который очищает и возвышает материю.

В луврском «Святом Себастьяне» (несколько ранее 1481 г.) руина классической архитектуры, к которой привязан мученик (все мы «привязаны» к истории, и это одновременно источник страдания и спасения, как в христианском мученичестве), как бы выполняет роль еще одного образа — как бы образа античного героя, страдающего у нас на глазах. Сам святой возжелал разрушения храма, уничтожения идола, но путем разрушения вещей, созданных человеком, свершается история, имеющая конечной целью переход в иной мир или спасение души. Образ святого Себастьяна у Боттичелли вызывает в памяти миф об Адонисе или Аполлоне, тот же образ у Мантеньи наводит на мысль о Прометее. Современная действительность представлена здесь фигурами палачей с подчеркнута жестокими и вульгарными лицами. Они изображены столь близко к зрителю, что в картине помещаются лишь их головы. Переход от античности к настоящему показан на фоне с возвышающимся над руинами античности средневековым городом.

В 1453 г. Мантенья женится на дочери Якопо, сестре Джованни Беллини. В литературе много говорится о влиянии Мантеньи на Джованни Беллини, но воздействие их друг на друга взаимно, и это видно в первых произведениях, выполненных Мантеньей в Мантуе, куда он переселяется в 1460 г. для работы при дворе Гонзага. В «Успенье Богоматери» застылость форм смягчается, на жестких складках одежд задерживаются и блестят полосы света, чувства, появляющиеся на лицах людей, имеют, несмотря на их сдержанность, различные оттенки, фигуры даны в перспективе, которая имеет своим продолжением «естественный», простирающийся за окном, пейзаж, в котором можно узнать мантуанские озера. Мысль о том, что природа — это не только грифельная доска, на которой исторические события оставляют неизгладимые знаки, но и мир, имеющий собственное существование, с которым переплетается человеческая жизнь, могла быть подсказана лишь Джованни Беллини. Мантенья не станет заострять внимание на этой стороне дела, но сделает из нее логические выводы.

Культурная жизнь в Мантуе, которой Альберти дал импульс в развитии гуманизма, приходится Мантенье по душе. Мантуанский герцог был ценителем античности и поручил художнику заботы о своих драгоценных коллекциях. Классические знания мастера расширяются. В их основе уже не только историко-археологические и филологические изыскания падуанской школы: классический гений Мантуи — не историк Ливий, а поэт Вергилий.

Фрески Камеры дельи Спозы (1474) в герцогском дворце Мантуи не просто покрывают стены, а как бы преображают помещение. Первоначально это был квадратный зал со сводом на парусах. На этом своде Мантенья изображает сложную иллюзорную архитектуру с переkreщивающимися поперечными арками, украшенную монохромными изображениями (имитацией скульптуры) на мифологические сюжеты, медальонами с портретами императоров, коронами. В центральной части свода изображено иллюзорное круглое окно, окруженное балюстрадой, из-за которой выглядывают фигуры. На стенах написаны тяжелые занавеси,

116

115 две из которых открыты: за ними исторические сцены из жизни герцогского двора: известие о назначении Франческо Гонзаги кардиналом и прибытие Франческо Гонзаги в Мантую для получения титула святого Андрея.

Первая фреска занимает две аркады: сюжеты расположены между пилястрами, как сцены в проемах открытой лоджии. Семейство Гонзаги, помещенное в первой аркаде, изображено под открытым небом, в узком пространстве, ограниченном мраморной перегородкой. Данные в сокращенном ракурсе, плотные массы объемов представляются широкими, с обширными поверхностями, залитыми светом, отраженным от перегородки. Портреты, очевидно, отличаются сходством с моделями, фигуры не жестикулируют, в них нет декламационно-панегирической приподнятости. Торжественность момента и монументальность группы достигаются с помощью света, создающего форму в виде противопоставленных друг другу крупных планов. В соседней аркаде с придворными, стоящими на ступенях, тот же эффект достигается противоположным образом: фигуры освещены прямым светом, придающим им монументальность на темном фоне спущенной занавеси. Источник прямого света, фронтально и сверху падающего на обе стены, также воображаемый: это комплювий (окно) в центре свода. В сцене встречи герцога с сыном фигуры освещены фронтально и из глубины, где обширный пейзаж с памятниками античности весь пронизан отраженным от белых облаков светом. Это первый образец «классического» пейзажа: природа не подавлена более руинами, а вся испещрена следами медленно сменяющихся друг друга веков и человеческих поколений. Благородные здания прошлых эпох сочетаются с изгибами холмов и находятся в той же световоздушной среде. Переход от прошлого к настоящему, принимавший почти драматический характер в первых произведениях, перерастает с расцветом «*humanitas*» * Мантеньи в вергилиевскую цельность природы

* Человечность, гуманизм (*лат.*).

и цивилизации.

Нельзя поэтому считать простыми упражнениями эрудита девять полотен с «Триумфом Цезаря», законченных чуть позднее 1492 г., даже если художник (находившийся в 1488—1490 гг. в Риме, где он расписывал Капеллу Иннокентия VIII) задавался целью перебрать весь набор античных тем и предметов. Перед зрителем чередой проходят всевозможные здания, оружие, штандарты, военные машины, культовые предметы, музыкальные инструменты. Рядом с воинами, нагруженными трофеями, с музыкантами, слонами, украшенными гирляндами, шествуют плененные варвары, заложники. Многие предметы перешли на полотна со скульптур, медалей, монет, другие восстановлены по древним описаниям, третьи просто изображены на основании установившихся представлений об античности. Как и в других картинах и многочисленных гравюрах того периода, художник воскрешает образы античности, видя значение и ценность искусства именно в творческой фантазии. Но что значит воскресить прошлое, если не отдалиться игре воображения, не попытаться восстановить на основе исторических данных, сохранившихся осколков, грандиозную картину прошлого? Для Донателло античность связывалась со способностью художника отдаваться свободному полету фантазии.

Для Мантеньи, первого великого «классициста» в истории живописи, — с призрачностью истории или, что одно и то же, с историей как воображаемым миром.

В представлении Мантеньи классическая древность — это время чередования зыбких, неустойчивых образов. Лишь с приходом Христа, с богоявлением, образы приобрели определенность содержания и значения. Только тогда образ становится формой, миф — историей, аллегория — понятием. За последние десять-пятнадцать лет деятельности Мантеньи можно довольно ясно различить в его творчестве два подхода к историческим сюжетам: в классико-аллегорических композициях — толпа фигур, расплывчатые пространства, мелодичность ритмов, согласованность блеклых, порой мерцающих красок, как, например, в двух панелях для кабинета Изабеллы д'Эсте; и в композициях на священные сюжеты, как, например, в «Мадонне делла Виттория», «Мадонне Тривульцио», «Imago Pietatis» * из Копенгагена, «Мертвом Христе» из

* «Образ Благочестия» (лат.).

Бреры, — форма замкнута, жестка, определена. Историческая мысль Мантеньи, жертвовавшая в первоначальный период нравственно-познавательными интересами, также теряет свою целостность и последовательность, уступая место неоднозначности аллегории, бесконечным приливам и отливам воображения, с одной стороны, и суровой нравственной необходимостью, абсолютному «кредо» — с другой. Быть может, высокий взлет духа Мантеньи подогревался в последнее время его жизни тревожными религиозными исканиями, которые, в особенности после гибели Савонаролы, получают повсеместное распространение, знаменуя собой наступление кризиса, ответом на который является возросший духовный ригоризм.

Сфера воздействия Мантеньи, и в особенности классической устремленности его искусства, очень широка. Одним из центров, где было сильно влияние мастера, являлась Верона. Здесь работали Доменико Мороне и его сын Франческо. Но особенно следует выделить Либерале да Верона, который между 1469 и 1475 гг. работает в Средней Италии, в Сиене, вместе с Джироламо да Кремоной. В Мантуе непосредственное влияние Мантеньи чувствуется в некоторых скульптурах, отличающихся необыкновенной пластичностью (это приводило даже к ошибочным атрибуциям). Именно Мантеньей вдохновлялся Пьер Якопо Бонакольси по прозвищу Анτικο, скульптор и медальер, посвятивший свой яркий талант и тончайшую технику воспроизведению (а часто и творческой переработке) античной бронзовой пластики и гемм.

Но гораздо важнее влияние, оказанное художником в более широком плане, путем непосредственных контактов с другими выдающимися личностями и благодаря широкому распространению гравюры. Уже отмечались — и мы скоро опять вернемся к этому — его контакты с крупнейшим венецианским мастером кватроченто. Мы увидим также, насколько определяющим был мантеньевский компонент в развитии феррарской школы и что влияние художника распространяется с Фоппой вплоть до Ломбардии. Трудно оценить, насколько интерес Мантеньи к классическому искусству способствовал формированию классических тенденций в римской школе чинквеченто. Действительно, до нас ничего

не дошло от его римских творений, но не приходится сомневаться в том, что высокая образность и обилие классических реминисценций в творчестве Мантеньи не остались незамеченными Пинтуриккьо, приступавшим к росписи апартаментов Борджа, и Синьорелли, готовившимся к работе над фресками в Капелле Сан-Брицио в Орвието. Следует, наконец, иметь в виду, что один из великих представителей классического искусства, Браманте, работал в Ломбардии в последние два десятилетия XV в. и, разумеется, видел в Мантуе, наряду с архитектурой Альберти, также и живопись Мантеньи.

Школа Скварчоне

Даже если Мантенья в юности и был в школе Франческо Скварчоне (1397—1468), оставив ее при первой возможности, школа Скварчоне осталась независимой и периферийной по отношению к мантеньевскому гуманизму. Ткач и живописец, собиратель древностей и торговец ими, Скварчоне был скорее предпринимателем, чем художником: он собирал в своей мастерской, полной старинных вещей, молодых, большей частью заезжих художников и, похоже, бессовестно пользовался их трудом. С другой стороны, единственное точно установленное произведение Скварчоне — полиптих Ладзара (1452) — показывает, что в то время, когда Мантенья уже далеко продвинулся в росписи Капеллы Оветари, его предполагаемый учитель подражал, как умел, линейной и колористической жесткости Антонио Виварини. Отношения, связывающие вначале таких художников, как Марко Дзоппо, Джорджо Скьявоне, Карло Кривелли, являются, таким образом, отношениями скорее соученичества (Боникатти), чем культурного выбора. Эти отношения лишь в минимальной степени затрагивают вопрос об обновлении в гуманистическом смысле венецианской художественной культуры. Наиболее важным художником в этой группе является, несомненно, Карло Кривелли (ок. 1430 — ок. 1500), венецианец, вынужденный обстоятельствами бурной жизни уехать в Далмацию, а затем поселиться в Марке. Он изобрел и применил во многих весьма орнаментальных полиптихах формулу, принесшую ему успех. Речь идет о «куртуазном» типе красоты, по существу примыкающем к позднеготическому (святые в виде пажей и придворных дам), но своей угловатостью и внешней приземленностью более соответствующем представлениям о красоте того времени. Это выражается в заостренных профилях, в акцентированных жестах, в более ярких красках, костюмах. Его манера отличается перегруженностью и утонченностью. Художник умеет создавать изящные произведения искусства, с обильной позолотой и орнаментальностью, но настолько беспроблемные, что его стиль со временем претерпевает заметную деградацию. Подобное явление в своем подлинном виде интересует нас главным образом как признак возникновения и распространения, наряду с крупными течениями городской культуры, малых или провинциальных ее разновидностей.

Феррарская живопись кватроченто

Столица владений герцогов д'Эсте отличается во второй половине XV в. столь яркой и высокоразвитой культурой, что она начинает играть

ведущую роль в Болонье и почти во всей Эмилии. Структура самого города меняется по инициативе просвещенного герцога Эрколе I и архитектора Бьяджо Россетти (ок. 1447—1516), человека широких новаторских взглядов на принципы градостроительства. Рост города происходил здесь не как претворение в жизнь идеальной схемы, а явился, как доказал Б. Дзеви, результатом методического изучения предшествующей застройки и возможностей ее дальнейшего развития. Так называемый «новый участок» вырастает на основе средневекового города, путем его частичного обновления, что доказывает признание его ценности. Созданное Россетти городское пространство находится в русле изобразительной культуры тех лет: при всех специфических различиях оно близко творениям великих феррарских художников: Козимо Туры, Франческо дель Коссы, Эрколе де Роберти. При организации городского пространства Россетти свободен от абсолютных принципов математической перспективы. Пространство у него строится на быстрых, создающих контрасты переходах от одной величины к другой: от узких улочек к открытым площадям и простору. Это не совокупность прямых линий, а чередование отклонений, ответвлений, сходящихся, расходящихся, перекрещивающихся направлений. Столь же умело Россетти соединяет жесткость перспективных решений с неожиданностью частных деталей. У него нередко бывает так, что доминирующей нотой, как, например, в Палаццо деи Диаманти, оказывается не фасад, а угол здания, акцентированный пилястрами, на котором выступает балкон, где косое освещение стен выделяет треугольные грани заостренного руста.

Феррарская живопись переживает расцвет в самом начале второй половины века, чему способствует подходящая культурная почва. Герцогством в это время управляет Лионелло д'Эсте, просвещенный государь, во главе феррарских гуманистов стоит Гварино Гварини, ученик Крисолоры, подобно последнему страстный ценитель греческой культуры. В первой половине века здесь бурно развивается феррарская школа миниатюры. Любимым художником Лионелло был Пизанелло; в середине века Феррара становится местом слияния по крайней мере четырех течений изобразительного искусства: историзма Леона Баттисты Альберти, весьма отличного от него историзма Мантеньи, формального универсализма Пьеро делла Франчески и противоположных поисков экспрессивной выразительности деталей, предпринятых великим фламандцем Рогиром ван дер Вейденом.

Множественность источников не приводит, однако, к эклектическим решениям: Козимо Тура (ок. 1430—1495) стремится скорей обострить, чем сгладить их противоречия. Ему, похоже, хочется подчеркнуть, что сама ценность искусства выше идейного содержания, выразителями которого выступали эти течения, но что именно в силу противоречивости содержания оно способствует поднятию идейных целей искусства на все более высокий уровень. На это направлено все искусство Туры — сохранить совершенную последовательность в самых трудных условиях. А наиболее трудным из всех является условие, требующее объединения двух искусств — механического средневекового и нового интеллектуального. Если в искусстве Туры проявляются трагическое чувство или отчаяние религиозного напряжения, то их источник надо искать не в тематике или содержании, а в муках диалектического по

своей сути стиля, устремленного к далеким трансцендентным целям.

Связи с падуанской художественной средой сыграли определяющую роль в становлении Туры: он ясно осознает свои задачи перед алтарем Донателло. Две вещи его поражают: необычная светоносность материала, бронзы, обретаемая вследствие высочайшей подвижности, беспокойства, перетекаемости лепки, и взгляд на прошлое как на таинственный, почти самодовлеющий мир, приобщиться к которому можно лишь с помощью магической техники. Техника Туры вдохновляется алхимией, которая наряду с астрологией обрела в Ферраре свою последнюю цитадель. Цель алхимии заключалась в том, чтобы овладеть внутренним законом, способствующим превращению, преобразению материи и достижению ею идеального совершенства, высшего качества, свойственного свету. В этом, несомненно, средневековом смысле истолковывает Тура Донателло, чья бронза сохраняет, видимо, отблеск плавки и очищается в огне вплоть до превращения в световое духовное начало. Как художник Тура считает, что его задача состоит в имитации разнообразных видов материи и в их очищении в самом процессе имитации (что является способом уподобления вещи самой себе), в доведении их до высших степеней бытия, вплоть до света, являющегося универсальной субстанцией, в рафинировании и восхвалении этой универсальной субстанции до превращения ее в пространство.

«Весна», исполненная для кабинета Борсо д'Эсте в Палаццо Бельфиоре, является провозвестницей этой поэтики, которая в конечном счете обращается к наследию средневековой культуры и пытается реабилитировать ее в культуре, современной художнику. Образ весны кажется чеканкой на металлическом листе: Тура не ищет рельефности для заполнения пространства (как говорил Альберти), ибо живопись в состоянии имитировать вещи, обладающие объемом, освобождая их от материи и придавая им рельефность. Цвета у него отличаются жесткостью и полупрозрачностью, как в эмалях: они сияют не отраженным, а внутренним светом, и это способствует пространственной организации материи, которая, преобразаясь, освобождается и становится образом. Прерывистая линия проложена энергично и решительно, но не ради ограничения и усиления форм, а для придания действенности цвету, для устранения его затухания и ускорения процесса, освобождающего его от инертности материи: это своего рода огонь, вечно раздуваемый в тигле алхимика. В ходе этого процесса материя проходит различные стадии образного воплощения, переходя от низших к высшим этапам эволюции природы. Некоторые части трона украшены дельфинами, листьями или раковинами, а далее — золотом, жемчугом, рубинами. И все это концентрируется, ибо материя должна «конденсироваться», превращаясь в энергию.

В органных створках Феррарского собора (1469) мы видим, чем является пространство для Туры: это своего рода горный хрусталь (почти чудо природы), вмонтированный в некое подобие металлического обрамления (колонны, арки, фестоны) с инкрустированными, тонко выточенными фигурками, так что они предстают на фоне фантастического пейзажа не частью пространства, а выстроенными параллельно ему и отделенными от него совершенно чистым прозрачным веществом.

Поэтика Туры при всем сохранении верности своей линии

отнюдь не безразлична к проблемам, встававшим в связи с развитием художественной культуры Северной Италии. Алтарь Роверелла (ок. 1474) обнаруживает стремление художника к монументальности, явно навеянной Мантеней, особенно его алтарем для церкви Сан-Дзено, но у Туры «монументальность» выступает как вертикальное чередование близких друг к другу параллельных планов, ритм которых подчеркивается ступеньками лестницы, завершающейся неглубокой нишей престола, включенного в подчеркнуто выделенное, но иллюзорное пространство большой арки. Перед нами словно россыпь фигур, объединяемых чередованием разноплановых уровней, пестрота красок, контрастирующая с поразительной устойчивостью контуров.

В «Оплакивании Христа», помещенном в полукружии люнета, фигуры оказываются втиснутыми в перспективно построенное пространство кассетированного свода, куда, похоже, нет никакого доступа. Пластичность форм доведена здесь до такой степени, что их нагромождение и уплощение помогает выразить в скорбных лицах и порывистых жестах все муки материи, распадающейся, чтобы вновь обрести гармонию на различных уровнях изображенного пространства. И, быть может, в этом нагнетании масс чувствуется влияние пластических поисков Коссы, подобно тому, как позднее в повышенном взаимодействии линии и цвета с боковым внешним светом можно усмотреть отзвуки того истолкования роли света у Джованни Беллини, которое дает Эрколе де Роберти.

Остается объяснить, почему живопись Туры, целиком ограниченная кругом больших проблем, решавшихся в искусстве Пьеро делла Франчески и Мантеньи, не может считаться шагом назад. Ответ на это прост: обращение к средневековью, алхимии, аскетической напряженности Туры вызвано религиозной проблемой, не менее серьезной и актуальной, чем теоретические поиски Пьеро или исторические искания Мантеньи. Цель искусства для Туры состоит не в эрудированном или общедоступном показе истинности веры, как это свойственно Перуджино или Синьорелли: будучи само по себе процессом духовного возвышения, искусство, благодаря наглядному динамизму своего становления, пробуждает динамику процесса возвышения человеческой души. Это пример аскетического поведения, почти буквальный призыв к страданию и мукам, перенеся которые душа может вырваться из пут косной материи. Тура, наконец, может считаться одним из первых великих мистиков, творивших в период, когда проблема религии вставала не менее остро, чем проблема познания или историзма.

Крупнейшим памятником феррарской живописи являются астрологические изображения «Месяцев» в Палаццо Скифаноя.

Расположенные над иллюзорной архитектурной структурой, фрески с аллегориями месяцев делятся на три части: в верхней изображается триумф того божества, влияние которого является преобладающим в данном месяце, в средней — знаки зодиака и три звездных символа, в нижней — человеческие дела. Программа, возможно, задана каким-нибудь ученым-астрологом. Надо иметь в виду, что астрология, хотя и отвергнутая как наука, официально еще преподавалась в Феррарском университете. Это был пережиток средневековой культуры, но, как и алхимия, она представлялась древним учением, выдержавшим испыта-

ние временем и дожившим до возрождения. Этим объяснялось уважение, с которым относились к астрологии даже в некоторых гуманистических и прогрессивно настроенных кругах. Поэтому вполне вероятно предположение, что по крайней мере проект украшения палаццо восходит к Туре (Ньюди, Сальми).

113 Среди живописцев, работавших во дворце Скифаноя, выделяется Франческо дель Косса (ок. 1436 — 1473): в частях, несомненно принадлежащих его руке, сразу же бросается в глаза широкая пространственная структура, образцом которой могли служить лишь построения Пьеро делла Франчески. Об этом свидетельствует ее тщательная и аккуратная проработка, как на миниатюре. Коссе также нравятся контрасты: увеличение масштаба, изменение размеров позволяют ему «пространственно» развить линейно-колористические ценности миниатюры и перевести объемную строгость Пьеро в план общественно значимой красоты, легко вытесняющей более легковесный и мелодический образец «куртуазной» готики.

Обиженный скупостью герцога, обделившего художника при расчете за труды в Скифаное, Косса в 1470 г. переселяется в Болонью, где он уже жил в 1462—1468 гг. «Благовещение» (Дрезден) вновь обращается к образцу, предложенному Турой, но изменяет его. Архитектура получает здесь развитую структуру: отступившие назад арки оставляют свободным передний план, где помещен написанный почти со спины ангел; Пресвятая Дева изображена стоя, между первым и вторым рядом арок, за которыми справа открывается полутемная комната, а слева начинается уходящая вдаль улица. Все это явно решено в мантеньевском духе, но без боковых «ведут». Кубическое построение столь же явно ведет свое происхождение от Пьеро делла Франчески. Расположение фигур совпадает с направлением света, падающего сверху и отражаемого мраморным полом. Они также выступают в этих залитых светом архитектурных пространствах как правильные объемы. Одевания глубоко проработаны, их складки отражают свет во всех направлениях. Для придания исторической значительности (в мантеньевском духе) событию Косса разрушает световое единство Пьеро, смешивая боковое и отраженное освещение, что придает важность всему, что служит экраном, будь то фигуры или архитектура.

В монументальных святых полиптиха Гриффони (1473) художник идет дальше, соотнося, как это часто делал Мантенья, фигуры с пилястрами, словно для указания на их идеальные, преувеличенные по сравнению с действительными размеры и подчеркивая их величину глубиной фона. Художник освещает их таким образом, что кажется, будто свет падает изнутри, отражаясь в сторону зрителя. Фигуры являются, таким образом, большими интенсивно окрашенными объемными экранами. Фигуры приобретают монументальность, потому что в них устанавливается равноценность прямого и отраженного света, то есть восстанавливается в форме героических фигур святых абсолютное единство света и пространства.

Последнее известное произведение Коссы — «Мадонна со святыми Иоанном Евангелистом и Петронием» (1474) — это сухая блеклая темпера: за сидящими святыми изображена стена из серого камня, которая за престолом Богоматери открывается узкой глубокой аркой.

Художник, который в Скифаное пытался придать актуальность идеалу поздней готики, испещряет теперь лица святых глубокими морщинами. Боковой свет подчеркивает в них выступы и острые углы. Художник понимает, что для выражения идеала нравственной силы необходимо отказаться от природной красоты. Не исключено, что этому отказу способствовало то, что произведение было предназначено для *Форо деи Мерканти*, то есть для уверенно чувствовавшей себя болонской буржуазии. Многозначительно, однако, что алтарь выполнен в то же время, что и алтарь *Роверелла Туры* и что по своему духу он как-то странно напоминает его «Оплакивание». Достаточно присмотреться к тому, как эта внешне суровая и почти brutальная форма смягчается, обретая благодаря освещению прозрачность, чтобы понять, что реалистическая нравоучительность образов все еще представляет собой процесс духовного возвышения, которому в это время мог способствовать опыт гонзаговских портретов в *Камера дельи Спозии*: таким образом, степень воздействия на Коссу со стороны *Пьеро* и *Мантеньи* увеличивается в этот последний период в пользу второго.

В росписях *Палаццо Скифаноя* значительная часть принадлежит гораздо более молодому художнику — *Эрколе де Роберти* (ок. 1451—1496). Это ученик, но не верный последователь Коссы: он сопровождает последнего в Болонью в 1470 г., а после смерти учителя продолжает его дело. В аллегории «Сентябрь» сразу бросается в глаза, что господствующим мотивом его поэтики является движение, но не движение, ограниченное жестом и характеризующееся действием, а движение как порыв души или внутренний динамизм образа. Если, как полагают некоторые исследователи, движение *Эрколе* ведет свое начало от *Поллайоло*, то его развитие идет по иному пути. Если глубоко профилированные контуры дьявольских кузнецов в кузнице *Вулкана* озаряются и словно искрятся, то это происходит не потому, что они притягивают к себе лучи, а потому, что они светятся, подобно лезвию затачиваемого ножа, благодаря истончению материи среди фейерверка искр и отлетающих стружек. И это движение из-за своей причудливости порождает не представление о пространстве, а лишь иные образы, близкие или далекие, схожие или несхожие,— перед нами не увиденный и запечатленный факт, а молниеносно возникший в уме образ, на который тут же накладывается другой, а затем и третий.

Пределла полиптиха *Гриффони* с «Чудесами святого *Винченцо Феррарского*» представляет собой феерическое чередование фрагментов строящихся или разрушенных, близких или далеких зданий, показанных в постоянно меняющемся ракурсе, в стремительном темпе событий и пауз между ними. Эта поэтика возбужденной приподнятости порождена, несомненно, линейным динамизмом *Туры*, но выступает в качестве чистой игры воображения, без каких-либо религиозных мотиваций этого художника. Чем же в таком случае объясняется дальнейшее развитие, сделавшее *Эрколе* одним из возвышеннейших духовных наставников *кватроченто*? Вполне очевидно, что именно аскетизм *Туры* представляется *Эрколе* преодоленным, неприемлемым этапом, не соответствующим глубоким началам религиозного чувства. Духовные искания *Эрколе* проясняются лишь при встрече с совершенно иным чувственным истолкованием религии у *Джованни Беллини*. Это показывает алтарь, выполнен-

ный Эрколе в 1481 г. для церкви Санта-Мария ин Порто в Равенне.

Одна лишь композиционная схема напоминает об утраченном алтаре для церкви Сан-Ладзаро в Ферраре, начатом Коссой и выполненном при значительном участии Эрколе, алтаре, торжественно подтвердившем приверженность Мантенье обоим феррарцев. Алтарь из церкви Санта-Мария ин Порто изображает широкую, пронизанную воздухом травею, открытую со всех четырех сторон, подобно киворию, чудом возникшему в чистом поле: в самом деле, вдали между пьедесталом и тронном изображено равеннское взморье. Свод собирает рассеянный свет, равномерно и мягко направляя его в сторону фигурной группы.

На фоне неба выделяются темные занавеси, подчеркивающие белые одеяния святых. Внизу, рядом с пилястрами, выделяются на сером фоне фигуры двух святых. Свет не отождествляется с цветом, а разлит повсюду в качестве гармонизирующего элемента, определяясь на заднем плане плотностью атмосферных испарений. Мадонна — это уже не идол, святые — не хрустальные изваяния, а образы, обладающие высшим человеческим достоинством и связанные между собой глубоким духовным единством, общим чувством места и времени, ощущением природы, которая в этом святом уголке обретает свою идеальную форму, становясь духовным пространством.

«Иоанн Креститель» — это изможденный, почти призрачный человек, изображенный на фоне лагуны и скального пейзажа, пронизанного серовато-розовыми лучами заката. Фигура святого необычайно удлинена, дабы усилить духовную связь человека с природой и небом. Доминируют кричащие колористические ноты — почти вызывающие красные и зеленые тона изорванного в клочья хитона. Таким образом, Эрколе, несомненно, хотел выразить религиозную духовность, так же, как это сделал Тура в своем «Святом Антонии Падуанском». Но святой Антоний у Туры — это героическая и мученическая фигура, подчиняющая себе природу, отодвигающая ее на задний план, преобразующая и вовлекающая ее в свой аскетический подвиг. Святой же Иоанн у Эрколе — это «меланхолический» образ, настолько тесно связанный с пейзажем, что создается впечатление, будто человек и природа вместе переживают в лучах заходящего солнца одни и те же чувства страдания и восторга. Это та самая «меланхолия», которая делает из «Пьеты», входившей ранее в состав пределлы большого алтаря церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье, один из наиболее возвышенных документов религиозной живописи кватроченто. Эрколе берет здесь на вооружение один из мотивов Рогира ван дер Вейдена и связывает его, без всяких уже реминисценций из Пьеро или Мантеньи, с новыми исканиями Джованни Беллини. Напряженно патетическая доминанта темного одеяния Мадонны перекликается у него в мираже холодных размытых тонов с далеким образом распятия. Это свидетельствует о том, что Эрколе почувствовал *in extremis* *, что сближение между итальянским и нидерландским видением,

* В последний момент (*лат.*).

невозможное в теоретическом или интеллектуальном плане, могло совершиться в плане религиозного отношения к природе.

Со смертью «гения в Ферраре не осталось ни одного живописца, который мог бы закрепить за городом звание художественной столицы.

Таковой стала Болонья, куда с 1483 г. переселился лучший из последователей Эрколе — Лоренцо Коста. И хотя ни он, ни Франческо Франча — представитель лирического направления в болонском искусстве — не могли сравниться с Эрколе, остается фактом, что к моменту смерти великого мастера искусство Косты и Франчи оказалось под стать эпохе. Отсюда многочисленные попытки подражать этому искусству» (Лонги). В каком смысле живопись Лоренцо Косты (1460—1535) оказалась «под стать эпохе», видно из алтаря церкви Сан-Джованни ин Монте: художник здесь примыкает к тоскано-умбрийской манере Лоренцо ди Креди и Перуджино, хотя и сохраняет еще искру феррарского вдохновения, позволяющего ему оценить и заимствовать кое-что из острых наблюдений Филиппино Липпи.

В Болонье, не столько в живописи, сведенной вскоре к культовому ремеслу Франческо Франчей (ок. 1450—1517), сколько в скульптуре, феррарское изобразительное искусство дает свои лучшие плоды в творчестве апулийского по рождению ваятеля Никколо дель Арка (ок. 1435—1494), получившего свое прозвище по названию завершённой им раки (арса) святого Доминика для одноименной церкви. Скульптор сформировался преимущественно в русле бургундских традиций: пластические массы первых его работ, полных выразительного напряжения, явно навеяны крупнейшим скульптором нового французского искусства XV в. Клаусом Слютером. Его опыт с учетом не противоречащего ему видения мира Якопо делла Кверча в портале собора Сан-Петронио в Болонье помог Никколо понять, насколько динамичны световые пластические массы у Коссы и как действует на воображение ритмика ранних произведений Эрколе. После 1485 г. Никколо выполняет терракотовую группу «Оплакивание Христа» в церкви Санта-Мария делла Вита в Болонье. Скульптор обращается к местному народному ремеслу и пользуется пластикой, с тем чтобы создать весьма выразительное «священнодействие», способное вызвать непосредственную чувственную реакцию. Источником силы этого непосредственного воздействия на зрителя Никколо дель Арка считает динамизм, в гораздо большей степени присущий феррарской живописи, чем нравоучительной, ставшей отныне больше культовой, чем религиозной, живописи Франчи. То, что он не ошибался, доказывает распространение переноса живописных приемов на скульптуру и введение в нее элементов натурализма (с помощью полихромии), особенно в произведениях моденца Гвидо Маццони (ок. 1450—1518).

Южная Италия: Антонелло да Мессина

В середине XV в. Неаполь и Сицилия вращаются в орбите нидерландской культуры, с которой все еще тесно связан наиболее известный неаполитанский живописец кватроченто Колантонио. Альфонс Арагонский обладал собранием нидерландской живописи с оригиналами Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена. Попадавшие непосредственно из Нидерландов или через Испанию произведения нидерландского изобразительного искусства были широко распространены и на Сицилии. Эпизодические поступления произведений искусства из различных мест не давали больших результатов, даже если речь шла о таких основополагающих

вещах, как «Вознесение» Донателло для церкви Сант-Анджело а Нило (1427). Первое творение, посредством которого Неаполь обнаруживает желание идти в ногу с итальянским изобразительным искусством,— это арка Альфонса Арагонского, которая тем не менее тематически и идейно близка к вратам Федерико II в Капуе.

Неаполитанская среда, в которой формируется, в мастерской Колантонио, Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479), является, таким образом, чисто нидерландской. В ней начинают распространяться идеи, которые позднее положат начало утонченному литературному гуманизму в Неаполе.

118 Сравнение «Святого Иеронима» Антонелло с картиной на тот же сюжет его учителя Колантонио вскрывает глубокую разницу, и не только в том, что касается качества. Колантонио помещает святого на первый план и окружает его множеством предметов (книгами, бумагами, перьями, ножницами и выставленным на видное место кардинальским головным убором), имеющих значение специфических атрибутов. Их назначение не столько в том, чтобы «занимать место» (как сказал бы Альберти), а в том, чтобы дать представление о среде, в которой работает ученый. В картине же Антонелло те же самые предметы заполняют пространство и, заполняя его, придают ему определенные черты. Это происходит потому, что Антонелло строит пространство по законам перспективы. Его размеры и глубина определяются распределением изображенных предметов и постепенным уменьшением их величины в зависимости от удаленности. Таким образом, перспектива выступает здесь не в качестве объективного факта, в котором может удостовериться всякий, кто без предрассудков подходит к действительности, а как понятие о пространстве, имеющее совершенно определенное историческое происхождение и получившее к моменту создания этой картины большое и важное развитие. Но что знает об этом сам Антонелло? Его картина, конечно, не имеет никакого отношения к тосканской живописи, но она задумана и осуществлена в духе гуманистической культуры. Святой Иероним— это не отшельник в своей келье, а ученый в своем кабинете, расположенном в обширном и аристократическом помещении с высокими сводами и проходами с колоннами. Мы видим его снаружи через широкую дверь с низко нависшей аркой. Наш взгляд, таким образом, следует по направлению света, проникающего через ту же дверь. Следуя перспективными линиям пола, он сосредоточивается на фигуре святого, изображенного в центре, довольно близко к вершине «визуальной пирамиды», частью которой является стена с дверью. Совпадение перспективных линий и световых лучей доведено до совершенства, настолько абсолютного, что концентрация света на лице святого достигается путем отражения лучей от наклонных плоскостей страниц раскрытой книги. Антонелло несомненно задумывается, как задумывались флорентийцы, над вопросом изображения пространства, но решает его иным путем, подсказанным нидерландским опытом. У него не фигура подчиняет себе пространство, а пространство сужается и уплотняется, пока не достигает своего фокуса в фигуре святого.

Соотношение света, перспективы, фигуры— вот та цель, которую ставит перед собой Антонелло, предпринимая свои поиски. И этим объясняется главная особенность его портретов, в которых модель, хотя

никогда и не вписывается в окружающую среду, всегда дается как определенная точка сосредоточения невидимого, но постоянно осязаемого пространства, внутренне связанного с качеством и направлением света, обретающего экранирующую поверхность в изображаемом лице. В «Христе Вседержителе» (1465), иконография которого восходит еще к нидерландским образцам, обнаружилась со временем (из-за прозрачности краски) «поправка»: художник изменил, быть может, спустя несколько лет после создания картины, положение руки, прежде обращенной к груди. Сделано это было для того, чтобы указать направление перспективы, акцентирующей формообразующую силу света, падающего несколько наклонно на экранирующую поверхность лица. Заметьте, насколько небольшой выступ носа оттеняет свет на правой части лица, и дуги бровей и выступающее яблоко глаз определяют изгиб поверхности. Физиономическая определенность лика Христа совпадает с перспективно-световой определенностью пространства. Еще более очевидным образом в «Мадонне Аннунциате» («Благовещение») из Палермо наклонные плоскости стола, подставки для книг, протянутые вперед руки отбрасывают на лицо свет, падающий сверху, позволяя таким образом смягчить его интенсивность и придать форме лица и плаща Мадонны почти геометрическую правильность, являющуюся результатом равновесия двух световых потоков. Свету, падающему на лицо Спасителя и отражающемуся от него, как и лучам, падающим сверху на лицо Марии, художник, возможно, придает вполне определенное идейно-религиозное значение, но в таком случае тем более похвально, что все это выражается «естественным» путем, по законам распространения света и законам пространства, которые, говоря словами Альберти, только и «помогают художнику правдиво изобразить то, что он видит».

Исходя из законов эмпирического воздушного пространства нидерландцев, а не из законов теоретического и (не забудем об этом) архитектурного пространства Брунеллески, Антонелло приходит к выводам, весьма близким к выводам Пьеро делла Франчески. Если исключить или по крайней мере не придавать столь большого значения посредничеству Франческо Лаураны, подражавшего формам Пьеро, но остававшегося чуждым его проблематике, то необходимо установить, произошла ли до поездки Антонелло в Венецию встреча двух выдающихся художников, и если да, то когда. В полиптихе святого Григория (1473) и в почти одновременном «Благовещении» из Сиракуз обращение к Пьеро настолько очевидно, что его нельзя приписать игре случая. В полиптихе святого Григория Антонелло пользуется золотым фоном как отражающей поверхностью для точного определения световых объемов, в которые включаются в небольшом повороте фигуры. Это та же тема, которую Пьеро разрабатывает в полиптихе с «Мадонной делла Мизерикордия». Единственная разница состоит в том, что при минимальном смещении перспективных осей Антонелло трактует божественный свет Пьеро и как естественный. Точно так же в «Благовещении» он помещает на первом плане колонну, хотя и имеющую, как у Пьеро, значение модуля и почти прототипа изображаемых форм, но играющую также роль вполне конкретного объема, который своей цилиндрической формой способствует равномерному распределению света.

В 1475 г. Антонелло призывают в Венецию для выполнения

алтаря для церкви Сан-Кассиано. Он приезжает туда в момент, когда Джованни Беллини преодолевает наконец влияние Мантеньи и вплотную подходит (см. «Коронование Марии») к пространственной проблематике Пьеро. Именно это творение и является точкой соприкосновения сицилийского и венецианского мастеров. Сохранившиеся части алтаря для церкви Сан-Кассиано позволяют заключить, что фигуры святых, сгруппированные вокруг трона Мадонны, были заключены в обширное архитектурное пространство, в котором свет смешивался с уплотненной, густой атмосферой. Антонелло придает своей композиции монументальный характер, не свойственный его предыдущим сицилийским работам. Соотношение между пространством и фигурами устанавливается здесь уже не с помощью направления лучей и чувствительности к ним экранирующих поверхностей; свет проникает в субстанцию цвета, заставляет ее вибрировать, размывая жесткость линий. Следуя реконструкциям, можно предположить, что архитектура уходила ввысь по крайней мере до половины алтаря: такова была, следовательно, необходимая «пропорция» для полного слияния цветовых масс со световоздушными. В одновременно выполненном «Распятии» из Антверпена три обнаженных тела вознесены очень высоко, дабы свободное пространство неба могло служить им фоном, но открытый и глубокий пейзаж с повторяющейся и все более приближающейся в контурах холмов линией горизонта доносит из глубины дыхание света и воздуха, окутывающих тела распятых.

Связь с Пьеро с очевидностью прослеживается в «Святом Себастьяне», но, с другой стороны, не следует забывать, что и Мантенья неоднократно возвращался к этой теме, постоянно акцентируя идеологическую связь между классическим героем и христианским мучеником и, по ассоциации, между обнаженной фигурой святого и руинами античной архитектуры, к которой он привязан. Этому историко-символическому истолкованию образа явно противостоит мифологически-натуралистическая трактовка Антонелло. В противоположность мантеньевской изломанной и угловатой манере, Антонелло обращается к идеальной форме, выраженной в лежащем на земле обломке классической колонны, с его прямыми и изогнутыми линиями, его цилиндрической и сферической формой. Такими же геометрически ясными объемами являются точеные формы обнаженного тела святого, ствол дерева, крыши и стены домов, ограничивающие площадь, почти сферична голова святого. Плоскость отражает свет, изогнутая поверхность, цилиндр равномерно распространяют его вокруг. Другой, полуденный свет заливает всю площадь, окутывает как бы отполированный объем обнаженного тела и отражается от него. Жизнь остановилась: поток света пригвоздил к месту далекие фигурки, почти смешался с рисунком пола, одурманил спящего солдата. Женщина, виднеющаяся вдали с ребенком на руках, словно застигнута врасплох сверлящим лучом, добравшимся до нее и остановившим на месте. Святой с его мягкой лисипповской красотой нагого тела не страдает, а смотрит вдаль. Но это не мистический экстаз. Стрелы, впившиеся в его тело, указывают короткими тенями на близость полудня. Его мученичество — не исторический факт, а мифическое видение, персонификация времени и пространства. Это тем более верно, что дерево (не колонна, а природная форма) вырастает, словно по волшебству, прямо из мраморного покрытия площади.

Мифологический мотив, как мостик или соединительная цепочка, связывающие человеческий род и природу, уже вдохновил Джованни Беллини на создание таких произведений, как лондонское «Моление о чаше» и «Оплакивание Христа» из Пинакотеки Бреры в Милане. Для Антонелло, ощутившего более глубокое воздействие достижений Пьеро делла Франчески, эта связь переходит в тождество, миф — в откровение, чувство природы — в познание. 1475—1476 гг.— время встречи Антонелло и Джованни Беллини в Венеции — решают будущее венецианской живописи. Отныне поиски в мире классического искусства будут направлены не в сторону философии, а в сторону поэзии природы.

Новое искусство Венеции

В середине XV в. в Венеции все еще господствуют позднеготическое направление Якопо Беллини, благосклонно, хотя и осторожно относящегося к новым веяниям, и противоположное ему направление Антонио Виварини и муранцев, отличающееся прежде всего своим религиозным ригоризмом.

Из двух сыновей Якопо Джентиле Беллини (ок. 1429—1507) на всю жизнь сохраняет умеренность: он наследует мастерскую и аристократическую клиентуру отца, становится официальным портретистом дождей, едет на Восток, чтобы написать портрет султана. Его попытки приспособиться к новым проблемам кончаются неудачей, но помогают ему, однако, освободиться от манерности, придать линии больше весомости и чувствительности, цвету — больше тонкости и прозрачности, особенно в изящнейших портретах, «сравнимых с древнекитайскими, персидскими или гольбейновскими» (Лонги). Огромные полотна с изображением «Истории чудотворного креста», исполненные для Скуолы ди Сан-Джованни, представляют собой поздние произведения мастера, восходящие к последним годам века, когда брат художника — Джованни Беллини — уже дал высокие образцы «медитативной» живописи, навеянной проблемами новой культуры. И именно с этими «документальными» ведутами из венецианской жизни, с помощью которых Джентиле пытался, похоже, утвердить значимость точного описания и оптически верного видения в противовес метафизическому, вступают в противоречие новые веяния. Известно, впрочем, что Джентиле был не только портретистом, но и своего рода топографом: сохранились сведения о принадлежавших его кисти панорамных видах Каира, Генуи, Венеции. И в этом, может быть, и состоит наиболее своеобразная особенность его деятельности, заставляющая, пожалуй, считать его далеким предшественником ведуты, получившей значительное развитие в Венеции.

Проблематично искусство старшего сына Якопо — Джованни Беллини (ок. 1430—1516). Многозначительно уже самого вивариниевское неприятие светских и социальных аспектов поздней готики, суровая основательность и пластическая жесткость мантеньевского рисунка.

«Преображение», написанное вскоре после 1455 г., показывает одновременно широту и ограниченность связи Беллини с падуанской школой и Мантеньей, историзм которого остается ему чужд. Явно в духе Мантеньи даны три фигуры на фоне гор, угловато-напряженный излом кристалловидных утесов; но такое расположение не столько определяет

место этих фигур в пространстве, сколько наводит на мысль об их устремленности вверх, контрастирующей с тремя фигурами апостолов, помещенными ниже и почти сливающимися с каменистой почвой и камнями. Символический смысл этого трехступенчатого «крещендо» (природы, изображенной в виде цветущих побегов на первом плане, человечества как промежуточной среды между природой и духом — на втором, чистой и неземной духовности — на третьем) явно превалирует над историко-религиозным смыслом. Показательно, что, идя по этому пути, Джованни Беллини возвращается к некоторым особенностям византийского видения мира. Это чувствуется в резком переходе от нестройного ритма лежащих к устремленности ввысь стоящих фигур и главным образом в иконном характере изображения. Но трехступенчатое «крещендо» является выражением не доктринальной иерархии, а постепенного нарастания патетического чувства. За горами, вырисовывающимися на горизонте, открывается светлое пространство закатного неба, высвечивающего фигуры Христа, Моисея и Илии, от которых свет нисходит на лежащие фигуры и скалистый обрыв. Таким образом, природный свет пробуждает с помощью духовности Христа и пророков спящее человечество, заставляет раскрываться цветы среди камней и наливать соками ветви засохшего дерева. Намечается — и это подтверждают другие произведения этого периода, как, например, лондонское «Моление о чаше», — лейтмотив мысли Джованни Беллини: между классическим натурализмом и христианской духовностью нет непроходимой пропасти, ибо живой связью между ними был сам Христос, который своим явлением и жизнью на земле придал природе новое значение. По этой причине, а не потому, что она несет на себе след творения Всевышнего, природа сливается с человеческим чувством и возвышается до ощущения своего божественного начала.

Можно сказать, что творения Беллини на этом, первом, этапе носят преимущественно христологический характер: личность Спасителя выступает в них в качестве духовного, богочеловеческого катализатора, освобождающего природную действительность от инерции материи и наделяющего ее жизнью или историей. Несомненно, что проблема соотношения между природой и историей является тем звеном, которое объединяет в 60-е годы Беллини и Мантенью (вспомним «Успенье Богоматери» с видом на мантуанские озера), с той только разницей, что Мантенья включает природу в историю, а Беллини растворяет историю в природе. История вся уже написана и не может быть изменена: это то необходимое условие, которое определяет у Мантеньи строго логические реконструкции классического мира. Природа — это постоянное изменение, скрытая потенция или бесконечная возможность. Природа — это условие освобождения личности через субъективный подход на основе определенного «чувства». «Благословляющий Христос» из Лувра представляет собой один из самых трогательных образов христианского мифа, воплощенных Джованни Беллини. И не случайно, что эта страждущая фигура, озаренная закатным светом, держит в одной руке закрытую книгу, а другой как бы показывает, что в ином месте, а именно в природе, заключен источник опыта, объяснение тайны.

Разница концепций Мантеньи и Беллини явствует из сопоставления двух произведений, написанных на одну и ту же тему и близких по

своей композиции. В лондонском «Молении о чаше» Мантенья наслоением скал как бы показывает «древнее» происхождение природы, пришедшей в упадок с приходом христианской духовности. Город вдали — это Рим, воплощающий саму историю. Так как последняя беседа Христа с Богом-Отцом не может вершиться на глазах свидетелей, то по воле неба апостолы впали в глубокий сон. Лишь кролики на дороге да птицы на воде служат намеком на природу, на ее существование вне исторического времени. Христос изображен как фигура героическая: даже в страдании он господин природы и истории. Ангелы вручают ему не чашу, а символ страстей, и их небесное воинство напоминает о неотвратимой встрече со стражами, исполняющими волю иудейских старейшин. Все происходит согласно логике, и в момент, когда причины вызывают следствия, выявляются также символические значения вещей: бревно, переброшенное через ручей, — это адамово дерево, из которого будет сооружен крест для распятия, сухая ветвь с ястребом и ожившая или живая ветвь — символы смерти и возрождения.

В «Молении о чаше» Беллини, творении, находящемся в Лондоне, присутствуют те же элементы, но они лишены причинной связи. Пейзаж — это плоская равнина между низкими холмами, усеянными селеньями; ее пересекают рассветные лучи. Сон смежил очи ученикам. Христос — само страдание, складки его туники выдают содрогание тела — то ли от холода, то ли от тоски. Мантенья изображает воинов выходящими из города, ибо там был произнесен приговор, и их путь отчетливо виден. Беллини помещает их далеко на равнине. Они идут врассыпную и вот-вот окажутся на распутье, где им придется решать, переходить или нет через мост. А если они ошибутся дорогой? А вдруг Христос выйдет через открытую калитку? Все может измениться. Даже свет меняется: он льется нам навстречу, со стороны горизонта, высвечивая края отступающих облаков, рассеивает тревогу этой долгой ночи. Даже ангел с чашей стал прозрачным, того и гляди исчезнет. Природа поглощает драму, соединяя изменчивые человеческие чувства с переменами, связанными с временем года, наступлением сумерек.

По телу Христа в «Пьете» из Бреры разлит свет, струящийся с горизонта, расчерченного повторяющимися штрихами облаков. Кроме рваных ран и вздувшихся вен на руках, на нем нет следов перенесенных мук: умирающий Христос — это воплощение в божественном образе того нежного света, который посылает закат. Подчеркнутость ран свидетельствует о том, что убийство Христа было преступлением против природы. Одухотворенное лицо Богоматери как бы вопрошает о причине этой смерти. Святой же Иоанн раскрывает эту мучительную тайну — тайну природы, рождения и смерти. Перед ее лицом человек испытывает «грусть», которая служит единственной связью между человеческой душой и вселенной. Это станет той основой, на которой художником будет, совместно с Джорджоне, построено здание венецианской живописи чинквеченто. Ее значение пояснит Дюрер в знаменитой гравюре, исполненной им вскоре после отъезда из Венеции. Художника будет вдохновлять уже не геометрический или рациональный порядок сущего, а весь цикл от рождения до смерти, сама жизнь. Христианский миф — это зеркало, в котором природа и человечество накладываются друг на друга, сливаясь в единый образ.

«Коронование Марии» из Пезаро, написанное вскоре после 1470 г., свидетельствует о воздействии Пьеро делла Франчески на живопись Джованни Беллини. До той поры Беллини переводил разнообразные оттенки чувства на язык цвета и света. Живопись же Пьеро с ее теоретической определенностью ставит перед ним проблему истины. Можно ли, задается он вопросом, через чувство природы подойти к знанию? На небе в «Короновании» изображены парящие ангелы. Перед нами, следовательно, эмпиреи, а не природа. «Природный» же пейзаж включен в квадратную прорезь спинки трона. Фигуры симметрично расположены по сторонам трона. Цвета фиксируются, локализуясь в плитах пола, в мраморных вставках престола и даже в одеяниях и лицах. Но геометрия и перспектива не организуют композицию, а имеют символическое значение: они ограничивают цвета, согласуют их на основе пропорциональных соотношений, а не благодаря наличию переходов и оттенков. Они делают определенным чувство, преобразуют интуицию в озарение, навеянное природой и ее метафизическим значением.

Встреча с Антонелло да Мессиной (1475—1476) имеет для Беллини огромное значение, она помогла ему разрешить дилемму чувства и истины, реальности или метафизичности природы. Алтарный образ из церкви Сан-Джоббе (ок. 1487) является еще истолкованием или переосмыслением алтарного образа Антонелло из церкви Сан-Кассиано. Но «Святое собеседование» разворачивается здесь в замкнутой среде, насыщенной теплым светом, падающим, отражаясь, с позолоченной конхи апсиды. Художник стремится выразить отнюдь не увлечение доктринерским спором, а духовную приподнятость, общее настроение столь различных людей, взаимодействие их фигур с окружающим пространством и светом, их сосуществование в определенном месте и времени.

119 Почти к тому же времени относится загадочная композиция, возможно, также представляющая «Святое собеседование», но построенная на ряде аллегорических значений. Хотя сюжет остается для нас загадочным, картина сохраняет все свое очарование. В самом деле, несмотря на непонятность происходящего, значение изображенного ясно: единство, в том числе и с метафизической точки зрения, человека и природы, растворение естественной классической мифологии в духовно-христианской. Некоторые из фигур вполне узнаваемы (Богородица, святой Себастьян, Иов, апостол Петр, апостол Павел), другие нет, но все сосуществуют в этом магическом месте, в этом свете, придающем цветам необычный блеск, а разнообразным формам природы и человеческой цивилизации — одно и то же значение.

Поиск цветовых и пространственных соотношений углубляется и развивается в алтарном триптихе из церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари (1488), в алтарном образе из церкви Сан-Дзаккария (1505) и в алтарном образе из церкви Сан-Джованни Кризостомо в Венеции (1513) (перечисляются лишь некоторые из наиболее выдающихся произведений). Во всех них Джованни Беллини стремится к достижению открытой пространственности, освещенной и построенной без каких-либо иллюзионистических перспективных эффектов, на основе пространственных связей, вытекающих из световых, отражающих или поглощающих, качеств цвета. В алтарном образе из церкви Сан-Пьетро Мартире в Мурано (ок. 1510) художник, достигший уже восьмидесятилетнего возраста, сме-

ло отказывается даже от архитектурного обрамления и трона: апсидальная ниша заменена полукругом святых, смотрящих вверх на вознесение Богородицы, словно парящей в воздухе. На заднем плане — обширный горный пейзаж с голыми деревьями и замками, вырисовывающимися в зыбкой дымке зимнего дня. В пробегающих мимо облаках возникают и исчезают по прихоти ветра головки херувимов. Все здесь чудо: и собрание в этом месте и в этот час закутанных в мантии святых, и мраморный пол в открытом поле, и Богородица, парящая в воздухе среди ангелов, витающих в облаках, — но тем не менее свет самым «естественным» образом падает на лица и одеяния, приглушает или оживляет цвет холмов и стен, а фигурки далеких пастухов и всадников служат подтверждением того, что самое чудесное здесь все-таки сама природа с ее каждодневной жизнью. Чудо к тому же заключается не столько в проявлениях этой жизни, сколько в тех движениях, которые их созерцание пробуждает в человеческой душе, в тех эмоциях, которые они вызывают, в глубоком чувстве, возникающем за этим эмоциональным потрясением, в его перенесении на саму природу, в значении и ценности, которые эти явления природы приобретают во взволнованном человеческом сознании. В состоянии эмоциональной приподнятости, обусловленном трепетным отношением к данному пейзажу в данное время года, в данный день и данный час, Джованни Беллини вызывает интерес к облакам с головками херувимов, обращая на них внимание зрителя. Тициану, уже работавшему в это время, достаточно будет усилить несколькими более сильными мазками тональность цвета. Именно это ощущение естественного, природного чуда как вечно нового, поразительного, прекрасного в глазах человека зрелища и составляет суть классического искусства без героев, триумфов и руин, искусства повседневного и домашнего, близкого к жизни, которое характерно для последнего периода творчества Беллини и которое позволит старому мастеру — используя опыт тех же самых художников, которые сложились под его влиянием, — Чимы да Конельяно, Джорджоне, Себастьяно дель Пьомбо — сохранить свежесть письма.

Миф и действительность в искусстве Витторе Карпаччо

Если все — чудо, то чуда нет никакого — видимо, так ответил бы Джованни Беллини Витторе Карпаччо (ок. 1465—1526). Вопрос о том, как сложился этот художник, все еще вызывает большие споры. В основе его живописной культуры лежит усвоенное им еще юношей творчество Антонелло, которому нет нужды сравнивать или примирять ее с предыдущей поэтикой и которого гораздо больше интересуют не великие идеи о природе и пространстве, вере и мифе, а способ восприятия и передачи с помощью новой «съёмочной машины» некоторых фактов, иначе ускользающих от художника. Он, несомненно, путешествовал в молодости: уже его первые произведения несут в себе воспоминания о Ферраре, Умбрии, Тоскане. Он знаком с Перуджино, Гирландайо, возможно, с Пинтуриккьо. В течение долгого времени критика видела в нем словоохотливого и блестящего рассказчика, колоритного венецианского Гирландайо, создателя «жанровой» живописи, уделяющей больше внимания вещам, чем идеям. Все это, конечно, так, и именно в этом он является антиподом

такого художника-созерцателя, как Джованни Беллини, но в этом нет беды, ибо созерцательной живописи Карпаччо он противопоставляет отнюдь не безыдейную живопись простого здравого смысла. И этот факт имеет немалое значение в момент, когда и в области литературы ставится (особенно в творчестве Бембо) проблема «народного языка» как единственно пригодного для выражения чувств и передачи явлений жизни. В этом выражается не столько попытка уйти от оценок проблем, сколько желание перенести их (как это, впрочем, происходит или произойдет в области философии) из сферы универсальных систем в область человеческого существования. Если и есть художник, более всего чурающийся банальности «здравого смысла», так это именно Карпаччо, который занимается изображением только чудесных историй. Но если чудо видимо, то оно может быть изображено, как всякое другое явление, если же оно незримо, то его либо не существует, либо человек слеп или плохо видит. Живопись, по мнению Карпаччо, должна учить не размышлению, не философии, не молитве или фантазиям, а умению видеть и передавать увиденное. Поэтому Карпаччо утверждает (и в этом его величие), что живопись не должна выражать то, что можно столь же хорошо передать словами или числами. Ценность ее заключается не в мнимой универсальной возможности выражать суть вещей, которую можно передать иным способом, а в ее роли как нового орудия и сферы опыта, имеющих особый, уникальный характер. И дело тут не только в зрении: воображение также является процессом духовной деятельности человека, результаты которого (образы) реальны и могут материализоваться, стать подобными другим реальным вещам. То, что Карпаччо принадлежит к числу живописцев-повествователей, никто не отрицает, но он более велик, чем Гирландайо или Пинтуриккьо, ибо его эмпиризм является не просто противоположностью идеализму или духовности в живописи, но, возникнув на основе такой культуры, как венецианская, ведет свое начало от того же падуанского аристотелизма, выдвигающего на первый план значение опыта по сравнению с идеей. А посему ведут, противостоящая беллиниевскому видению, является вовсе не отрицанием культуры, а началом культуры новой, основанной на позитивности визуального опыта развитие которой через Веронезе и Бассано дойдет до Каналетто. Цикл картин со сценами из жизни святой Урсулы (1490—1495) составляет нечто похожее на роман с продолжением: в каждой картине художник как бы продолжает начатый рассказ и изображает действующих лиц, уже знакомых зрителю. Сцена «Прибытие послов» отличается безупречной перспективой, но стены на переднем плане образуют полузатененное помещение, открытое на освещенную площадь, так что близстоящие фигуры оказываются между двумя источниками света и читаются как большие цветные пятна, не лишены, однако, определенности очертаний и объема. Фигуры второго плана изображены четко и живо, но без детальной проработки. Карпаччо стремится к ясности: далекие предметы не просто уменьшены, но и отличны от других по своей структуре. Поэтому фигурки второго плана, написанные быстрыми скупыми мазками, как красочные пятна, даны с такой верностью, что их образ восполняется не столько разумом, сколько глазом зрителя. Карпаччо, таким образом, пользуется перспективой не для построения универсального пространства, а для ясного определения глубины обозримого поля,

для придания большей резкости «кадру». Глаз художника не ограничивается восприятием, а исследует, вглядывается, пронизывает, сопоставляет, фиксирует. Это инструмент, но инструмент чувствительный и активный, как кинокамера в руках великого режиссера. Инструмент этот связан с умственной деятельностью, а потому способен вторгаться в пространство, в реальную действительность, населяя ее вымышленными образами. Почему Карпаччо прибегает к рассказу? Да просто потому, что рассказ является развитием, движением, переходом от одного эпизода к другому: это, следовательно, то, что мешает «оптическому инструменту» остановиться, выхватить лишь один аспект действительности, заставить ум сосредоточиться на нем, прервав таким образом непрерывно меняющуюся связь между разумом, творящим образы, фиксирующим их глазом, и рукой, воспроизводящей их на полотне. Рассказ, как таковой, с его обычной нравоучительной концовкой не интересует художника, и в его живописи отсутствуют сказка, сон или аллегория. О «Сне святой Урсулы» (1495) исписаны страницы, полные умиления чистотой и наивностью рассказа. В действительности же то, что интересует художника, состоит в полосах света, проникающего в полутемную комнату из открытой двери и окна, оживляющего пространство и пробуждающего заключенные в нем образы и предметы: собачку, шкафчик, колонки балдахина, простыни, ковер, туфли. Подлинный смысл картины именно в этом, а не в мистическом сне девушки. И смысл этот не изменился бы, если бы вместе с лучами солнца в комнату вошла служанка с завтраком на подносе, а не ангел с пальмовой ветвью — символом мученичества. В «Приезде паломников в Кёльн» (1490) именно тени, отблески света на воде, изменения цвета под воздействием света составляют композицию картины, ее пространство, в глазах художника тень не менее реальна, чем отбрасывающее ее тело, отблеск на воде не менее реален, чем отражающийся предмет. Антонелло добился синтеза обеих систем видения — итальянской и нидерландской, Карпаччо — их слияния в единый и более богатый язык.

122

Итак, на рубеже XV и XVI вв. Карпаччо устанавливает роль воображения как деятельности разума, тесно связанного со зрением. Деятельность эта отлична от творчества нидерландцев с их уходом в мир повседневной жизни, отлична она и от «фантазии», которая для современника Карпаччо — Филиппино Липпи означает преодоление опыта, «изнанку разума», исключение, лишь подтверждающее правило. В картинах, написанных для Скуолы ди Сан-Джорджо дельи Скьявоне (Венеция, 1502—1507), образы настолько самостоятельны, что опора на рассказ становится совсем хрупкой, почти несуществующей. Образы порождают друг друга с невероятной быстротой. В сцене со «Святым Иеронимом, ведущим в монастырь прирученного льва» нет ни чуда, ни рассказа, ни сказки. Это просто событие, подмеченное острым взглядом художника и переданное с большим юмором: полный веры монах, смиренный лев, перепуганные монахи, разбегающиеся в стороны в развевающихся рясах, а вдали — повседневная жизнь вифлеемской обители: пожилые монахи, задумчиво совершающие прогулку, занятые делами послушники, фигуры в восточных одеяниях, экзотические растения и животные, люди, стоящие на балконах, развешанное белье. Воображение, опирающееся на зрение, подобно глазу, никогда не видящему предмет, человека или

явление в отдельности, а всегда схватывающему целое: оно видит чудо или героический поступок, но не может исключить из «поля зрения» женщину, развешивающую белье на балконе соседнего дома, или рыбака на протекающей вдали речке. Обрести единство, смысл сосуществования столь различных явлений в одном и том же контексте — это тоже один из способов осознания действительности и ее познания. Наиболее веским доказательством того, что характерные особенности живописи Карпаччо есть не только следствие его прирожденной наблюдательности, является то, что с наступлением нового, XVI в. он не остается безразличным к утверждению классической культуры, даже если произведения художника в этот период, особенно алтарные образы, не отличаются тем же качеством, что и его известные циклы картин.

Урок Антонелло, но в преломлении через творчество Беллини, усвоен также Альвизе Виварини (ок. 1445—ок. 1503), о чем свидетельствует уверенность его пластической и колористической манеры; в восьмидесятые годы он достигает столь высокого мастерства в своих произведениях (особенно портретах), что это часто вводило в заблуждение искусствоведов, путавших его с Джованни Беллини. От Виварини идет прямая нить к Бартоломео Монтанье (ок. 1450—1523), крупнейшему представителю сформировавшейся в Виченце школы. Несомненно, он второстепенный мастер, но во многих его алтарных образах мы находим хотя и ограниченную, но поэтически оригинальную трактовку естественного религиозного чувства Джованни Беллини. Суровость фигур, тонкость колористических аккордов, пусть даже в пределах умеренных, холодных, тончайших гамм, показывают, что высокое беллиниевское чувство, умевшее обратить разум к новому мировоззрению, могло также сделать благочестивое смирение опорой для осознания нравственного достоинства.

Через творчество Монтаньи и Альвизе к великим источникам искусства Антонелло и Джованни Беллини подходит также Джамбаттиста Чима да Конельяно (ок. 1459—1518), которому в значительной мере художественная культура Венеции обязана своим распространением в Венето. «Мадонна со святыми Яковом и Иеронимом» (1489) несет в себе лучшие черты его искусства — тонкий, даже изощренный вкус, видный в изображении гладкой плоскости стены за фигурами святых, цилиндрического престола Мадонны, вписанного в перспективу шпалер винограда. Это первое свидетельство «задушевной поэзии, которая сродни классической буколке Вергилия, земледельческой обрядности Древнего Рима» (Лонги) и которая станет доминирующей в живописи этого великого пейзажиста, даже если оригинальность его композиций зачастую обесценивается слишком большой зависимостью от творений таких крупнейших мастеров, как Беллини, Карпаччо, а позднее Джорджоне.

Архитектура и скульптура Венеции

Новый городской облик (в целом сохранившийся до наших дней) Венеции складывается во второй половине XV в. Собор святого Марка и Дворец дождей могут к тому времени считаться законченными, хотя еще идут работы над их внутренним и внешним декором, с тем чтобы подчеркнуть их величественность. Строятся новые церкви, дворцы богатых семейств,

жилые дома. Особое положение города, построенного на воде, не позволяет радикально менять существующую сеть каналов, улочек и площадей. Меняются фасады зданий, и вместе с ними меняется облик города. По своим пропорциям, краскам, свету конфигурация городского пространства Венеции остается той же, которой мы восхищались как декорациями в поэтических творениях Джованни Беллини или описательных композициях Карпаччо. Трудно сказать, где первоначально сложился художественный облик города: в архитектуре или в живописи. Во всяком случае, размеры и форма городских пространств ясно выражают взаимозависимость, устанавливаемую венецианским обществом, однородным, несмотря на существование олигархии и аристократии, между собой и миром, между рамками собственного существования и такой необъятной средой, какой являются море, небо, безмерно далекие Север и Восток, знакомые привыкшим к далеким морским путешествиям венецианцам.

Природу — с ее равнинами и горами, реками и лесами — в Венеции заменяют сады и огороды, с трудом возвращенные среди четырех стен, на клочке земли, перевезенной сюда на лодках в корзинах; вместо прозрачной, уводящей взгляд в бесконечность атмосферы здесь мы видим нежную водяную дымку, пронизанную рассеянным светом. Основанием зданий почти всегда служит зыбкое, трепетное отражение в каналах их фасадов.

Люди, перед которыми Венеция представала как восьмое чудо света, как город высочайшей культуры и несметных богатств, прибывали издалека, главным образом с Севера Европы и мусульманского Востока. Венеция не поражала их воображение мощными укреплениями — море и флот служили ей более чем достаточной защитой. И она могла похвалиться техническим мастерством своих ремесленников, ибо основу ее социального благополучия составляли торговцы и мореплаватели. В Венеции нет достаточной сырьевой базы: для строительства приходится все завозить с большой земли, и материалы обходятся тем дороже, чем отдаленней их происхождение. По этой причине, а также потому, что постройки должны отличаться легкостью, мрамор употреблялся в плитах — легких, отшлифованных до зеркального блеска. Блики света от неба и воды, отражаясь в мраморе, уподобляют его цветной инкрустации. Точкой соприкосновения с новыми тосканскими взглядами на архитектуру является именно то, что фасад — это уже не глухая стена, а перегородка. Разница заключается лишь в том, что в Венеции это не просто плоскость пересечения с перспективными лучами, а почти прозрачная вуаль, разделяющая две световые величины — световоздушную и водную среды. Именно эти две пространственные величины являлись определяющими в архитектуре бергамца Мауро Кодуччи, работавшего в Венеции в период между 1469 и 1504 гг. Это было время, когда Джованни Беллини и Карпаччо разными путями пришли к определению пространства как меры света в его взаимодействии с цветом. В церквях Сан-Микеле ин Изола, Сан-Дзаккария, Санта-Мария Формоза, Сан-Джованни Кризостомо зодчий вводит новый структурный тип, хорошо согласующийся с легкостью построек, покоящихся на подводных сваях и удаленных для большей устойчивости друг от друга. Для них характерны обширность занимаемой площади, протя-

женность как в ширину, так и в длину, широкие своды, стены умеренной толщины. На фасаде к тому же отсутствует дробный декор, который бы объединял поверхности стен с окружающим пространством. Нововведением стал идеальный горизонт в виде полукруга фронтона, часто фланкированного двумя полулюнетами. Увенчанный полукружием, фасад развивается в легком волнообразном движении, образуемом небольшими ризалитами, чередующимися с выемками (чаще всего нишами), которые напоминают складки подвешенной в воздухе драпировки. Подобную трактовку плоскости фасада мы встречаем в Палаццо Корнер-Спинелли и Вендрамин-Калерджи, которые спустя несколько десятилетий затмевают своей тонко рассчитанной пропорциональностью и преобладанием темных ниш среди залитых светом выступов колонн позднеготическую типологию дворцового строительства, реализованную Раверти в Ка д'Оро.

123 Пьетро Ломбардо (ок. 1435—1515), чье происхождение подсказывается его прозвищем (по рождению он Солари), был скульптором и архитектором. Небольшая церковь Мадонна деи Мираколи (1481—1489), полностью покрытая мраморной инкрустацией с геометрическими мотивами, кажется сошедшей с картины Карпаччо. Чистота сочетания тонов и сама техника инкрустации, вытеснившая перегруженность убранства цветущей готики, способствуют возрождению или по крайней мере пробуждению в памяти византийской образности. Но речь идет не о продолжении старых традиций, а о сознательном выборе, как в первом периоде творчества Джованни Беллини. Это тоже способ «возвращения к древности» в венецианской художественной культуре.

Антонио Риццо (ок. 1430—ок. 1499), уроженец Вероны, начал свою деятельность скульптора вместе с Антонио Бреньо. Следы его ломбардского происхождения прослеживаются в первых венецианских работах, например в некоторых фигурах надгробия Фоскари (ум. в 1457). Его пластические приемы обновляются после знакомства с живописью Джованни Беллини и Антонелло: он отказывается от постоянной резкой перебивки плоскостей и создает мягкие поверхности, чувствительные к световоздушному окружению. Это видно в надгробии дожа Никколо Трона (ум. в 1476) и еще больше в двух статуях Адама и Евы в арке Фоскари во Дворце дождей. Это две обнаженные фигуры, отдаленно напоминающие святого Себастьяна Антонелло, хотя и отличающиеся какой-то северной суровостью в жесткой линейной обрисовке объема.

Гуманизм в изобразительном искусстве Ломбардии

В первой половине кватроченто Милан является крупнейшим итальянским центром «международного» вкуса, и строительство Миланского собора продолжает привлекать внимание зодчих своими проблемами, главным образом технического и декоративного характера. Медленно и с трудом сюда проникают новые веяния, связанные с предпочтением исторически сложившейся культуры техническим навыкам. Тосканцу Антонио Аверлино по прозвищу Филарете, работавшему в Милане во времена Франческо Сфорцы, не удается следовать господствующему вкусу. В своем трактате он фантазировал об идеальном городе «Сфорцинде», но в архитектуре ограничивался введением некоторых новых морфологических элементов в традиционную ткань архитектуры. Это заметно в части фасада Воспита-

тельного дома (Оспедале маджоре, 1456—1465), где в декоративную полуциркульную аркатуру включены готические окна, разделенные колонкой и обильно украшенные терракотой. Даже Микелоццо, работавшему в церкви Сант-Эусторджо и над проектом банка Медичи, не удалось провести в жизнь свои новации, хотя его авторитет был несравненно выше, чем авторитет Филарете.

Представителем ломбардского вкуса был Гвинифорте Солари (ок. 1429—1481): он переработал в готическом стиле проект Филарете для Воспитательного дома, воздвигая над аркатурой второй этаж с окнами, разделенными колонкой и украшенными терракотой. Он продолжил строительство Павийской чертозы, завершая ее высокими крестовыми сводами. Это здание, которое должно было бы быть почти повторением Миланского собора, свидетельствует о постепенном изменении вкуса. Уже Гвинифорте Солари, возведший своды, не связывает их со структурой пилонов, стремясь к большей пространственности церкви. Джованни Антонио Амадео (ок. 1447—1522), главный проектировщик фасада, усиливает компромиссность решения, пытаясь согласовать все еще романскую традицию небольших лоджий на фасаде с выступами готических пилонов и с полуциркульными глухими аркадами. Тем самым внимание отвлекается от нелепости измельченного густого декора, лишь отдаленно связанного с новыми мотивами классического стиля. Еще очевидней этот компромисс в Капелле Коллеони в Бергамо (1470—1475), являющейся образцом почти эклектического набора разных стилей. Скульптура Амадео, как и скульптура Кристофоро и Антонио Мантегацца, отражает аналогичную попытку приспособить традицию к новым веяниям без какого-либо ее обновления: дробные ритмы согласуются с более плавными элементами поздней готики, под воздействием падуанских и феррарских традиций используются более живые световые контрасты, возникающие на поверхности скульптуры, но не меняющие, однако, ее пластической структуры.

Радикальное, структурное преобразование ломбардского изобразительного искусства во второй половине XVI в. вызывается тремя вполне определенными причинами: появлением живописи Винченцо Фоппы (ок. 1430—ок. 1515), творчеством в области живописи и архитектуры Донато Браманте (1444—1514), приехавшим в Ломбардию из Урбино, и присутствием в Милане с 1482 по 1499 гг. Леонардо да Винчи.

Винченцо Фоппа был брешианцем. Его становление как художника, первоначально связанного с Падуей, произошло главным образом в Ломбардии. Отправной точкой для него послужила живопись Джентиле да Фабриано, работавшего в Брешии во втором десятилетии XVI в., и его последователей. Влияние падуанских мастеров тем не менее заметно уже в «Распятии» 1456 г. Изображение сцены в аркаде преследует двойную цель: создание «идеального» и «античного» пространства (о чем свидетельствуют бюсты императоров в круглых нишах), наводящего сразу же на мысль, что речь идет о духовном видении или о воображаемой картине, и побуждение к восприятию условного живописного пространства. Низкая ограда указывает направление перспективы, подчеркиваемой положением крестов, на которых распяты разбойники. За фигурами видна глубокая долина, вдали — освещенный косыми лучами солнца Иерусалим. Перспективное построение пейзажа немногим отличается от

композиции фресок Мазолино в баптистерии в Кастильоне-Олона: это нечто вроде коридора, спускающегося вниз по наклонной плоскости. По нему из глубины идет к переднему плану свет, где он, не теряя своей плотности, создает ощущение тяжести. Освещая верхушки деревьев и шероховатую поверхность небольших холмов, на которых стоят кресты, он мягко ложится на парапет. Обтекая обнаженные тела распятых, свет лишает их линейной определенности, чему способствуют и переходы от света к тени. Можно сказать, что свет моделирует тела своим воздействием или даже плотностью. С тех пор пластические искания Фоппы идут в направлении «люминизма». По поводу его «Святого Иеронима», созданного в тот же период, Лонги пишет: «Это первая картина, где свет, вместо того чтобы равномерно заливать пространство, как в классическом Ренессансе, локализуется в боковое освещение, а картина, по существу, становится штудией для изучения эффекта косо падающего света, проникающего в расселину скал».

Фрески в Капелле Портинари в церкви Сант-Эусторджио в Милане (1462—1468), в которых более заметно влияние падуанских мастеров, имеют основополагающее значение для обновления ломбардского изобразительного искусства: повествуя, Фоппа придерживается фактической стороны дела, и его «слово» правдиво и впечатляюще. Даже если он, как, например, в алтарном образе Баттиджеллы, стремится придать архитектуре монументальный характер, то он не расширяет, а сужает пространство, ограничивая его низким темным сводом, сохраняя за боковыми арками роль проводников бокового освещения для «спрессованных» масс фигур. После 1480 г. он уже не может не реагировать на новую атмосферу, которая возникает в Милане в связи с появлением Браманте и Леонардо. Он особенно поддается обаянию первого, монументальность архитектуры которого основана на падуанских традициях и явном воздействии Мантеньи, как, например, в «Мученичестве святого Себастьяна». Сильно выступающая фигура святого, привязанного к колонне, противопоставляется им глубокому проему аркады, из-под которой один за другим выходят лучники. Фигура святого изображена на фоне темной колонны, а из перспективно построенной арки вырывается яркий пучок света, контрастирующий с затененным сводом.

В гораздо большей степени, чем Бутиноне, живопись которого, лишь внешне претерпевшая обновление, аналогична компромиссным решениями Амадео, Амброджо да Фоссано по прозвищу Бергоньоне (ум. ок. 1522) понимает, что главное своеобразие Фоппы, его учителя, заключается в «люминизме». Несколько робкая, но искренняя живописная манера Бергоньоне отличается обилием серовато-холодных тонов, трепетно-серебристым светом, особенно в пейзажных фонах.

Браманте и Леонардо в Милане

В последние два десятилетия XV в. в Милане работают, наверняка в контакте друг с другом, два художника, которые завершают кватроченто и открывают новый век, придавая вместе с тем художественной культуре два противоположных направления.

Браманте, соприкасавшийся с Мелоццо в Урбино, в 1477 г. был уже в Бергамо, где написал фигуры философов на фасаде Палаццо дель

Подеста (по аналогии с фресками в кабинете Федерико да Монтефельтро). Весьма значительно, что первая работа будущего крупнейшего архитектора чинквеченто в Риме состоит в том, чтобы придать величие форм фасаду старого дворца, изобразив на нем крупные фигуры выдающихся деятелей, и вскоре, после переезда в Милан, он поступает так же, изображая в архитектурных нишах большие фигуры воинов и философов. Ясно, что для Браманте идея архитектурной монументальности совпадает с идеей исторической значимости героической человеческой фигуры. Арка, ниша, глубокая ниша, которым соответствует сильная расчлененность или пластический объем выступающего вперед тела, станут основными элементами архитектуры Браманте в Милане, а позднее — в более уравновешенном и классически соразмерном виде — в Риме. Почти наверняка Браманте побывал в Мантуе и понял связь между гуманистической любовью Альберти к «монументу» и исторически достоверной, глубоко героической классикой Мантеньи. Как художник, он не мыслит человеческую фигуру иначе, чем в гигантском масштабе. Человек для него — это герой, вписанный в «монументальное» пространство. Как архитектор, он воспринимает пространство как идеальную среду, духовное и практическое выражение которой обусловлено глобальными масштабами Вселенной, представлениями о пространственности как о всеобщности мира. Это универсализм Пьеро делла Франчески, но переведенный из теоретической в психологическую область. В самом деле, в психологической области не играет большой роли реальность и иллюзорность, построенность и искусственность пространства. В любом случае это изображение, образ.

В Милане Браманте перестраивает старинную церковь Санта-Мария presso Сан-Сатиро. Он стремится к тому, чтобы купол собирал и завершал своей полусферой равноценные пространственные отрезки, а поскольку ограниченная площадь церкви не давала ему возможности развить хор пропорционально протяженности главного корабля и трансепта, он создает видимость хора из искусственного мрамора (стукко), умело используя (памятуя о Мелоццо) иллюзионистские возможности перспективы. Кажущаяся глубина как визуальная данность тождественна глубине реальной: пространство для Браманте является уже не универсальной структурой, а грандиозным слепком с действительности. В 1488 г. он вместе с другими мастерами (среди которых Франческо ди Джорджо Мартини) участвует в работе над собором в Павии. Ему, несомненно, принадлежит идея создания купола, возведенного на трех нефах, с тем чтобы свести воедино весь пространственный объем здания. Последним и наиболее значительным строительным предприятием Браманте в Милане является хор в церкви Санта-Мария делле Грацие, хотя здесь его идеи были плохо поняты торопливыми и недостаточно подготовленными исполнителями. Купол, опирающийся на высокий барабан, украшенный галереей со спаренными арками, чередующимися с пилястрами, возвышается над огромным кубом главного объема, стороны которого (за исключением той, которая ведет в главный неф) переходят внизу в широкие полукружия трех апсид. Зодчий задумывает поверхность стен как тонкие перегородки между внутренним и внешним пространством. Создается впечатление, будто воздух, заключенный во внутренних помещениях, давит на оболочку стен и выходит наружу через многочис-

ленные проемы, чтобы смешаться с внешней световоздушной средой. Монументальное сооружение как бы на глазах увеличивает свой объем. Оно облегчается большими окнами (поздней большей частью замурованными), которые разрежали внизу стену, а вверху — круговой лоджией барабана. Мелкие же украшения, выполненные еще в ломбардском вкусе, образуют складки на поверхностях, щедро обращенных к свету. Соотношение между обширными массами и тонкой орнаментикой восходит к пропорциям между максимальными и минимальными величинами, установленным еще Пьеро делла Франческа. Между двумя крайностями Браманте не ищет средних пропорциональных величин, а старается создать впечатление непрерывности перехода, используя для этого способность человеческого зрения переходить, как это случается, например, при созерцании природных явлений, от большого к малому и от малого к большому. Для достижения такой непрерывности или возможности перехода от одной величины к другой Браманте стремится к унификации масс, к построению здания как единого природного организма, «созданного, — говоря словами Вазари, — не из камня, а как бы явленного самой природой». И весьма показательно, что в рисунках Леонардо миланского периода часто мелькают зарисовки центральных сооружений с апсидами, подчиненными центральному куполу. Это та же самая тема, которую Браманте развивает в миланских постройках и которую он последовательно реализует в Риме при проектировании перестройки Собора святого Петра.

Леонардо в Милане не окружен, как это было во Флоренции, людьми скептическими и недоверчивыми. Он углубляет и развивает во многих направлениях свои научные изыскания, занимается инженерией, гидравликой, естественными науками, делает во всех областях сенсационные открытия. Здесь он пишет значительную часть своих теоретических работ, делает огромную массу заметок. С ним советуются как со специалистом по вопросам строительства Миланского и Павийского соборов. Он составляет проекты по мелиорации, канализации, градостроительству. Искусство для него — одна из многих разновидностей исследования, опыта, познания, но в известном смысле оно выше других, потому что рисунок — «вещь умственная», интеллектуальный процесс и, как таковой, орудие, пригодное для всех предметов. Значительная часть его исследований и открытий — от анатомии до механики, от ботаники до космологии — была выражена и сообщена с помощью рисунка, несущего на себе всегда следы лихорадочных поисков, гипотетических предположений, стремления к проверке на практике. Но именно потому, что Леонардо является первым, кто проводит научные исследования с особой целью и определенной методологией, он является также первым, кто отделяет искусство — в силу его особой целенаправленности и методологии — от науки. Не случайно свод его заметок о живописи составляет отдельный трактат, весьма отличный от трактатов, которые он задумывает в отношении других предметов, занимающих его ум.

Как живописец Леонардо исполнил в Милане два произведения, имеющих первостепенное значение, — «Мадонна в скалах» (заказана в 1483 г.) и «Тайная вечеря» — в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие (1495—1497), а также несколько портретов. Как ваятель он создал модель в натуральную величину колоссальной конной статуи Франческо

Сфорцы (которая, однако, не была отлита в бронзе и уничтожена во время оккупации Милана французами в 1499 г.), а позднее, после 1511 г., разработал проект другой конной статуи — Джан Джакомо Тривульцио.

Точно не установлено, оказывали ли друг на друга воздействие Леонардо и Браманте, но нельзя отрицать, что в какой-то момент поиски обоих мастеров сосредоточиваются на одной и той же проблеме.

Рассмотрим «Мадонну в скалах»: фигуры изображены у входа в грот, почти естественную крипту, свет в которую проникает сверху и через боковые проемы. Вопреки обычаю фигуры расположены крестообразно, на осях, указывающих четыре направления пространства: Иисус на переднем плане наклонен в сторону зрителя; Иоанн Креститель и ангел указывают на развитие пространства в боковых направлениях; возвышающаяся над группой Мадонна напоминает «купол», из которого исходит свет. Перед нами та же центрическая пространственная структура, над которой Браманте работает в церкви Санта-Мария presso Сан-Сатино и к которой он с еще большей ясностью вернется в хоре церкви Санта-Мария делле Грацие, где большой купол служит центром объединения продольного нефа, обоих отсеков трансепта и хора. То же самое можно сказать и в отношении света: он падает сверху и сквозь боковые проемы. Заметим, что грот — это обширное замкнутое пространство с влажной и плотной атмосферой, а цветы и травы тщательно выписаны вплоть до мельчайших деталей. В этом сказались влияние нидерландцев, с которыми Леонардо познакомился во Флоренции благодаря Гуго ван дер Гусу. В своей картине Леонардо, несомненно, ставит проблему соотношения между большими и малыми величинами и решает ее «натуралистически» — с учетом того, что эти различия заложены в самой природе. Но он предвосхищает также психологическое решение, о котором мы говорили, когда речь шла о Браманте. Леонардо исходит из предположения, что человеческий ум, также являющийся природным инструментом, прекрасно может переходить от одного масштаба к другому, несколько не нуждаясь в сведении больших и малых величин к какой-то средней величине. Пространство, таким образом, представляется ему не постоянной структурой, основанной на математической логике, а безбрежным простором, вбирающим в себя человеческий опыт или человеческое существование.

«Мадонна в скалах», несомненно, представляет собой картину, нуждающуюся в специальном «ключе». Она полна герметических, но отнюдь не символических значений, ибо символ — это всегда намек на какое-то иное, переносное значение, а Леонардо стремится к тому, чтобы смысл изображенных вещей остался темным, до конца не раскрытым. Глазу даны одни лишь формы. Точно так же в природе человек видит предметы и явления, имеющие свои причины и значения. Их можно исследовать и понять, но они не даются априорно. «Феномен» пещер, как явствует из различных заметок художника, сильно привлекал Леонардо. Его интересовала научная и геологическая суть этого явления, в котором он видел проявление «внутренней» жизни земли, подземных, сверхъестественных ее сил. Пещера для него — это «средоточие геологических процессов, огромных сдвигов в пространстве и времени, составляющих тайну Земли» (Шастель). Быть может, древние ледники были свидетелями далекого прошлого Вселенной, ее предыстории, закончившейся с рожде-

нием Христа, когда природа и история обрели наконец настоящую жизнь и потянулись к свету (Леонардо — единственный художник кватроченто, не верящий в «возврат древности» и не советующий подражать классическому искусству), а непостижимая тайна действительности стала доступной для человеческого понимания. Стены и свод пещеры рушатся, и в расщелины врывается свет: эпоха подземной жизни кончилась, начинается эпоха исследований и опыта. У порога стоят четыре фигуры, над ними небо. Но почему перед нами встреча младенца Христа с младенцем Крестителем? Почему ангел указывает перстом на Крестителя? Быть может, это тот же ангел, который принес Марии благую весть и его миссия на этом окончилась? Христос явлен на свет, и теперь человеку надлежит возвестить об этом людям. Миссия Крестителя — это не откровение или пророчество, а интуиция. Интуиция, как внушение свыше, которая предшествует опыту и его стимулирует, как предположение, которое предстоит проверить. Таково одно из возможных истолкований этой картины (ведь Леонардо еще вернется к Крестителю как к человеку, «прозревшему» благодаря природе). Тем более что оно соответствует неоплатоническим, хотя и не ортодоксальным основам культуры художника.

Леонардо в Милане вполне мог выступать как представитель высокой флорентийской культуры и в то же время отстаивать свои позиции без риска впасть в немилость у официальных неоплатоников. Здесь он доказывает, что вдохновение, неистовство души составляет глубокую побудительную причину всякого исследования и практического опыта, что пространство является не абстрактно-геометрической структурой, а реальной данностью интуиции и опыта. Пространство, таким образом, выступает в виде атмосферы, поскольку все предметы представляются нам окрашенной атмосферой. То, что Леонардо назовет «воздушной перспективой», есть не что иное, как мера расстояния, зависящая от плотности и окраски отделяющего нас от предметов слоя воздуха. Вот почему все они представляются нам как бы слегка завуалированными, с размытыми контурами. В этой мягкости, воздушности, неуловимом слиянии света и тени и заключается прекрасное, которое, по мысли Леонардо, не обладает постоянной формой, а порождается вдохновением, внутренним побуждением к исследованию и познанию, стремлением к гармонии с природой, а потому зависит не только от места, времени и условий освещения, но и от настроения человеческой души. Четыре фигуры «Мадонны в скалах» не отличаются определенностью жестов, точностью движений: ангел указывает, младенец Христос ушел в себя, словно отгораживаясь от чуждого ему пространства, Креститель наклонился вперед, поза и улыбка Богоматери полны печального предчувствия, словно она уже знает или предвидит уготованную сыну судьбу. Быть может, главное в этих образах — внутреннее состояние, глубокие душевные движения. Именно поэтому они еще в пещере, хотя и на ее пороге.

От «Тайной вечери» осталась лишь слабая тень. Леонардо 124 пользовался своеобразной техникой собственного изобретения (яичная темпера, наносимая на твердый отшлифованный грунт в виде двуслойной штукатурки с очень тонким верхним слоем), которая в скором времени привела к разрушению этого шедевра. Последующие попытки реставрировать его лишь ухудшили дело. Леонардо создал свою технику, столь

отличную от фресковой, чтобы иметь возможность переписывать уже сделанное, поправлять ошибки. Это первый неуемный живописец, одержимый не столько ненасытным стремлением к совершенству, сколько особой целью, которую он здесь преследует. «История» для Леонардо — это уже не просто определенное действие, а сложная психологическая ситуация, состоящая из взаимосвязанных действий и противодействий, результат которых можно оценить лишь на основе общего итога. До последнего момента работы Леонардо стремится иметь возможность переделать различные нюансы в зависимости от новых акцентов, появившихся в других местах, пусть даже в противоположном конце всей композиции. Произведение не может состоять из одного замысла и исполнения: оно зарождается и осуществляется в процессе вдохновения, каждый новый штрих должен поэтому появляться с учетом всего того, что накоплено художником прежде. Рисунок, живопись — это постоянный поиск: никто не может знать, к чему он приведет и с чем заставит считаться.

Фигуры в «Тайной вечере» сгруппированы по три, выражения лиц, жесты рук являются следствием задаваемых в тревоге вопросов и ответов присутствующих. Один Христос изображен изолированно, и жесты его не связаны с жестами других. У апостолов же все взаимозависимо. Давно было уже подмечено психологическое разнообразие жестов и выражений лиц апостолов, предпринимались даже попытки каталогизировать выражаемые ими чувства. В самом деле, если в «Мадонне в скалах» Леонардо пытался выразить внутренние побуждения действующих лиц, то здесь он стремится передать движения, вызванные этими побуждениями. «Хороший живописец,— писал Леонардо,— должен изображать две главные вещи: человека и то, о чем он помышляет в своем уме: первое — легко, второе — трудно, ибо в жестах приходится передавать движения мысли». Для достижения единства композиции, обусловленной множеством факторов, необходимо, чтобы эти последние были даны в одинаковых временных, пространственных и световых условиях. Поэтому Леонардо, противопоставлявший линейной перспективе перспективу воздушную, пользуется в «Тайной вечере» так называемой «флорентийской» перспективой, или тем особым случаем совпадения линейной и световоздушной перспективы, которая возникает при освещении фигур спереди и сзади. Понятно также, почему для передачи душевных движений с помощью жестов Леонардо прибегает к увеличению размеров фигур и приданию им монументальности путем их группировки.

То, что и Браманте, и Леонардо стремились, хотя и по-разному, к одинаково выразительному единству частного и целого, единичного и всеобщего, покажет развитие их искусства после 1499 г., когда, после падения династии Сфорца, Леонардо вернется во Флоренцию, а Браманте направится в Рим.



1
«Парижанка». Фрагмент росписи
дворца в Кносе. XVI в. до н. э.

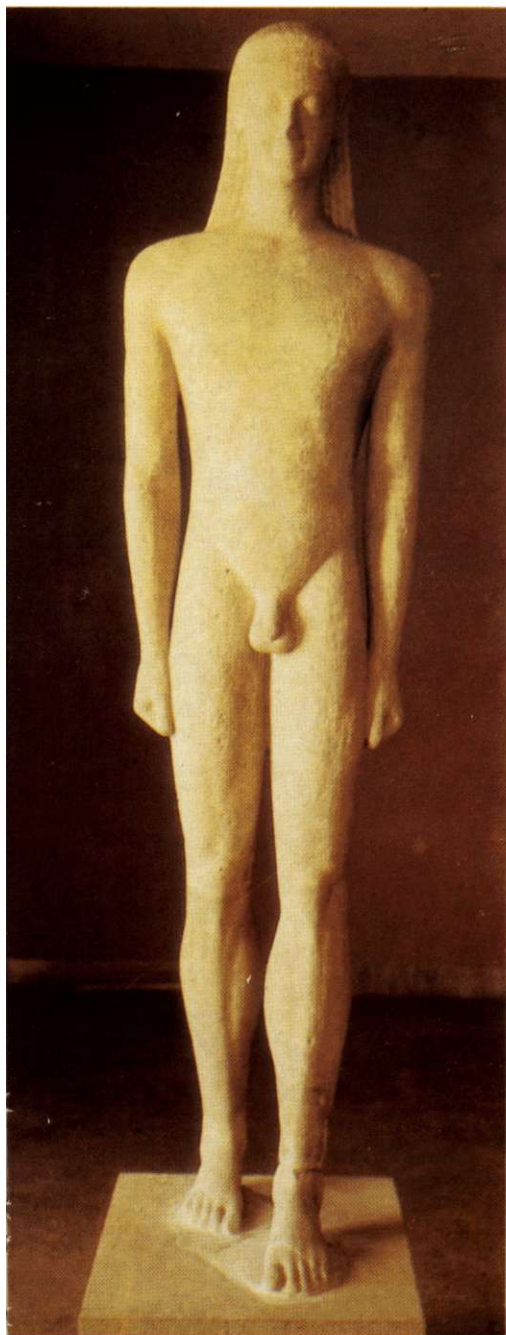
2
Львиные ворота в Микенах. 2-я
половина XIV в. до н. э.



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



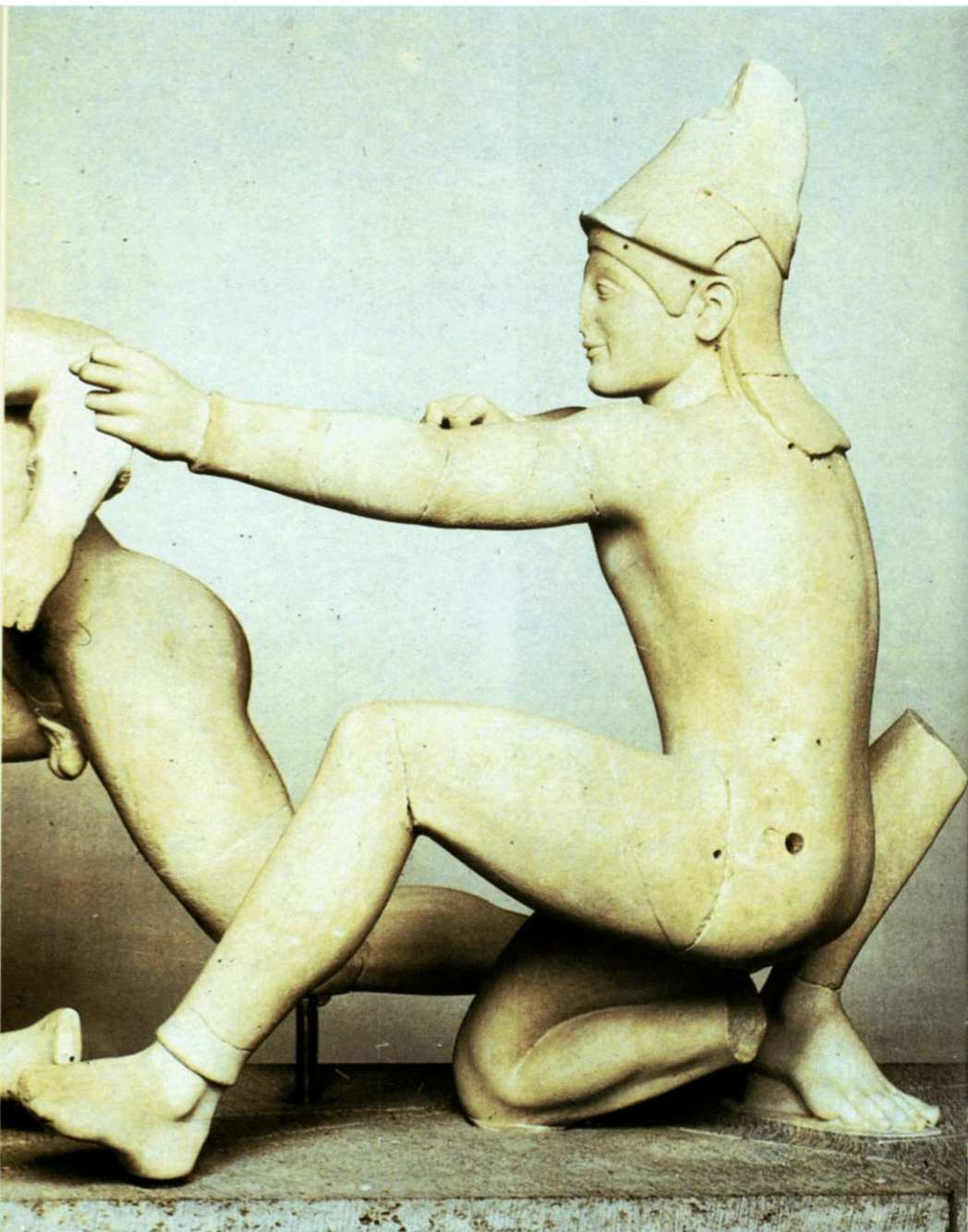
4
Храм Посейдона в Песто. Около
460-х гг. до н. э.



5
Курios из Мелоса. Середина VI в.
до н. э.



6
Антенор. Кора. 530-е гг. до н. э.

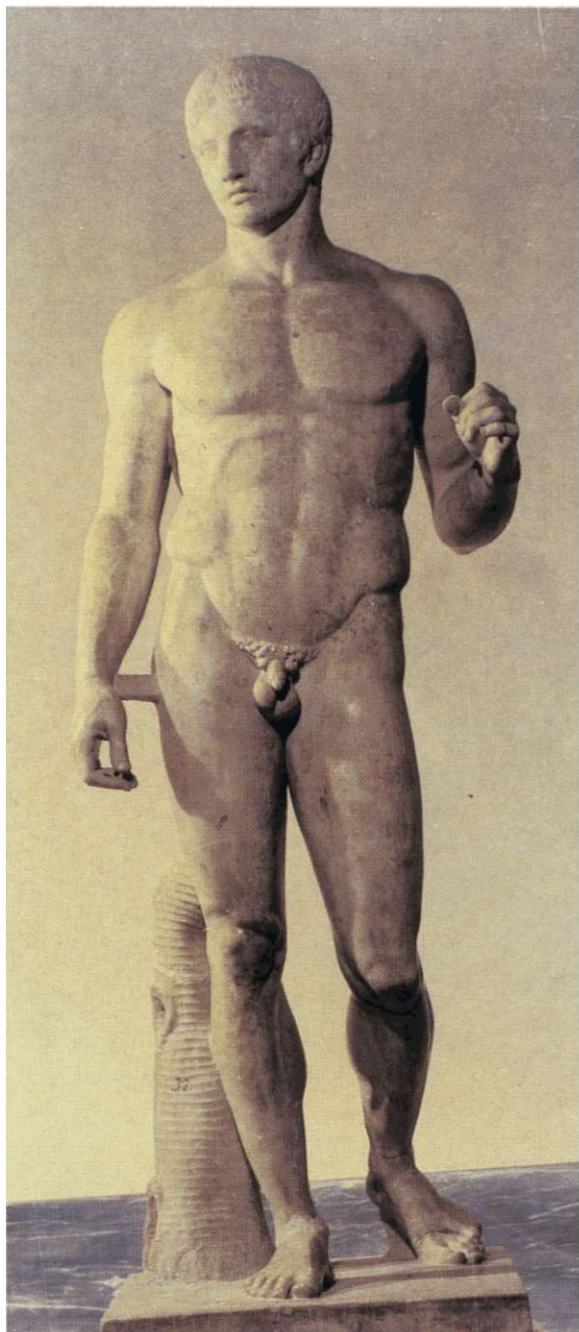


7

Стрелок из лука. Фрагмент восточного фронтона храма Афины Афайи в Эгине. Конец VI—V в. до н. э.



8
Дельфийский возничий. Около
470 г. до н. э.

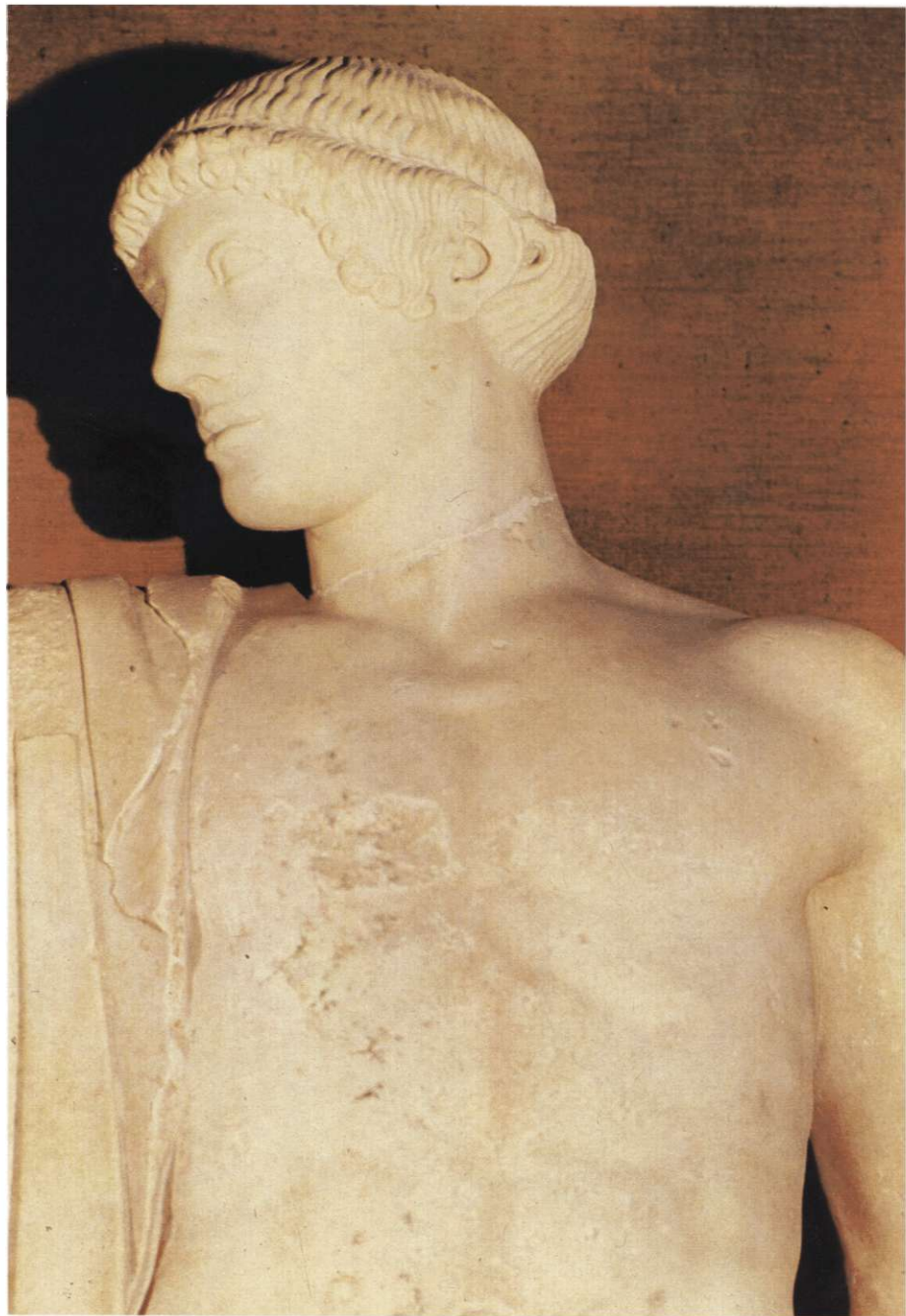


9

Поликлет. Дорифор. Римская копия
с бронзового оригинала. 450—
440-е гг. до н. э.



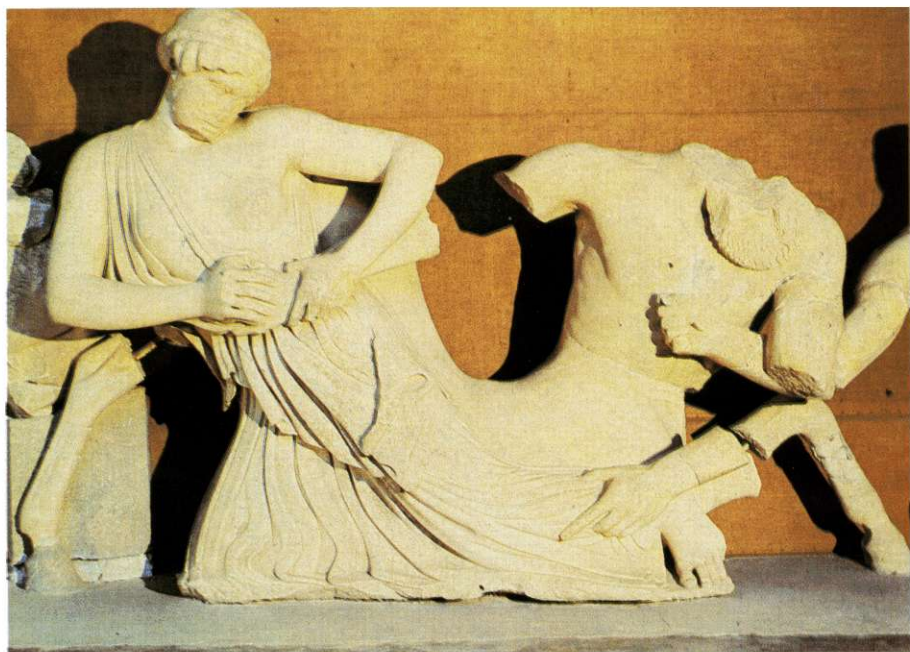
10
Мирон. Дискобол. Римская копия с
бронзового оригинала. Середина
V в. до н. э.



11

Аполлон. Битва кентавров с лапифами. Статуи западного фронтона

храма Зевса в Олимпии. Около 460-х гг. до н. э.



12
Битва кентавров с лапифами.

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



14

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



15

Алкамен. Эрехтейон. Портик кариад. 421—409 гг. до н. э.

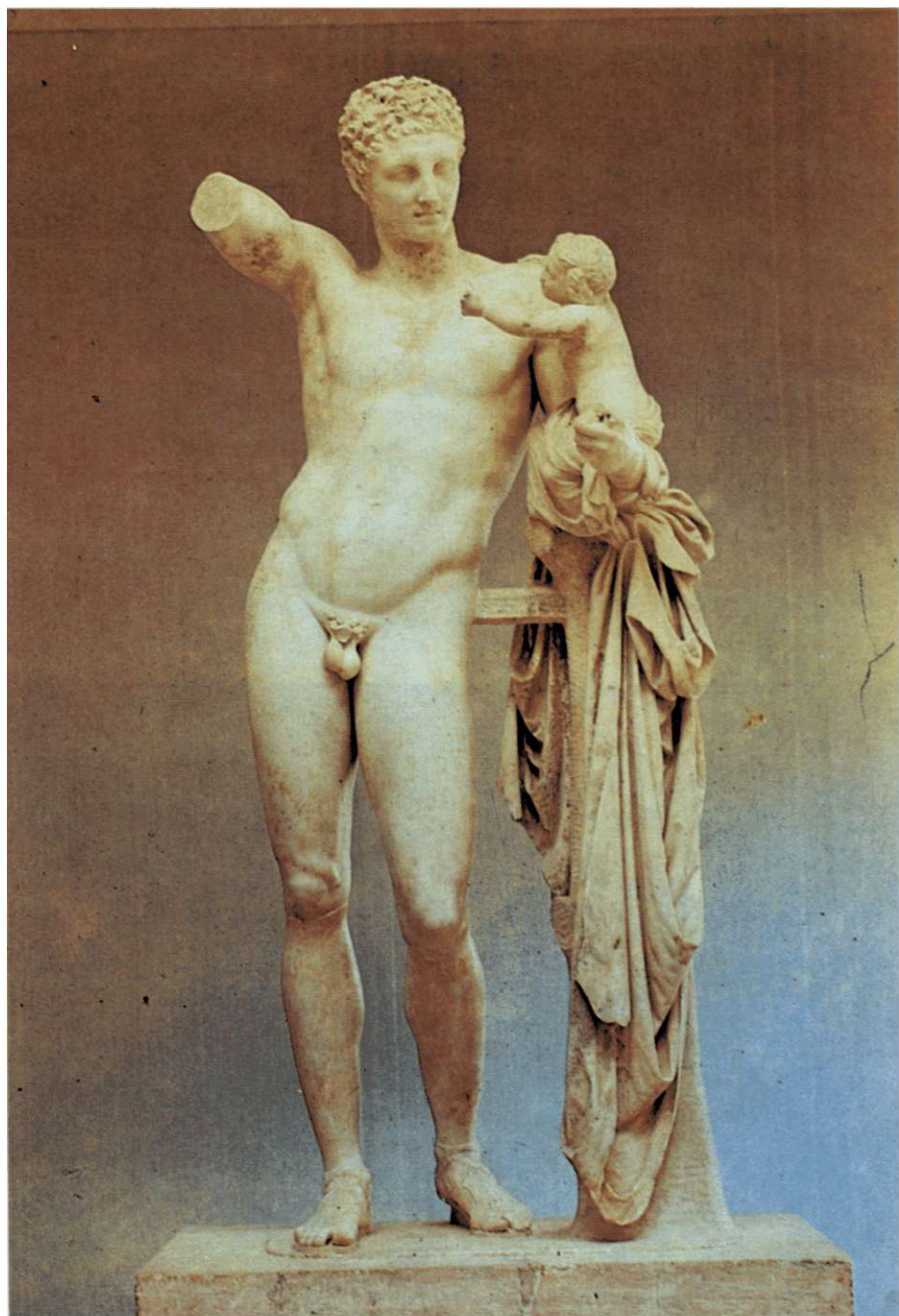


16

Скопас. Амазономехия. Фрагмент
рельефа Галикарнасского мавзолея.
Около 350 г. до н. э.

17

Алтарь Зевса и Афины из Пергама.
Гигантомахия. Фрагмент рельефа.
Около 180—159 гг. до н. э.



18

Праксигель. Гермес с младенцем
Дионисом на руках. Статуя храма

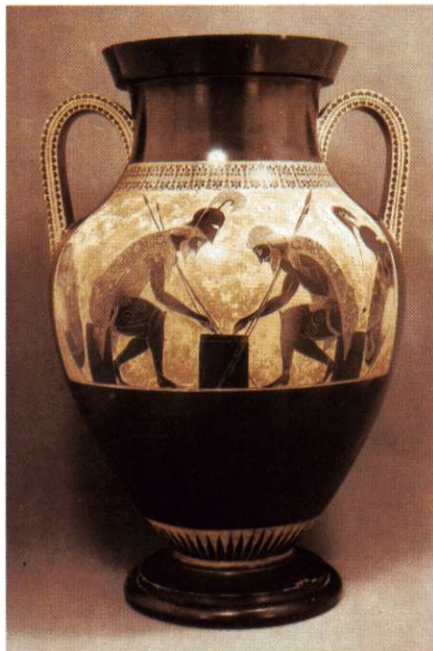
Геры в Олимпии. Около 340 г.
до н. э.



19

Лисипп. Апоксиомен. Римская ко-
пия с бронзового оригинала. IV в.
до н. э.





21
Мастер Ахилла. Аттическая черно-
фигурная амфора. Около 440 г.
до н. э.



22
Мастер Ниобид. Аттический
краснофигурный кратер. Около
460 г. до н. э.





24
Оратор (Авл Метелл?). II—I вв.
до н. э.



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

26
Химера из Арrezzo. V—IV вв.
до н. э.



27

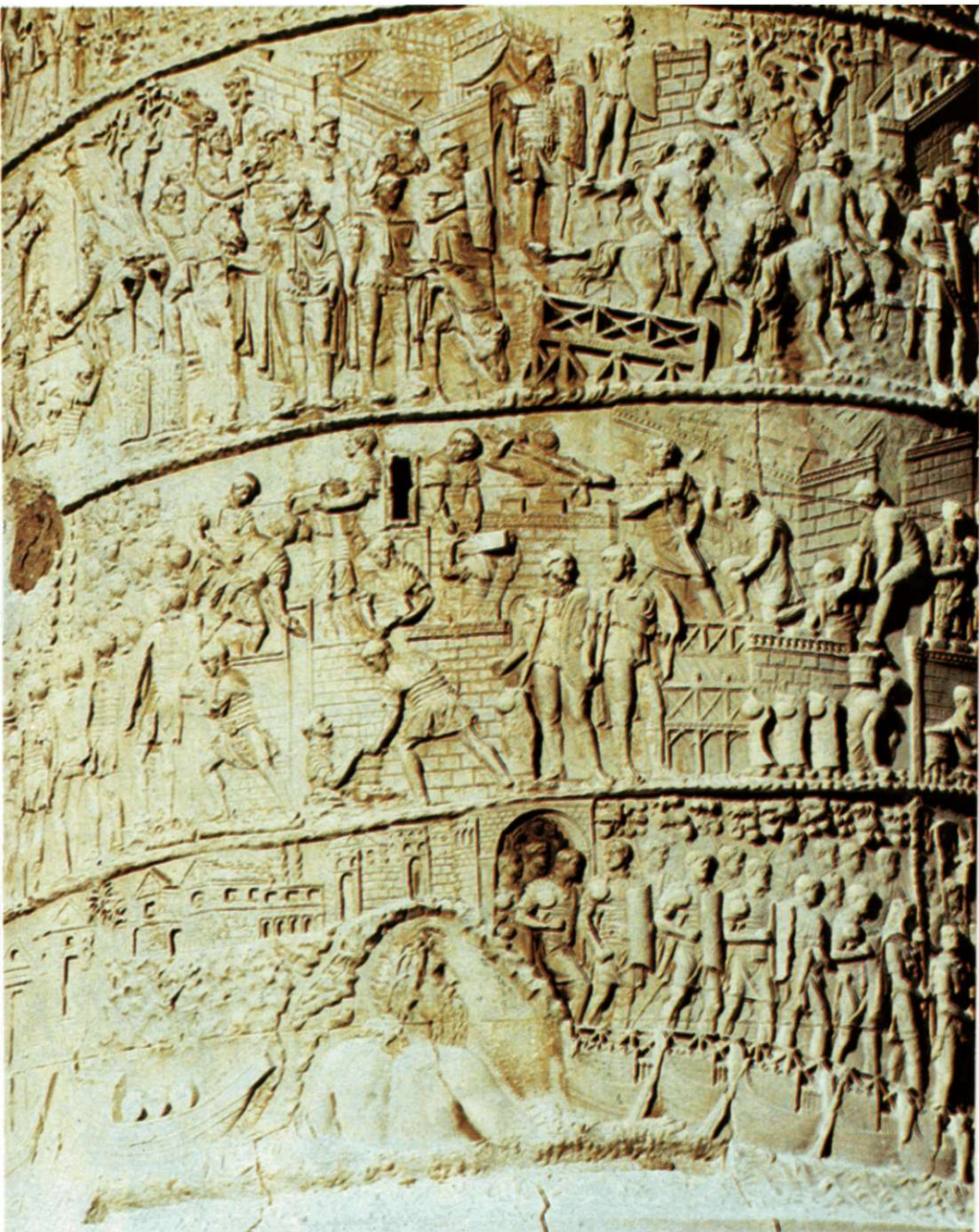
Арка Константина в Риме. IV в.
до н. э.



28

Аполлдор из Дамаска. Рынок Тра-
яна на римском Форуме. Между
108—117 гг.





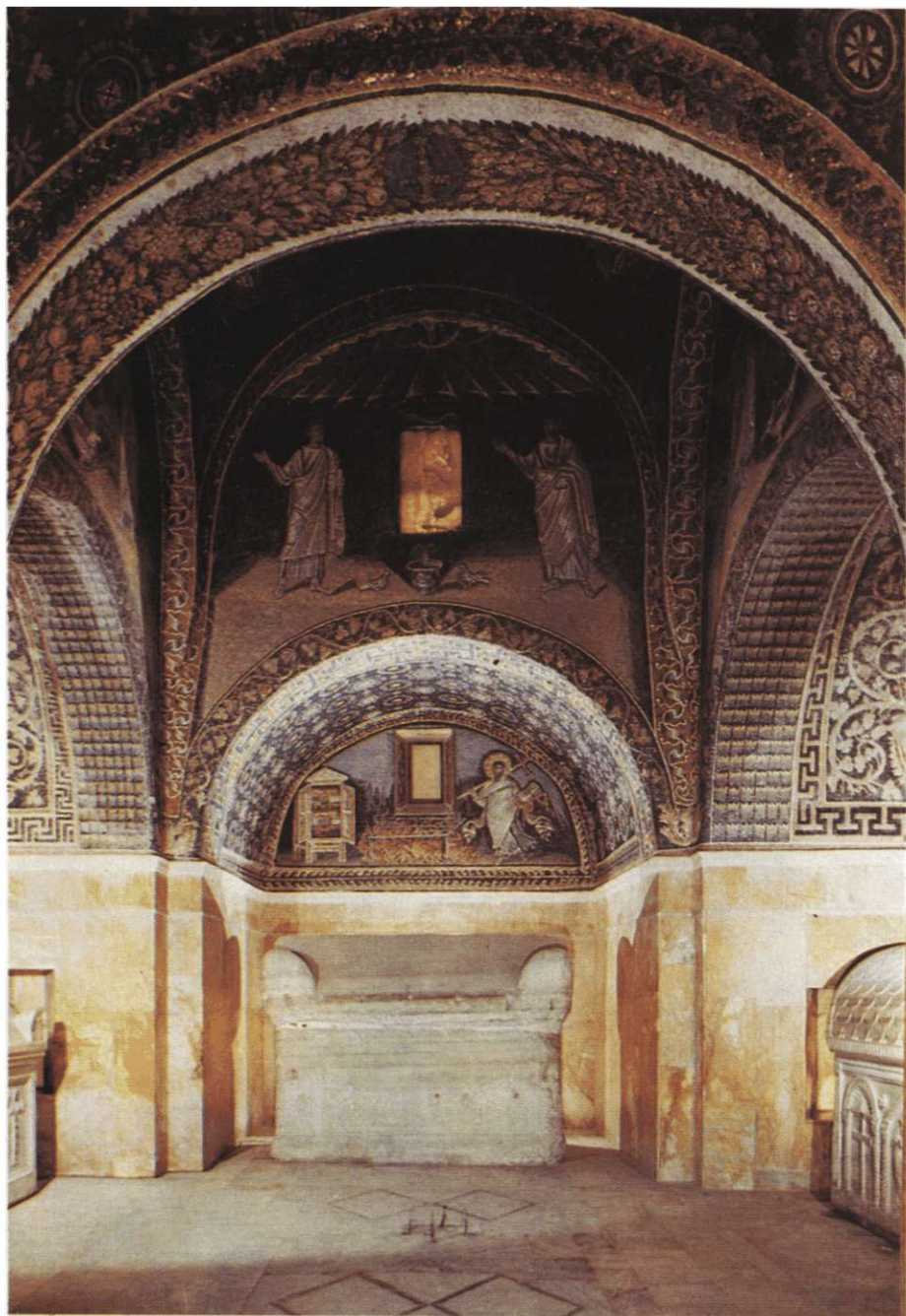


31
Морской театр на вилле Адриана в
Тиволи. 120—138 гг.



32
Пантеон. 120—138 гг. Рим.







35

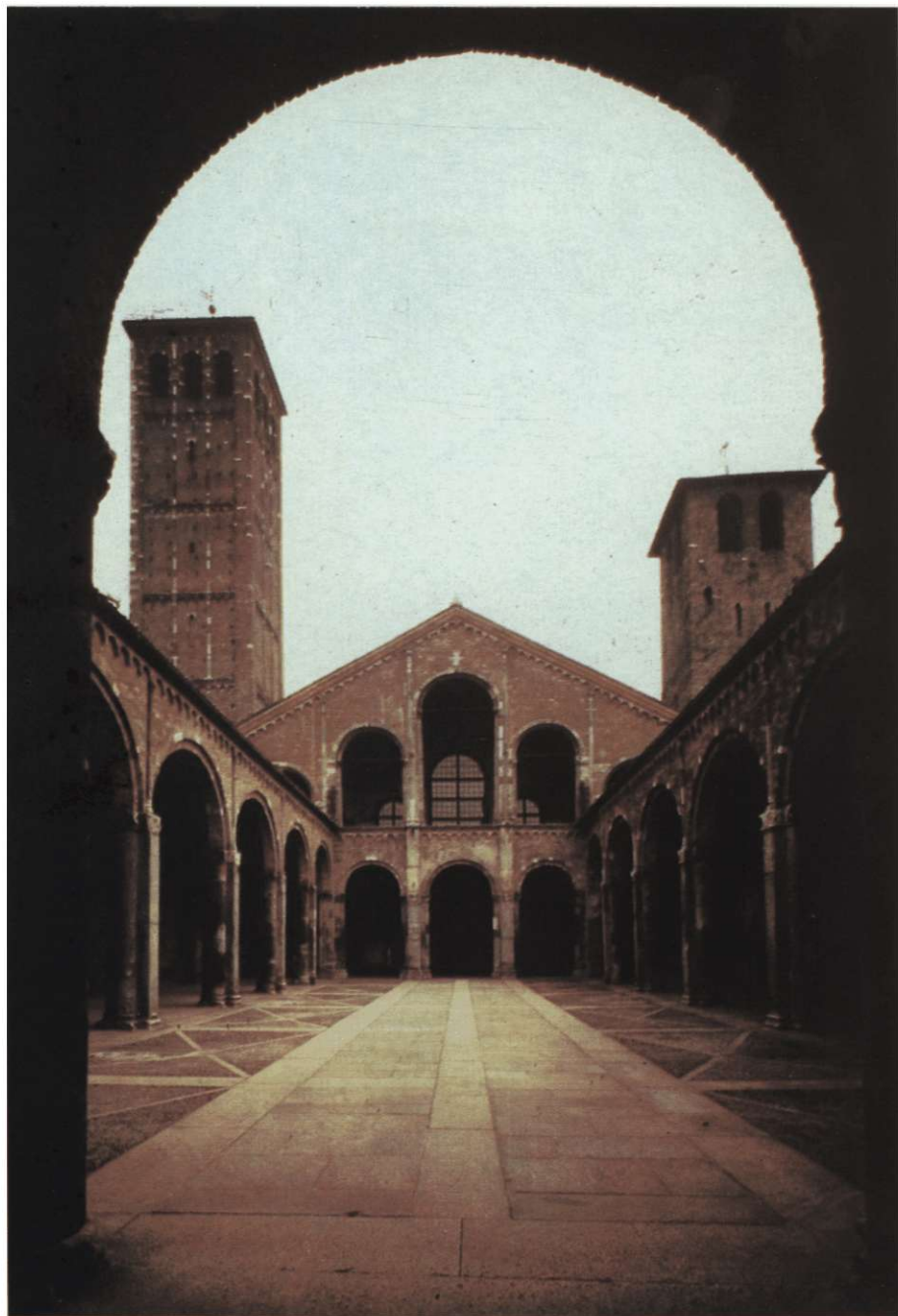
Мозаики главного нефа церкви
Сант-Аполлинаре Нуово в Равен-
не. VI в.

36

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







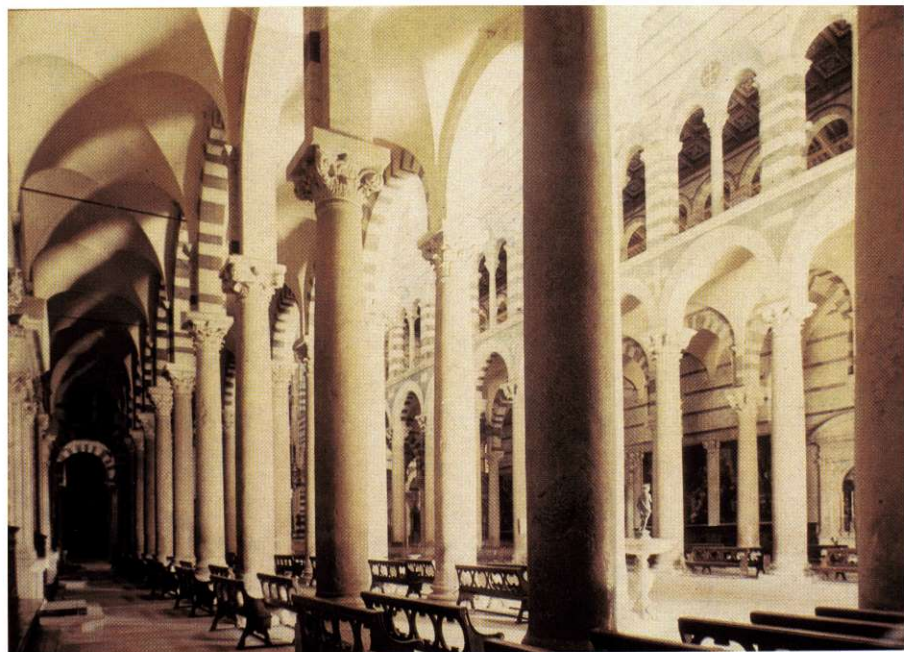


40
Ланфранко. Собор в Модене. XI—
XIII вв.



41

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

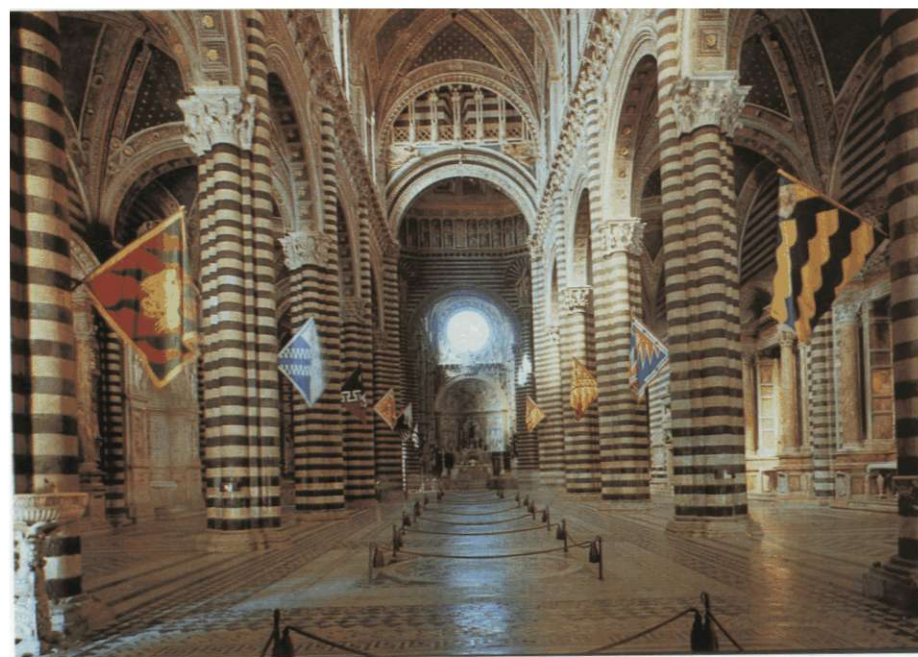


42
Баптистерий Сан-Джованни во Флоренции. Освящен в 1059 г.

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







46

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

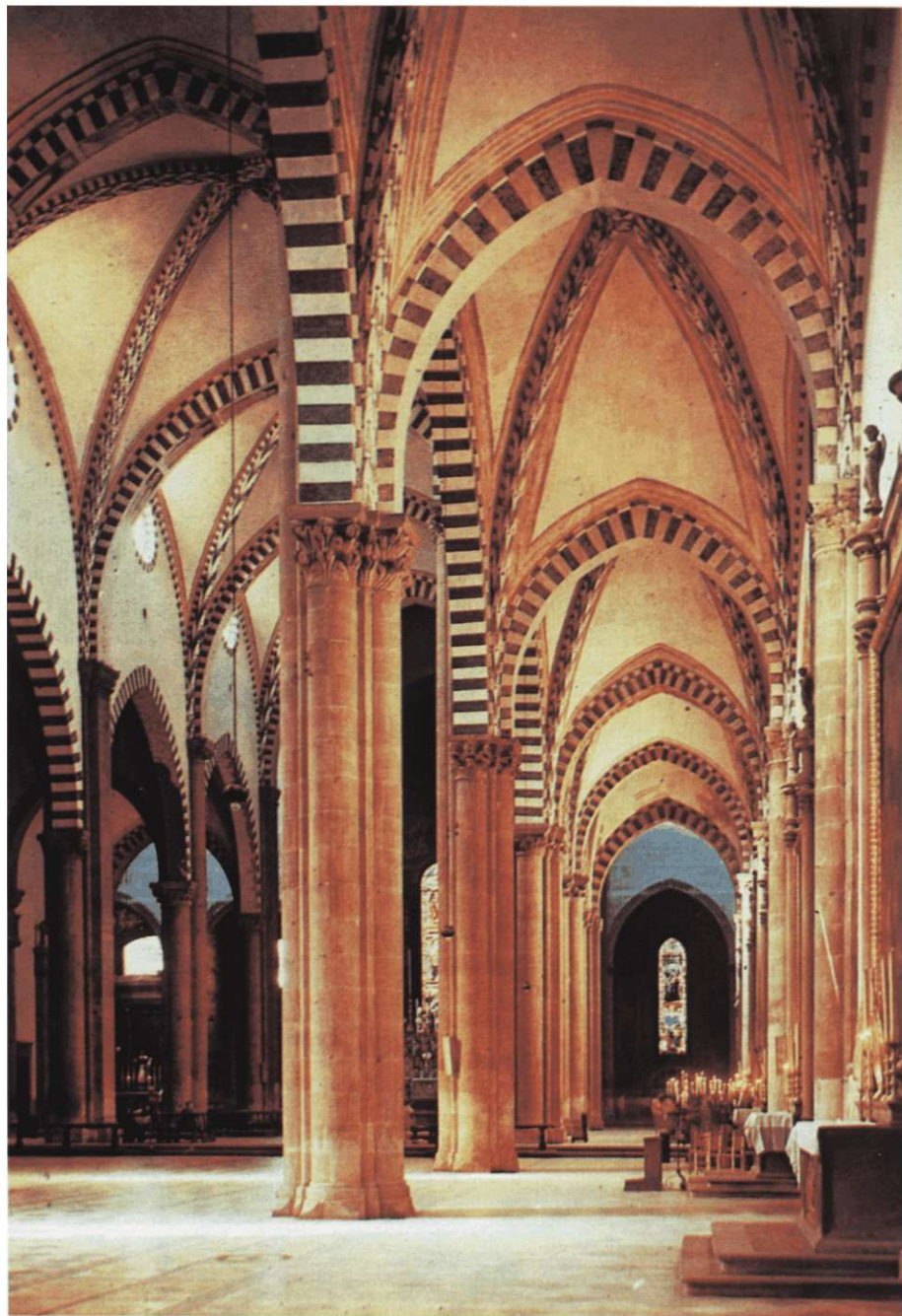
47

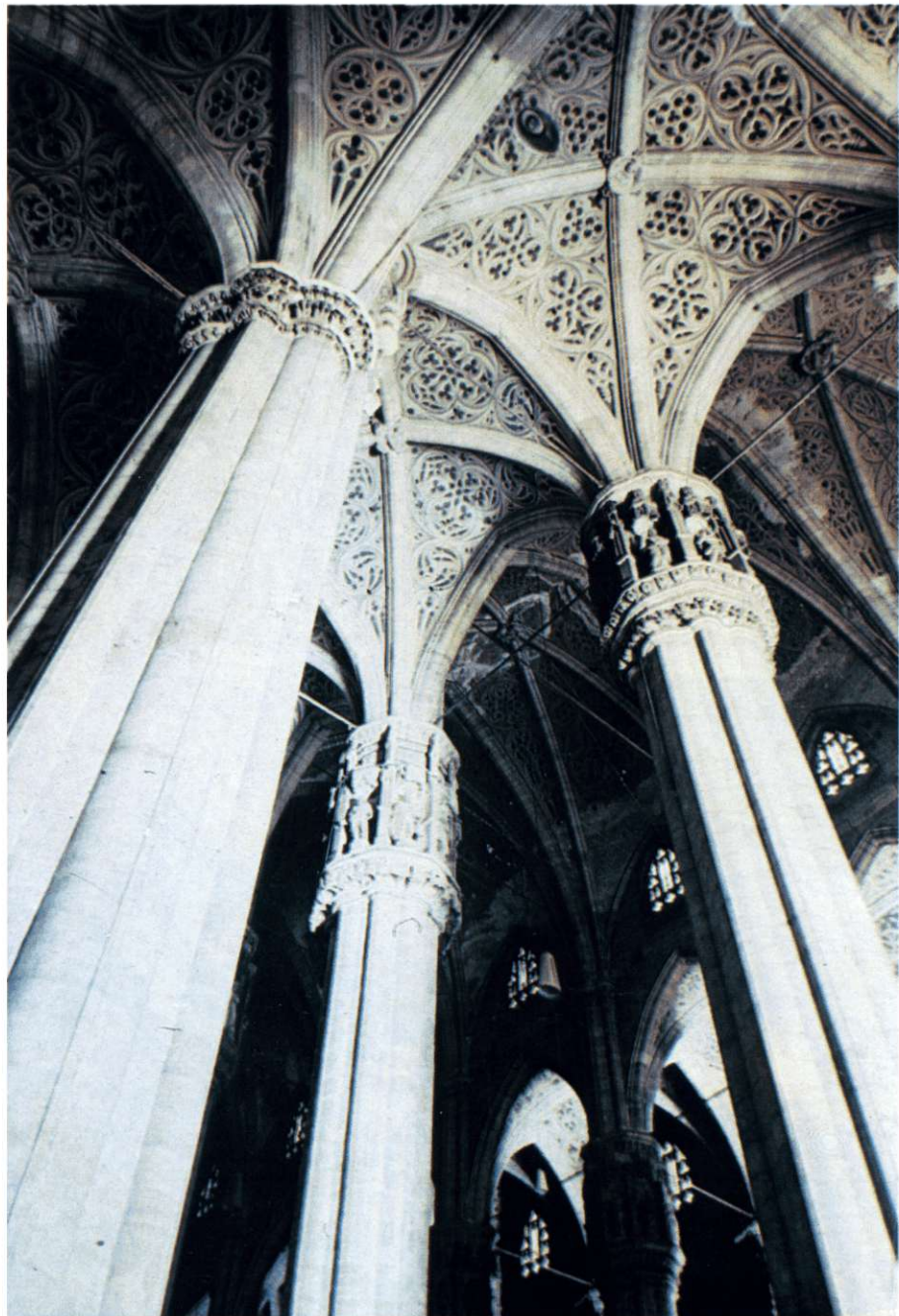
Интерьер собора в Сиене.



48
Собор Санта-Мария дель Фьоре во
Флоренции. Интерьер. Начат по

проекту Арнольфо ди Камбио в
1296 г.





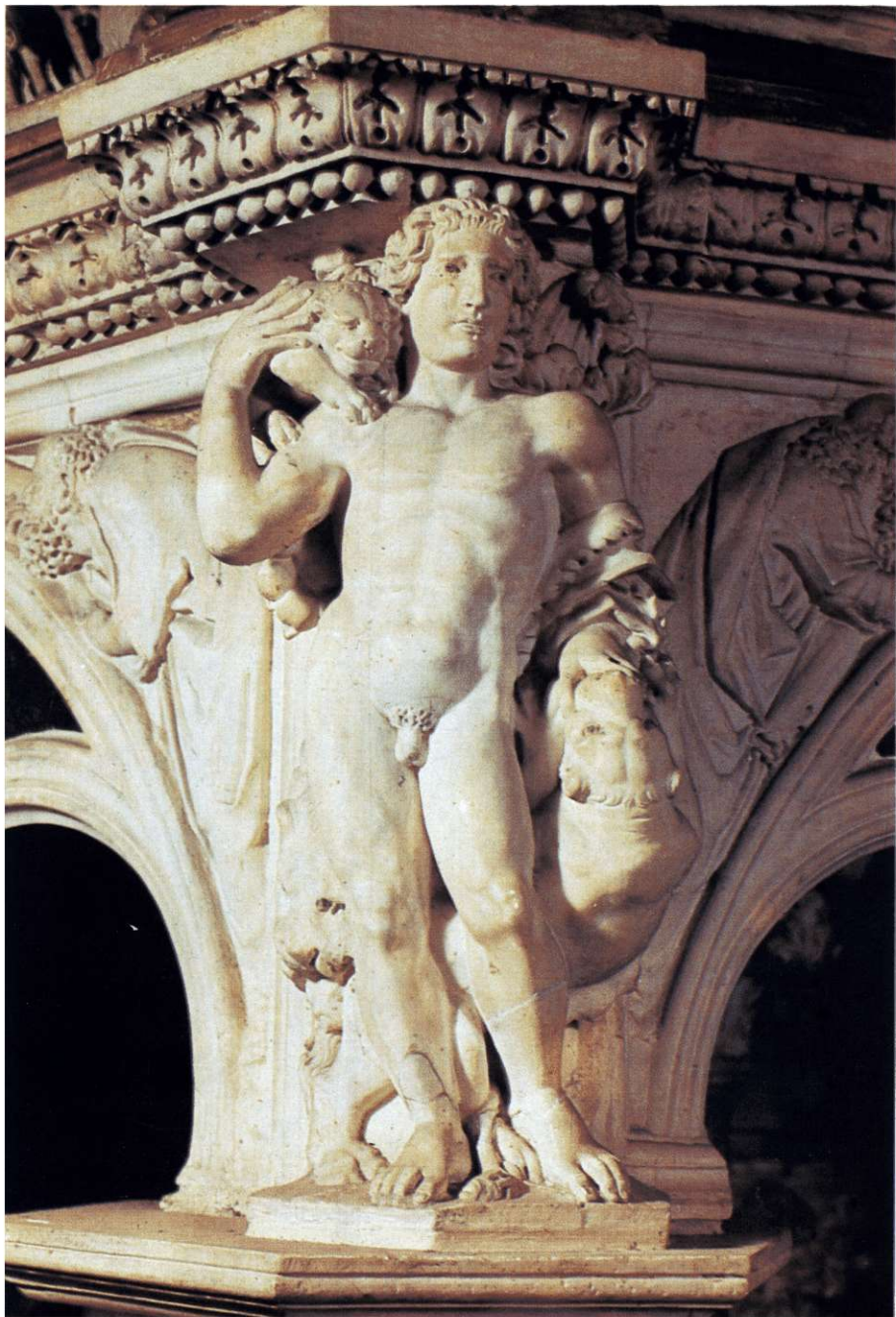


51
Дворец дожей в Венеции. Основное
строительство в XIV—XV вв.

52
Палаццо Пубблико в Сиене. 1297—
1310 гг.







55

Никколо Пизано. Аллегория силы.
Фрагмент скульптурного украшения

кафедры баптистерия в Пизе.
1260 г.





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



58
Арньофо ди Камбио. Поклонение
волхвов. Рельефная группа в крипте

церкви Санта-Мария Маджоре в Ри-
ме. XIII в.

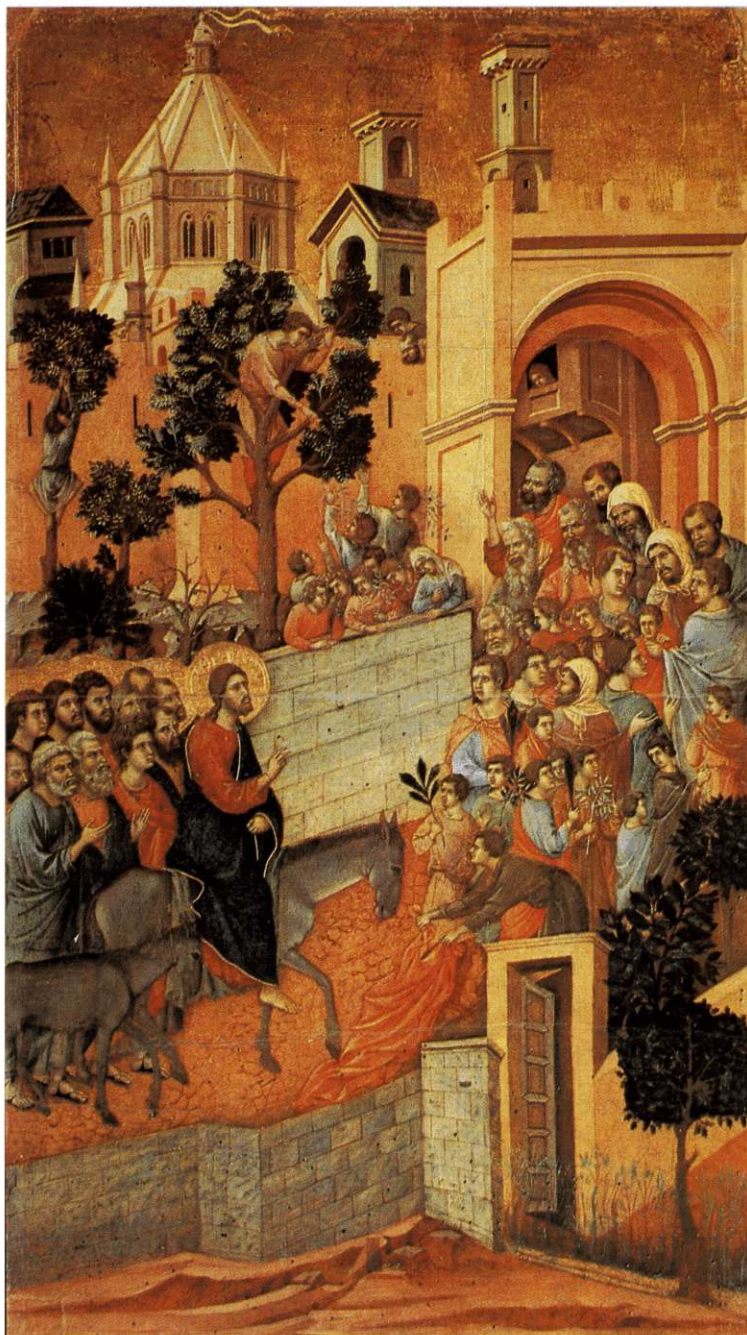






61
Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна
Ручеллаи. 1285 г.









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



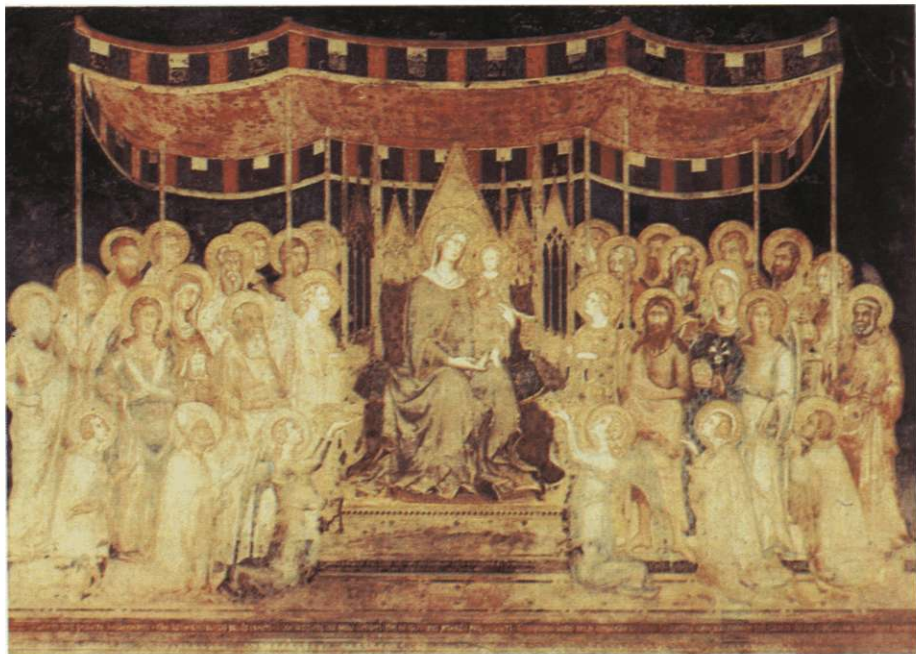
66
Джотто. Оплакивание Христа.
Фреска Капеллы Скровеньи в Па-
дуе. Около 1306—1307 гг.



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



68
Джотто. Мадонна на троне. 1310—
1320 гг.



69

Симоне Мартини. Маэста. Фреска в Зале Маппамондо в Палаццо Пубблико в Сиене. 1328 г.

70

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

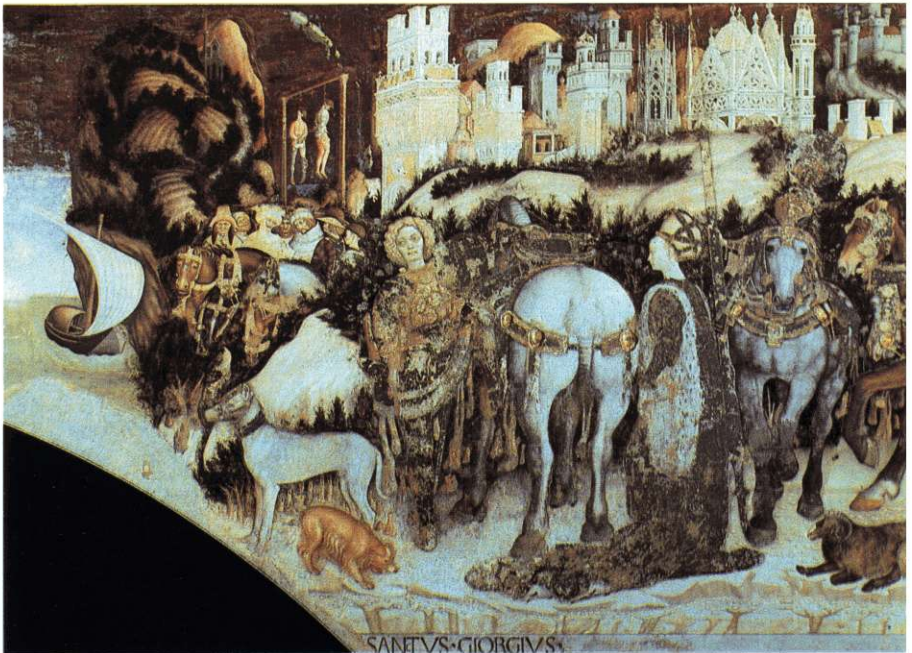




72
 Пьетро Лоренцетти. Снятие с креста. Фреска Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. 1325—1329 гг. и после 1340 г.

73
 Амброджо Лоренцетти. Последствия Доброго правления. Фрагмент фрески «Аллегория Доброго и Злого правления» в Зале девяти Палаццо Публичо в Сиене. 1337—1339 гг.





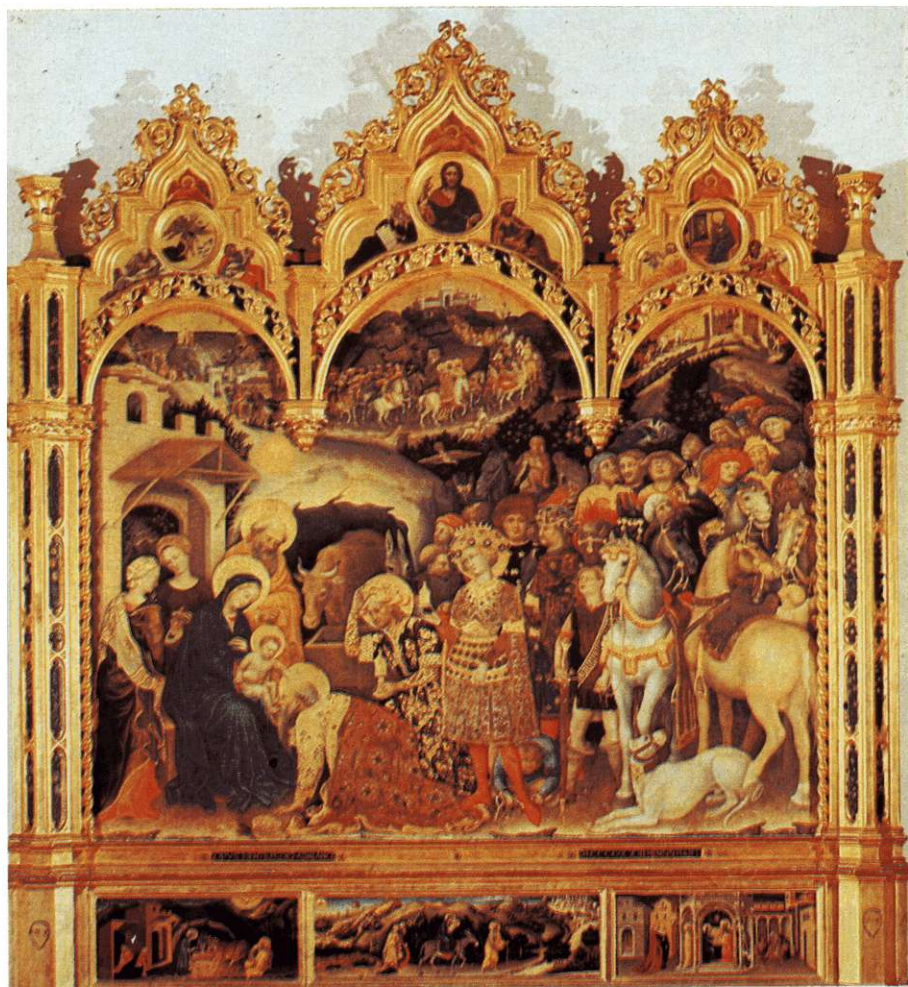
74

Мазо ди Банко. Чудо святого Сильвестра с драконом. Фреска капеллы Барди ди Вернио церкви Санта-Кроче во Флоренции. Конец 1330-х гг.

75

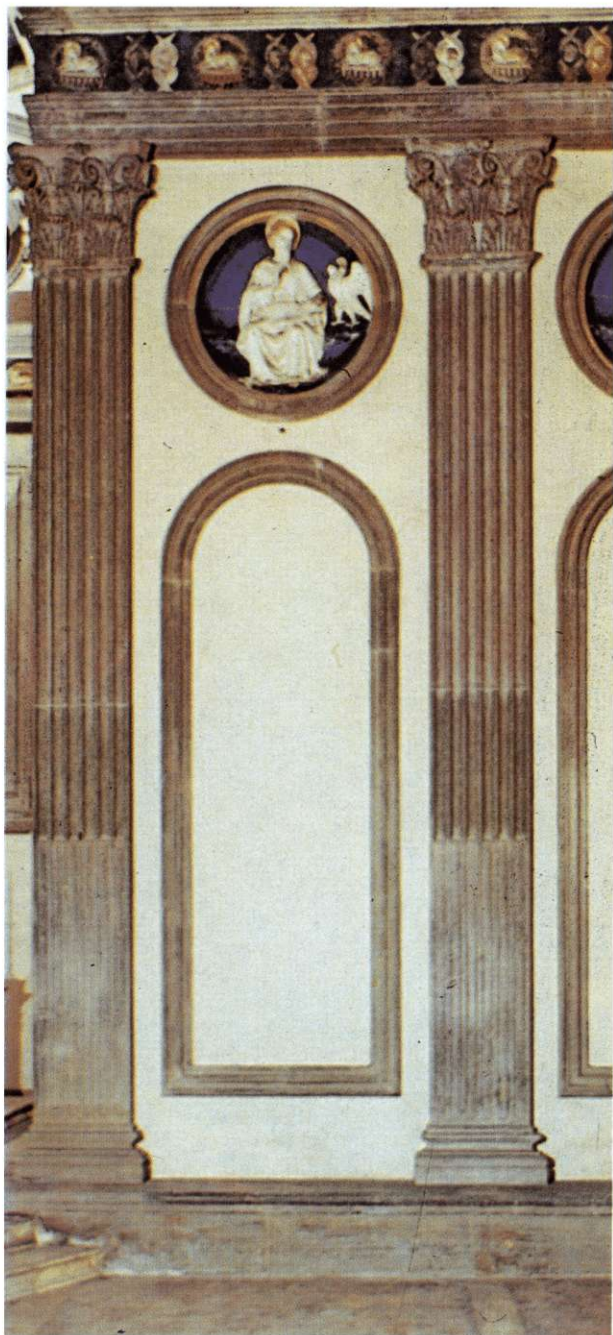
Антонио Пизанелло. Святой Георгий и принцесса. Фрагмент росписи в церкви Санта-Анастасия в Вероне. 1433—1438 гг.





77
Джентиле да Фабриано. Поклонение
волхвов. 1423 г.

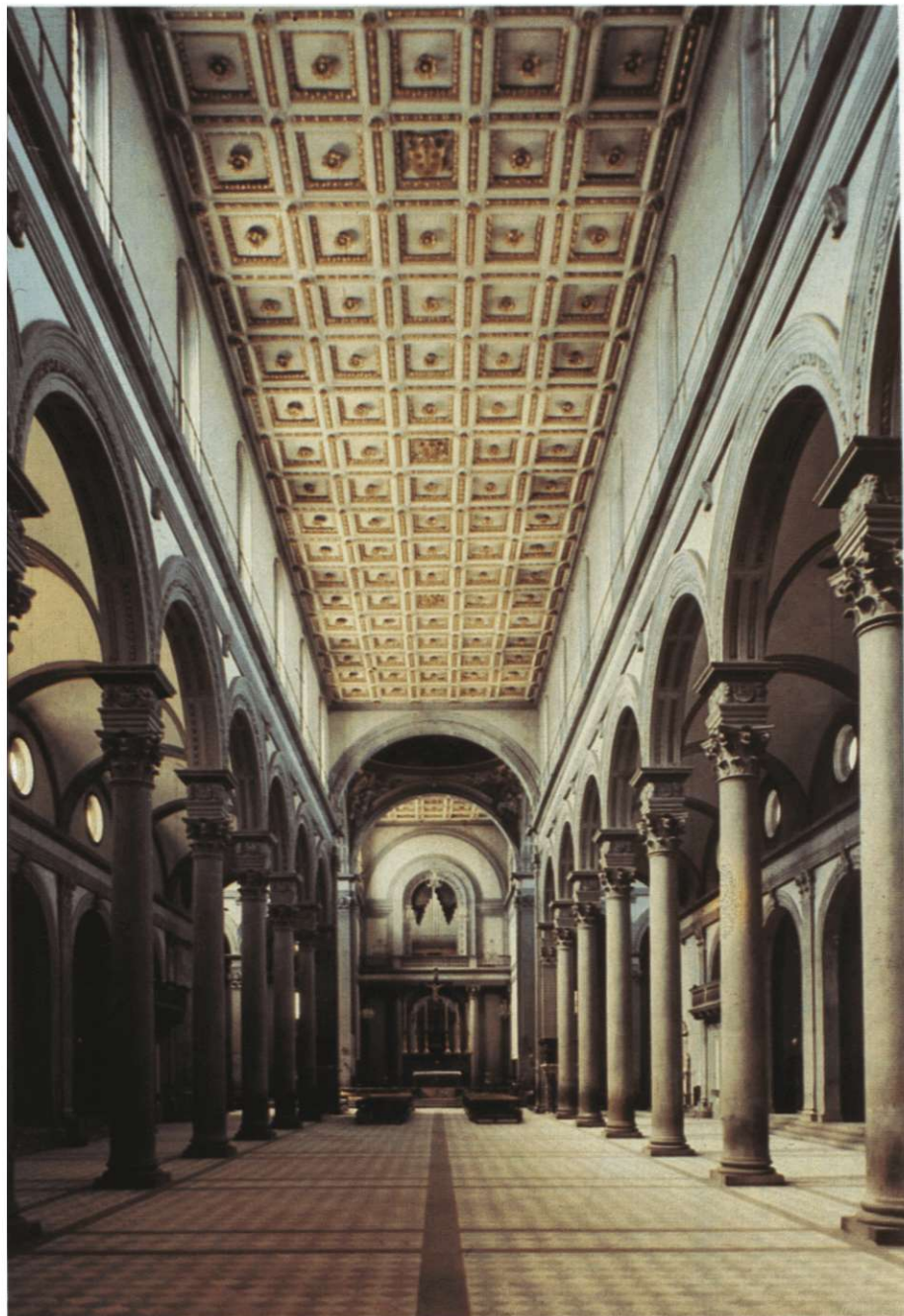




79

Филиппо Брунеллески. Фрагмент
интерьера Капеллы Пауци во Флоренции. С 1429 г.; скульптурный де-

кор — Лука делла Роббиа и Филиппо
Брунеллески.





81

Мазаччо. Мадонна с младенцем.
Центральная часть полиптиха из
церкви Санта-Мария дель Кармине
в Пизе. 1426 г.





83

Мазаччо. Чудо со статиром. Фреска в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. 1427—1428 гг.

84

Донателло. Пир Ирода. Рельеф купели баптистерия в Сиене. 1423—1427 гг.



85

Донателло. Благовещение. Табернакль церкви Санта-Кроче во Флоренции. Около 1435 г.





87

Якопо делла Кверча. Сотворение
Евы. Рельеф портала собора Сан-
Петронно в Болонье. 1425—1438 гг.







90

Фра Беато Анджелико. Благовещение. Фреска в монастыре Сан-Марко во Флоренции. 1438—1446/50 гг.

91

Леон Баттиста Альберти. Фасад церкви Сан-Франческо в Римини. 1450—1461 гг.



92

Леон Баттиста Альберти. Палаццо
Ручеллаи во Флоренции. Около
1446—1451 гг.







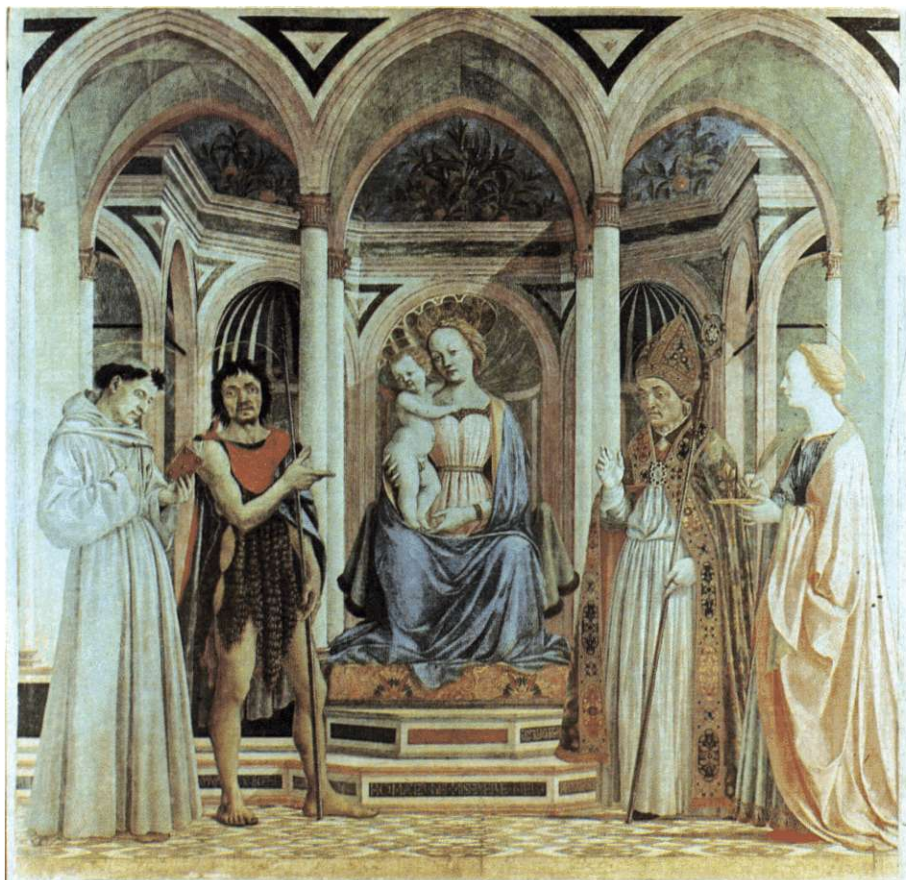


96

Паоло Уччелло. Никколо да Толентино в битве при Сан-Романо. 1456 г.

97

Фра Филиппо Липпи. Коронавание Марии. 1444 г.



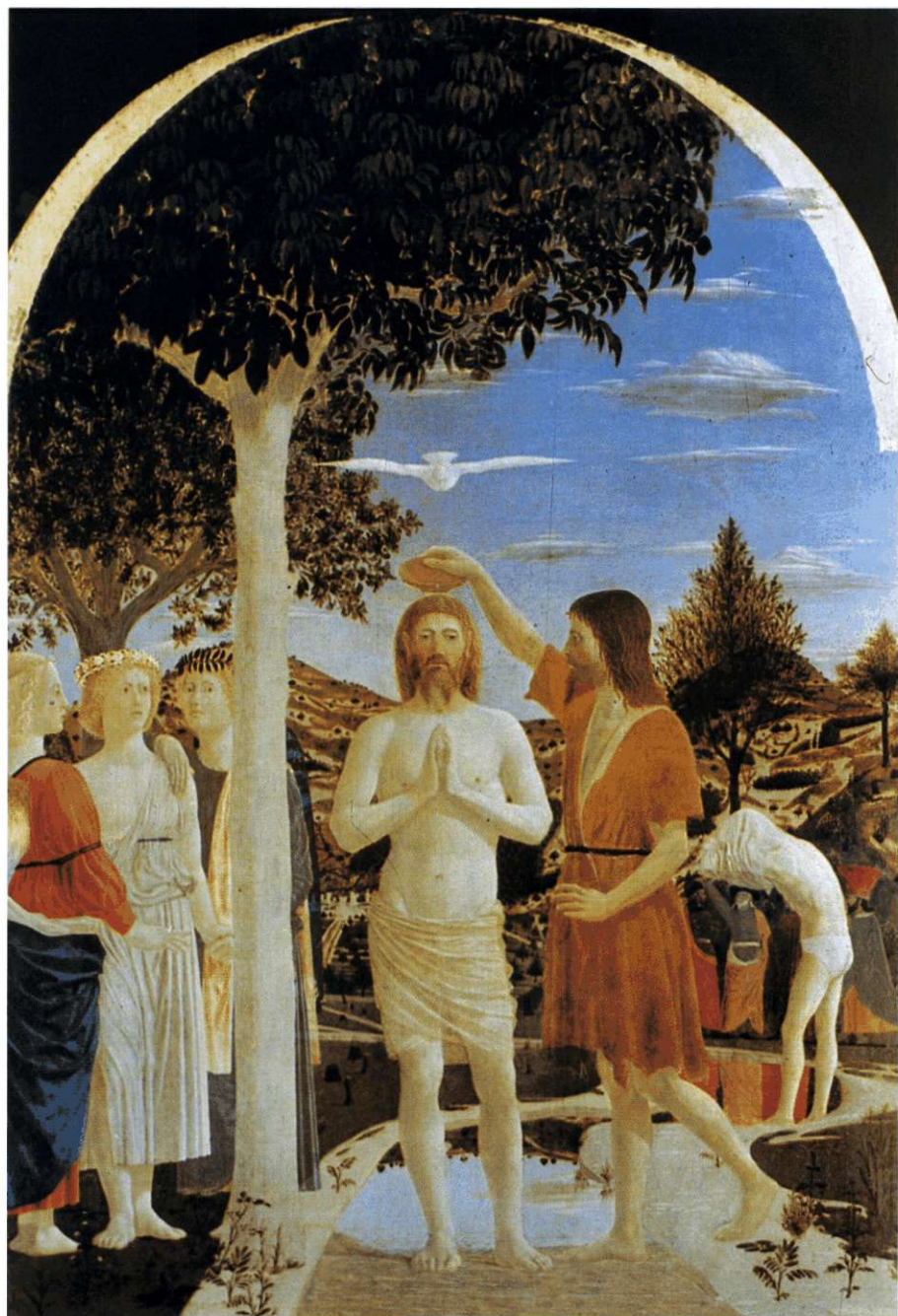
98
Доменико Венециано. Алтарь свя-
той Луччи. Около 1445 г.



99
Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Фреска. 1447—1449 гг.



100
Бенотцо Гоццоли. Шествие волхвов. Фреска в капелле Медичи в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции. 1459—1461 гг.



101
Пьеро делла Франческа. Крещение
Христа. 1450—1455 гг.



102

Пьеро делла Франческа. Посещение
царицей Савской царя Соломона.
Фреска в хоре церкви Сан-
Франческо в Ареццо. 1452—1466 гг.

103

Пьеро делла Франческа. Битва Кон-
стантина с Максенцием. Фреска в
хоре церкви Сан-Франческо в
Ареццо. 1452—1466 гг.



104

Антонио Поллайоло. Гробница папы Иннокентия VIII в соборе святого Петра в Риме. 1492—1498 гг.



105

Андреа дель Верроккьо. Конный
памятник кондотьеру Б. Коллеони
в Венеции. 1479—1496 гг.

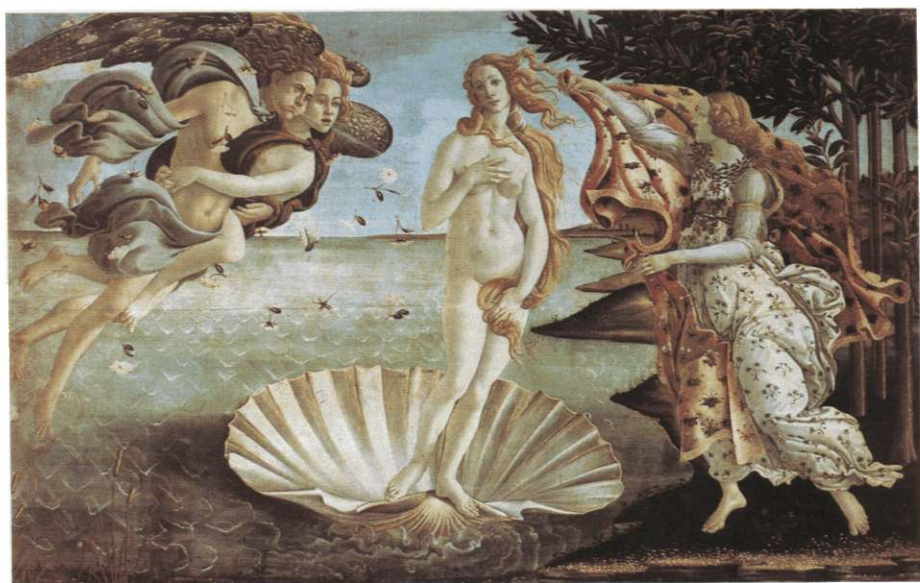


106
Андреа дель Верроккьо. Давид.
1473—1475 гг.



107

Сандро Боттичелли. Весна. Около 1477—1478 гг.



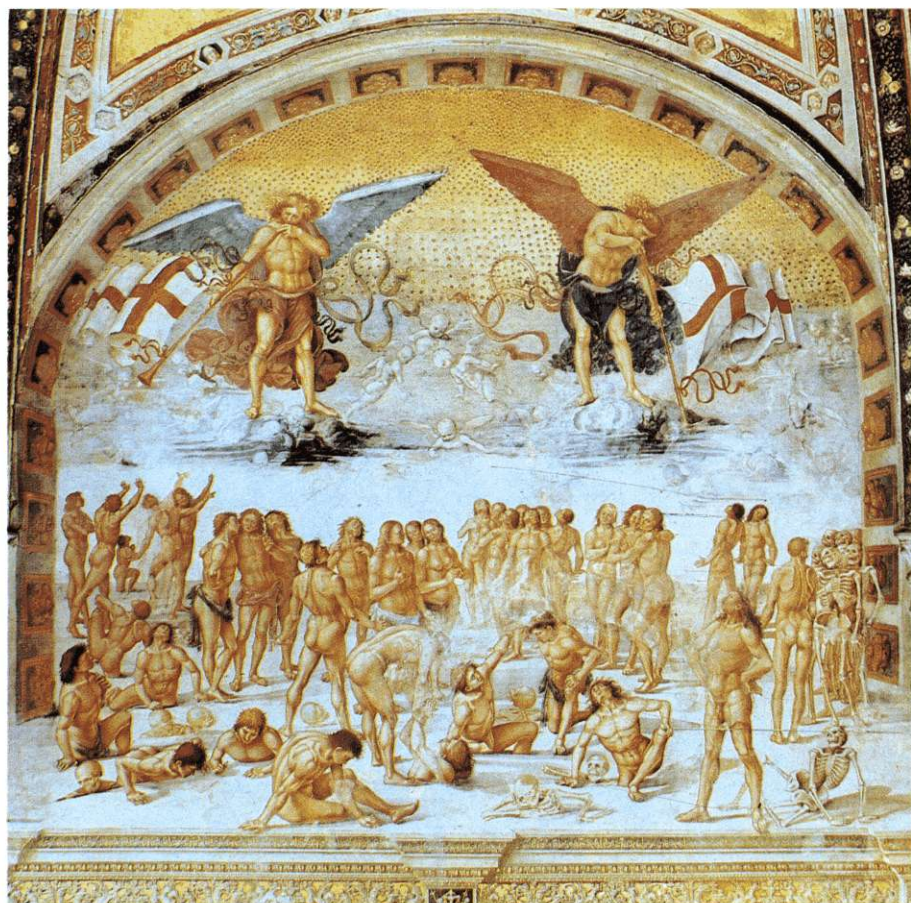
108

Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Около 1483—1484 гг.



109
Сандро Боттичелли. Мистическое рождество. 1501 г.

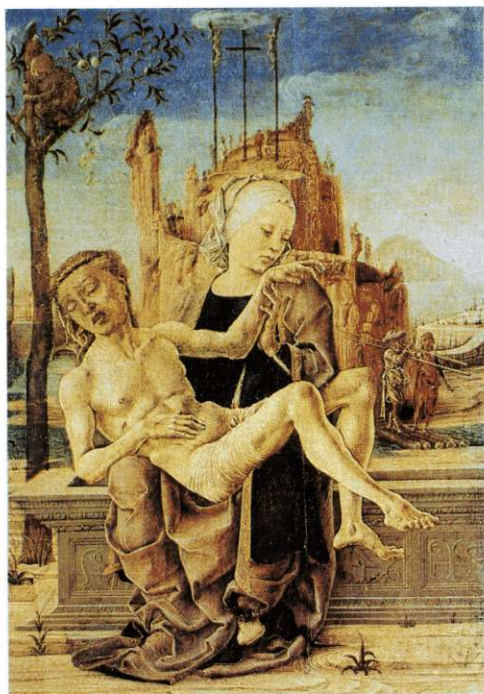




111
Лука Синьорелли. Страшный суд.
Фрагмент росписи в капелле Мадон-

на Сан-Брицио в соборе в Орвьето.
1499—1504 гг.





113

Франческо дель Косса. Занятия женщины. Фрагмент росписи Зала месяцев в Палаццо Скифанойя. Окончен в 1470—1471 гг.

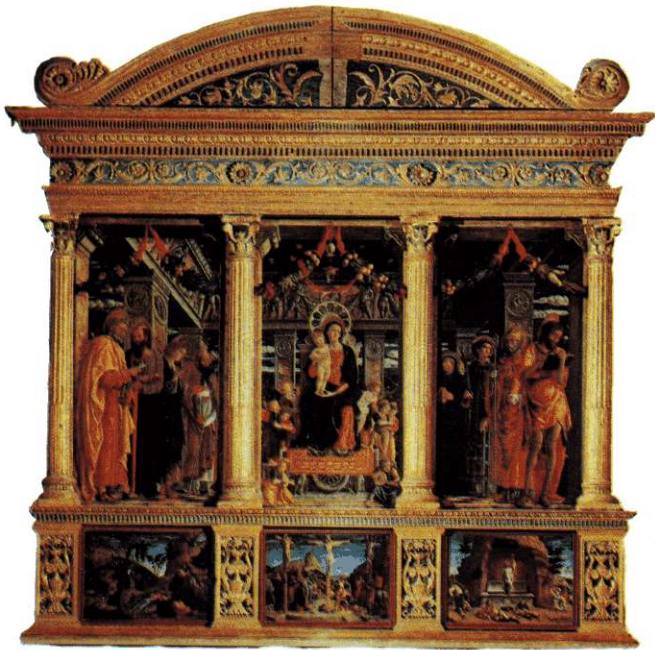
114

Козимо Тура. Пьета. Около 1472 г.



Андреа Мантенья. Встреча кардинала Франческо Гонзаги в Мантуе. Фрагмент росписи Камеры дельи

Спозы в Палаццо Дукале в Мантуе. Около 1465—1474 гг.

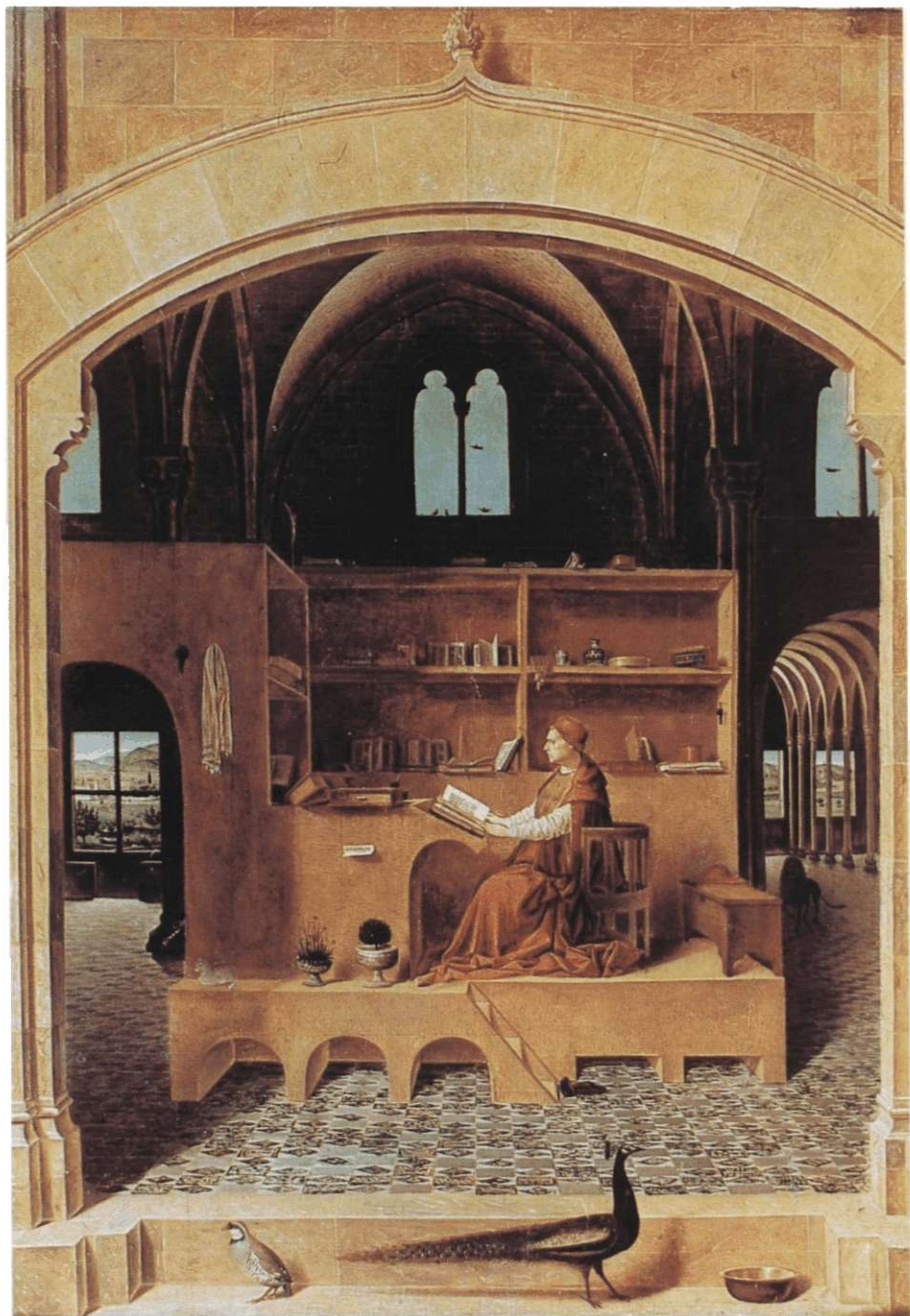


116

Андреа Мантенья. Роспись свода
Камеры дельи Спозы в Палаццо
Дукале в Мантуе. Около 1465—
1474 гг.

117

Андреа Мантенья. Алтарь Сан-
Дзено. 1456—1459 гг. Церковь Сан-
Дзено Маджоре в Вероне.



118

Антонелло да Мессина. Святой
Иероним в келье. Около 1465 или
1474 гг.



119
Джованни Беллини. Святая аллегория. Около 1488 г.

120
Джованни Беллини. Коронавание Марии. Около 1473—1475 г.



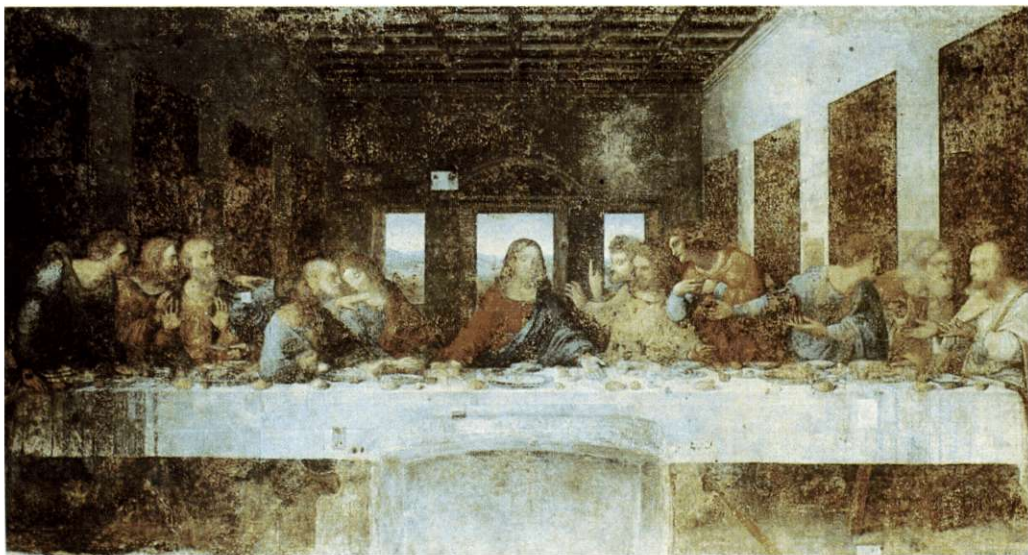
121

Витторе Карпаччо. История святой Урсулы: приезд английских послов к королю Бретани. Около 1495 — 1498 гг.

122

Витторе Карпаччо. История святой Урсулы: сон святой Урсулы. 1490—1495 гг.





124
Леонардо да Винчи. Тайная вечеря.
Роспись в трапезной монастыря

Санта-Мария делле Грацие в Милане. 1495—1497 гг.

Редактор
Ю. Козловский
Художник
И. Кравцов
Художественный редактор
А. Алтунин
Технический редактор
И. Дергунова
Корректор
Г. Иванова

ИБ № 4147
Сдано в набор 6.01.90.
Подписано в печать 18.04.90.
Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага офсетная.
Гарнитура таймс.
Печать офсетная.
Условн. печ. л. 26,0.
Усл. кр.-отг. 44,88.
Уч.-изд. л. 33,08.
Тираж 50 000 экз.
Заказ № 646. Цена 6 р. 50 к.
Изд. № 3932
Издательство «Радуга»
В/О «Совэкспорткнига»
Государственного комитета
СССР по печати.
119859, Москва, ГСП-3,
Зубовский бульвар, 17

Ордена Трудового Красного
Знамени Тверской
полиграфический комбинат
Государственного комитета
СССР по печати.
170024, г. Тверь,
пр. Ленина, 5



” ...моя «История итальянского искусства» получает ныне права гражданства в культуре Советского Союза. Я считаю это не только большой привилегией, но и поводом для надежды, что лучшее взаимопонимание увеличит симпатию и дружбу советского народа и народа моей страны... »

Джулио Карло Арган

Один из ведущих представителей современного классического искусствознания и художественной критики, Джулио Карло Арган известен специалистам и широкому кругу читателей как автор получивших научное признание фундаментальных трудов, посвященных важнейшим проблемам истории и теории мирового искусства, публицистических статей и полемических эссе. Его «История итальянского искусства» лишена привычных для этого жанра сухости и педантизма. Всесторонняя эрудиция автора, глубина его философских обобщений определили особенности аналитического стиля Аргана, который отличается свободой концептуального мышления, мастерским владением историческим и художественным материалом, захватывающей образностью эстетических оценок, меткостью и оригинальностью суждений.

Первый том «Истории итальянского искусства» посвящен начальному этапу формирования итальянского искусства и охватывает длительный период художественного развития, начиная от глубокой древности, римской античности, романского и готического средневековья и кончая ранними произведениями Браманте и Леонардо — мастеров, с именами которых связано зарождение стиля классического Возрождения в Италии.

Не отрывая развитие искусства от исторического контекста, Арган прослеживает эволюцию национальной художественной школы в период дученто, треченто и раннего Возрождения, акцентируя внимание читателя на творчестве Джотто и Дуччо, Симоне Мартини и братьев Лоренцетти, Брунеллески и Альберти, Донателло и Мазаччо, Пьеро делла Франчески и Боттичелли, Леонардо и Браманте.