

БЕРНХАРД
БЕРНСОН

ФЛОРЕНТИЙСКІЕ
ЖИВОПИСЦЫ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

П Е Р Е В О Д
П. П. МУРАТОВА

ИЗДАНИЕ
С. И. САХАРОВА
МОСКВА
MDCCLXXXIII

ФЛОРЕНТИЙСКИЕ ЖИВОПИСЦЫ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

БЕРНХАРД БЕРНСОН

ФЛОРЕНТИЙСКИЕ
ЖИВОПИСЦЫ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

ПЕРЕВОД и ПРЕДИСЛОВИЕ
П. П. МУРАТОВА

Издание С. И. САХАРОВА
МОСКВА, 1923

Главлит № 460.

Тир. 1800.

7-я типография „МОСПОЛИГРАФ“.

„Флорентийские Живописцы Возрождения“ представляют один из четырех очерков Б. Бернсона, посвященных живописи итальянского Возрождения. Хотя хронологически, по времени своего появления,—это второй очерк, переводчик, считая его наиболее важным в смысле метода и наиболее характерным для американского критика, нашел лучшим начать издание именно с него. Далее будут выпущены: „Живописцы Средней Италии“, „Живописцы Северной Италии“ и „Венецианские живописцы“, Указатели произведений главнейших живописцев каждой школы, приложенные в оригинале к очеркам, предполагается выпустить отдельной книгой, в которую войдут также критические примечания переводчика.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

С выходом в свет многотомного труда Адольфо Вентури (издание еще далеко не закончено, хотя выпущено уже девять очень больших книг) как бы подводится итог работам в той области искусства, которая была предметом бесчисленных критических исследований на протяжении всего девятнадцатого века. Живописцам и скульпторам итальянского Возрождения посвящены десятки целостных исторических обзоров, сотни монографий, тысячи журнальных статей. Ни о какой другой эпохе в искусстве не писалось так много и так часто; документальная сторона ее выяснена с полнотой, которой может позавидовать всякий, работающий над иными историко-эстетическими циклами. Среди этой безмерно обильной литературы художественного Возрождения совсем особенное место занимают книги блестящего американского исследователя и писателя, Бернхарда Бернсона. Не перегруженный описательным и документальным материалом, труд Вентури является в сущности тем событием в критических судьбах итальянского Ренессанса, которое законно позволяет говорить о некоторых окончательных итогах в его познании, но как раз эти небольшие сравнительно книги Бернсона: „Florentine painters of the Renaissance“, „Venetian painters“, „Central Italian painters“ и „North Italian painters“, — задуманные вначале, как указатели произведений итальянских мастеров, снабженные каждый лишь кратким общим введением, потребовали предварительной многолет-

ней практической работы. Будучи „учеником“ Джовани Морелли, американский автор в своей практике критического распознавания проделал все то, что предписывалось „экспериментальным“ методом великого *dilettante* наших дней. Никто однако не обольщается ныне единоспасительностью „второстепенных признаков“, в которую хотел верить Морелли, и едва ли кто станет теперь оспаривать, что если для поразительных угадываний критика, подписывавшегося *Ivan Lermolieff*, прекрасным подспорьем являлись форма уха, пальцев, прядей волос, складок, драпировки и т. д., то причиной этого были все таки больше всего и прежде всего его душевная близость к искусству прошлого, его огромный опыт собирателя и его гениальная интуиция.

И в этом смысле Бернсон оказывается вполне достойным преемником Джовани Морелли. Тем критическим инстинктом, на котором в конце концов и зиждется дело художественного опознавания и распознавания и который не может быть ни воспитан, ни добыт никакими приемами и методами, американский исследователь обладает едва ли не в большей мере, чем сам его „учитель“. Ценность проделанной им работы определения измеряется как раз тем обстоятельством, что работа эта совершена эстетико-критическим аппаратом, с которым по чуткости не может сравниться никакой иной. Для Морелли далеко не все было доступно в области новейшей живописи, например, которая Бернсону говорит столь же понятным языком, как и живопись Возрождения. Никто не умеет так видеть, как он, мастеров старой Италии и одновременно с этим ценить художников современного Парижа. И если в самое последнее время Бернсон „нашел“ живопись древнего Китая и ею увлекся, как страстный коллекционер и как эстетический исследователь, то с величайшим доверием и интересом ожидаем мы руководства его на этих еще новых для европейского глаза путях искусства.

Здесь раскрывается то значение Бернсона, какого не мог иметь ни Морелли, ни кто либо другой из всех писавших об итальянской живописи. Предпосланные к указателям картин и их авторов небольшие введения получили у него важность, которая навряд ли рисовалась ему, когда он только еще собирал материал для своего труда. В увлекательном процессе определительской и искательской работы Бернсону пришлось многое осмыслить, гораздо глубже проникая в сущность художественных явлений, чем к тому обязывали его „морфологические“ признаки мореллианства. Ему пришлось дать себе отчет в основе того воздействия, какое оказывают на нас произведения старой итальянской живописи, и отсюда оставалось сделать только один шаг, чтобы попытаться формулировать некоторые общие законы искусства живописи.

Флорентийские живописцы Возрождения более всего повинны в этом неожиданном расцвете высоко теоретического интереса среди увлечения живой критической практикой. В чем тайна той власти над судьбами искусства, которая с XIV по XVI век оставалась прерогативой артистической Флоренции? Флорентийцы кватроченто не были в общем так нежны и женственны, как сиенцы, так очаровательны и музыкальны, как венецианцы. Немногие из них излучают ту атмосферу святости, которой дышет искусство старых фламандцев, и ни у кого из них нет той житейской теплоты, которая так отлично мирится у этих северных мастеров с подлинной религиозностью. Флорентийцы, в общем, всегда интеллектуальны, иногда холодны; искусство их не знает прикрас и не терпит взысканий к „снисхождению“ зрителя. Это искусство великого художнического опыта, высшего искусства, последнего знания, и целью его — блистательной точкой, к которой сходятся разнообразные пути индивидуальностей, является форма.

Могут измениться вкусы, поколебаться предпочтения, оказываемые тем или другим школам и эпохам в искусстве, но неизбежной остается эпоха и школа, вложившая без остатка весь пафос свой в завоевание формы. Пораженный этим явлением, Бернсон попытался раскрыть понятие формы и проникнуть в сущность воздействия, какое оказывают на нас чисто формальные достижения живописцев. На примере Джотто он показал первого мастера, поглощенного рвением, которое легло в основу всякой подлинной западноевропейской живописи, отделив ее резкой чертой от искусств Востока,—рвением к осязательности, „реализации“, как выразился бы через шестьсот лет после Джотто Сезанн. За шестьсот лет грандиозная артистическая задача флорентийцев не оказалась исчерпанной и не перестала быть живительным началом творчества. Поллайоло, впервые познавший двигательный механизм человеческой фигуры и Дега, изучавший живые механизмы танцовщиц и скаковых лошадей, не оказались ли в своем великом любопытствовании родными братьями!

Излишне точными, несколько обедненными в своей буквальности могут показаться иными те объяснения, которые дает Бернсон чудодейственному влиянию на нас верно найденных или страстно искомых формальных решений в области „осязаемости“ или „движения“. Пусть на самом деле сложнее и богаче, чем упрощенная схема Бернсона, та сеть ощущений, то „магнитное поле“, которое рождается вокруг художественного произведения и обуславливает желанное взаимодействие между ним и зрителем. В главнейшем исследователь, несомненно, прав: не к удовольствию, и не к наслаждению сводится результат этого взаимодействия, но приводит к чему-то неизмеримо большему—к тому под'ему всего психо-физического существа, к тому мощному приливу всяческой энергии, по-

вышающему в нас уровень всех восприятий жизни, о котором рассказывают страницы „Florentine painters“.

Намеченные в книге Бернсона о флорентийцах основы ясной теории получили дальнейшее развитие в работах его над мастерами Средней и Северной Италии. Из живой практики этих работ теория выросла органически, произвольно и не могла не принести познавательных плодов полных вкуса и свежести. Об итальянских живописцах Возрождения можно писать гораздо пространнее, чем сделал то Бернсон, можно увидеть в них еще многое помимо того, что он видел. Едва ли только возможно сказать о них что-либо более необходимого, чем то, что говорит о них американский писатель, и, читая его, едва ли кто-нибудь сможет не увидеть в них того обязательного, что увидел в них он.

Джотто естественно оказался краеугольным камнем теоретических построений Бернсона. Анализируя на примере его искание „осязательности“, автор тем самым предопределил место великого мастера треченто в чередовании архаических, классических и эклектических явлений искусства, о котором он говорит на увлекательнейших страницах „North Italian painters“ (в главе о Мантенье). В этих страницах содержится, быть может, самое ценное из всех „учений“ Бернсона, учение о фазах, через которые последовательно проходит всякое искусство—учение, не принадлежащее, конечно, одному только нашему автору, но никем не формулированное так ясно и отчетливо как им. Во „Флорентийских живописцах“ Джотто рисуется архаиком, но в через пятнадцать лет написанной книге о живописцах Северной Италии, Бернсон упоминает о Джотто, как о классике в своем искусстве, в искусстве треченто. В этом искусстве мы хорошо знаем эклектический, упадочный период, представленный бесчисленными джоттесками, но еще очень плохо разбираемся

в его происхождении, в его архаике. Джотто явным образом завершает архаический период треченто и поглощает без остатка его классический момент. С тех пор как написана книга Бернсона, несколько яснее, впрочем, вырисовались фигуры предшествовавших ему архаиков треченто и прежде всего Пьетро Каваллини с не так давно открытыми фресками в римской церкви Santa Cecilia in Trastevere. К „осязаемости“, к весу и об'ему фигур явно стремился Каваллини, и если бы мы лучше знали Византию XII—XIII века, пожалуй, встретили бы мы и в ней эти проблески чисто европейского художественного сознания наряду с плоскостными узорами и изобразительной символикой Востока.

В дальнейшем книга Бернсона о флорентийцах, естественно, распределяет живописцев по двум линиям: Мазаччио—„Новый Джотто“, Джотто, лишенный, однако, прибавим мы, момента классичности, чистейший архаик, полный восходящим и взыскующим искусством, возглавляет одну из них, и, быть может, недостаточно ярко выражена у Бернсона „сыновняя“ связь Мазаччио с Донателло, с этим подлинным духовным отцом всех флорентийских архаиков кватроченто. Безвременная смерть Мазаччио спасла флорентийскую живопись от преждевременного эклектизма, подобного тому, какой вторгнулся в скульптуру кватроченто, вследствие слишком долгой жизни Донателло. После Мазаччио нашлось место для формальных энтузиазмов Учелло, Кастаньо, Доменико Венециано, Алессо Бальдовинетти, Поллайоло и Вероккио, окончательно определявших архаическую линию флорентийского кватроченто. Параллельно с ней по другой линии развивалось искусство повествующих, чувствительных, впечатлительных к малому эпизоду и к пестрой подробности мастеров, изошедших ст запоздалых полу-джоттесков, в роде Лоренцо Монако и Нери ди Биччи. Фра Беато Анджелико, Фра Филиппо Липпи относятся сюда, и в

следующем поколении, Беноччо Гоццолли и Козимо Россели. В то время, как архаическая линия приводит прямым путем к кульминации Ренессанса в классицизме Леонардо и Микельанджело, другая заканчивается эклектиками, то безразлично усердными, как Гирляндайо (Бернсон ошибся, считая его учеником Бальдовинетти; Гирляндайо, как правильно указывает Вентури, воспитался в молодости на Беноччо Гоццолли), то нервными, неровными и уже барочными, как Филиппино Липпи и Пьеро ди Козимо. И Боттичелли, единственный в своем роде и несравненный, вместивший по вечному определению Патера, противоречия двух мирозерцаний, не оказался ли он и здесь в трагическом разрыве противоположностей, будучи учеником Филиппо Липпи и Поллайоло, будучи единственной точкой, в которой пересеклись две основные и разные линии флорентийского кватроченто.

Но никакие схемы не оказались бы верны до конца в приложении к флорентийцам. Архаическими веяниями бывали охвачены художники чужой полосы, как Фра Филиппо Липпи во фресках Прато и Бернсон несколько односторонне осветил Фра Анджелико, не отдав должного внимания формальной серьезности его ватиканских фресок. Паоло Учелло нашел также, может быть, более правильную оценку у Вентури, преклоняющегося перед величием замыслов, „предвосхищающих Микельанджело“, фресок в Киостро Верде, в то время как Бернсон видит здесь лишь одни наивности и нелепости искреннего, но мало артистичного архаика. Еще и к Алессо Бальдовинетти автор более строг, чем это оправдывалось бы его же собственными воззрениями, и менее справедлив, чем того требуют немногие сохранившиеся фрагменты мастера.

По поводу Поллайоло, так же, как по поводу Джотто, написаны важнейшие в смысле теории страницы „*Florentine painters*“, и Гирляндайо, игравшего обычно слишком видную роль в представлениях о

Флоренции, поставил на должное место впервые опять-таки никто иной, как Бернсон. К кульминации флорентийского искусства в лице Леонардо мы приходим, естественно, подготовленные всем предыдущим. Гений его определяет Бернсон, как гений интеллектуальной энергии. Изучение величайшего из флорентийцев должно показать нам, что флорентийское искусство было искусством одухотворенной формы.

Для Боттичелли Бернсону пришлось особенно углубить свою теоретическую схему. Бесплотности художника „Весны“ изображает наш автор, как подмену элементов осязаемости элементами движения. Но этого мало: „линии, которые передают движения развивающихся волос, летящих драпировок и пляшущих волн „Рождения Венеры“—выделим эти линии из остального со всей присущей им властью над нашей способностью воображать движение, и что мы тогда получим? Чистейшие элементы движения, вполне отвлеченные, лишенные какой бы то ни было связи с изобразительным заданием“. Бернсон не произносит здесь слова ритм, но говорит он несомненно о ритмических элементах, составляющих сущность искусства Боттичелли. „Вообразите искусство, созданное всецело из этих квинтэссенций элементов движения и перед вами будет нечто, что имеет такое же отношение к обыкновенному изобразительному искусству, какое музыка имеет к обыкновенной речи“. Искусство Боттичелли было таким искусством ритмического узора, плетением „спиритуального ковра“, сотканного не из окрашенной шерсти и шелка ковров Востока, но из отвлеченностей, созданных интеллектуальным творчеством Запада.

К мастерам флорентийского чинквеченто, неинтересным для многих, с большим и беспристрастным вниманием отнесся Бернсон в своей книге и лучших из них, Фра Бартоломмео, например, или портретиста Бронзино с’умел оценить так, как их мало умели ценить. Американский писатель был первым, кто обратил внимание на гениальную

фреску Понтормо в Поджо а Кайяно и на вдохновенные портреты этого странного, высоко одаренного, но безвольного, видимо, мастера, увлеченного в бездну падения всеобщим восхищением Микельанджело.

„Нет никакого противоречия между Джотто и Микельанджело. Лучшая доля энергии первого, последнего и всех промежуточных великих флорентийских мастеров была неизменно направлена к задаче ссызательности или движения или того и другого вместе“. Формализм флорентийского искусства находит свое окончательное завершение в Микельанджело и, благодаря этой вечной преданности строго формальным задачам, флорентийская живопись, как заканчивает свой очерк Бернсон, явилась, несмотря на многие недостатки, значительнейшим после греческой скульптуры из всех существующих фигурных искусств“. Но „недостатки“, о которых говорит автор, не оказались ли они неизбежными спутниками флорентийского интеллектуализма (Леонардо) и флорентийского формализма (Микельанджело) и не предопределили ли именно они неотвратимость наступления вслед за коротким моментом классической кульминации длительной эры упадка и эклектизма? Флорентийская художественная история в XVI веке повторила то, что уже однажды случилось в XIV. В судьбах художественной Италии Флоренция дважды все начала, все совершила и все уничтожила. Книги Бернсона о художниках иных областей Италии объясняют нам, почему эти художники не могли сделать ни того, ни другого, ни третьего.

П. Мурашов.



1. Флорентийская многосторонность.

Флорентийская живопись от Джотто до Микель-анджело гордится именами таких художников, как Орканья, Мазаччио, Фра Филиппо, Поллайоло, Вероккио, Леонардо и Боттичелли. Назовите рядом с ними величайшие имена венецианского искусства: Виварини, Беллини, Джорджоне, Тициана и Тинторетто. Различие поражающее. Значение венецианцев исчерпывается их значением как живописцев. Не то с флорентийцами. Забудьте, что они были живописцами—они останутся великими скульпторами; забудьте, что они были скульпторами и они все же останутся архитекторами, поэтами, даже людьми науки. Они не оставили не одной формы выражения себя неиспробованной и не об одной форме они не могли бы сказать: „Этим путем я лучше всего могу передать то, что желаю“. Живопись поэтому является лишь частичным и не всегда наиболее верным выражением их личности, и мы чувствуем всегда, что художник здесь больше чем его произведение и что человек здесь крупнее чем художник.

Неизмеримое превосходство художника над его даже самыми совершенными произведениями показы-

вает во всяком искусстве, что его художественная личность, лишь в слабой степени зависит от жизни этого искусства; он больше создает его, чем создается им сам. Было бы нелепо поэтому рассматривать какого-нибудь флорентийского живописца как простое промежуточное звено в цепи неизбежной эволюции. История искусства во Флоренции никогда не будет типом плавного и постепенного развития, как история венецианского искусства. Каждый талант здесь вкладывал в свое искусство свой огромный интеллект, который никогда не удовлетворялся простым желанием удачи, но неутомимо стремился воплотить свое понимание жизни в таких формах, какие могли передать это понимание другим; каждый отдельный талант был принужден здесь творить свои собственные формы. Но в силу одного того, что флорентийская живопись была по преимуществу искусством очень крупных индивидуальностей, она оперировала с проблемами самого высокого интереса и дала им решение, которое никогда не потеряет своей ценности. К чему стремились те индивидуальности и чего они достигли, это и составляет предмет настоящего очерка.

2. Джотто.

Первой великой индивидуальностью во флорентийской живописи был Джотто. Хотя он и не является исключением из того правила, что каждый великий

флорентиец прибегал ко всем искусствам в целях полного выражения себя, хотя он и был знаменит как архитектор и скульптор, известен как рассказчик и стихотворец, все же Джотто отличался от большинства своих тосканских последователей тем, что был наделен особым инстинктом понимания существенного в живописи, как в особом искусстве.

Но прежде чем оценить его подлинное значение, мы должны условиться относительно того, что же именно в изобразительном искусстве (у прикладного свои, иные законы) является существенным и основным. Мы должны это сделать, ибо изобразительное искусство, точнее, фигурная живопись, не только была главным делом Джотто, но и преобладающей целью всей флорентийской школы.

Психология учит нас, что одно зрение не дает нам точного знания трех измерений. В младенчестве, задолго до того как мы могли бы осмыслить этот процесс, чувство осязания с помощью мускульных ощущений движения помогает нам понимать глубину и трехмерность предметов пространства.

В те же детские годы мы привыкаем считать осязаемость и трехмерность предметов признаком их реальности. Ребенок еще долго связывает между собой чувство осязания и ощущение трехмерности. Он не убежден в нереальности того, что видит в зеркале, до тех пор, пока не коснется пальцем задней стороны стекла. Позднее мы совершенно забываем эту связь, хотя каждый раз, когда наши глаза обращаются к

действительности, мы бессознательно продолжаем наделить наши зрительные впечатления признаками осязаемости.

Но живопись есть искусство, которое стремится дать стойкое впечатление художественной реальности с помощью только двух измерений. Живописец должен поэтому сделать сознательно то, что мы все в обычной жизни делаем бессознательно: он должен построить свое третье измерение. И он может выполнить эту задачу только таким же образом, как мы выполняем ее в обычной жизни: наделить свойствами осязаемости чисто зрительные впечатления. Его первое дело поэтому пробудить в зрителе чувство осязания, потому что зрителю должно казаться, что он может тронуть изображенную фигуру, зритель должен почувствовать в своих пальцах различные мускульные ощущения соответственные трехмерным формам данной фигуры и только тогда он может принять ее как реальность; только тогда она является для него убедительной.

Отсюда следует, что существенным и основным в искусстве живописи, отличаемом здесь от раскрашивания и расцвечивания плоского рисунка,—я прошу читателя заметить это,—является пробуждение нашей восприимчивости к осязанию. Картина должна по меньшей мере с той же самой силой, как изображенный на ней предмет вызывать к нашим осязательным представлениям.

И вот в этом умении пробуждать осязательные ощущения, в этом существенном и основном для искус-

ства живописи умении, Джотто был совершенным мастером. В этом его вечное право на величие и это делает его источником высочайшего эстетического наслаждения, которое не иссякнет до тех пор, пока сколько нибудь различимые следы его творений останутся на рассыпающихся досках алтарных образов или на разваливающихся стенах церквей. Ибо хотя он и был великим поэтом и увлекательным рассказчиком, хотя и были блистательны и торжественны композиции, все же в этих отношениях он стоял лишь одной ступенью выше тех мастеров, которые писали в различных частях Европы в тысячелетие, протекшее от падения античного искусства до рождения в его лице новой живописи. Но ни один из этих мастеров не обладал способностью пробуждать в зрителе осязательные представления, и ни одному из них следовательно не удалось написать ни единой фигуры имеющей художественное существование. Ценность их произведений даже в тех случаях, когда она не вызывает сомнений, это ценность глубоко выношенных и красноречиво выраженных символов, в которых что-то важное сказано нам, но как только эта миссия выполнена, в них не остается иной и более высокой художественной ценности.

Живопись Джотто, напротив, не только обладает такой же властью над нашими осязательными способностями, как изображенные в ней предметы, например, человеческие фигуры,—она обладает властью еще большей. Как необходимый результат этого, она

внушала современникам Джотто более острое чувство реальности, более убедительное чувство живой жизни чем то, которое заставляли испытывать их сами видимые предметы. Мы, с нашим более правильным знанием анатомии; с нашим расширившимся пониманием всей гибкости и сложности человеческой фигуры, мы, видящие вещи, короче говоря, менее наивно чем современники Джотто, мы не находим уже его картины более живыми чем сама жизнь. Однако мы все же не можем не чувствовать интенсивно всей их реальности в том смысле, что они все еще достаточно сильно действуют на наши осязательные представления, обязывая нас как всякий реальный предмет, вызывающий в нас чувство осязания в ту минуту, когда мы видим его, принять их существование. Но только с той минуты, когда мы бываем обязаны принять существование написанного предмета, начинается подлинное художественное наслаждение глубоко отличное от интереса, который мы можем испытывать к символизму изображения.

Не взирая на риск заблудиться в безмерных царствах эстетики, мы должны теперь уклониться в сторону, чтобы посмотреть, имеем ли мы в виду одно и то же с нашим читателем, когда говорим о „художественном наслаждении“, хотя бы в применении к одной только живописи.

В какой момент обыкновенное наслаждение обращается в особое наслаждение, доставляемое нам тем или другим искусством? Наше суждение относи-

тельно достоинств всякого художественного произведения зависит в значительной степени от ответа на этот вопрос. Те, кто еще не умеют отделять специфическое наслаждение, доставляемое искусством живописи, от наслаждений, доставляемых им искусством словесности, легко впадают в ошибку, судя картину по драматизму изображенного положения или по передаче характера; они, короче говоря, требуют от живописи качеств хорошей иллюстрации. Другие, которые ищут в живописи того, что обычно встречается в музыке, которые ждут, что она погрузит их в приятные эмоции, предпочитают картины полные задевающих их чувствительность ассоциаций—красивых людей, изысканных удовольствий, чарующих пейзажей. Во многих случаях такое смешение понятий лишено важного значения, потому что картина, действительно, содержит в себе все эти дополнительные элементы художественного наслаждения, наряду с элементами исключительно присущими искусству живописи. В применении к флорентийцам, однако, различие это имеет самый серьезный смысл, ибо среди всех европейских художников, они одни самым решительным образом предали себя изучению специфических проблем изобразительного искусства и более всякой другой школы пренебрегали теми ассоциированными приятными впечатлениями, к помощи которых может прибегнуть живописец. Ими цель поставлена вполне ясно. Если мы желаем оценить их заслуги, мы должны отказаться от выискивания у них красивых или приятных лиц, драматически передан-

ных положений, и вообще от какой бы то ни было литературности. Мало того, мы должны позабыть и о нашем наслаждении краской, наслаждении зачастую подлинно художественном, ибо они никогда не разрабатывали систематически эти элементы живописи и в некоторых, даже самых лучших их произведениях, колорит резок и неприятен. Только на форме, на одной форме, сосредоточивали великие флорентийские мастера все свои усилия, и они принуждают нас верить, что, по крайней мере, в их картинах форма есть главный источник всякого эстетического наслаждения.

Но каким образом, хочется спросить, живописная форма может доставить мне приятное впечатление, которое отличается от впечатлений, доставляемых всякой реальной формой? Как может случиться, что предмет, вид которого в природе не доставляет мне ровно никакой радости, вдруг, будучи изображен живописцем, становится источником эстетического наслаждения? Каким образом то, что лишь просто приятно в природе, исполняется глубокой радостью в тот момент, когда его переносят в искусство. Разгадка, мне кажется, заключается в том, что искусство поднимает в нас до необычной напряженности деятельность некоторых физических процессов, которые и являются источником большинства, если не всех, наших наслаждений и которые, в данном случае, не сопровождаются никакими неприятными физическими ощущениями и, следовательно, не могут перейти в свою противоположность—страдание. Допустим, например, что я при-

вык отдавать себе отчет в существовании данного предмета с интенсивностью, которую мы можем обозначить цифрой 2. Если бы мне было дано внезапно ощутить этот знакомый предмет, с интенсивностью равной 4, я испытал бы немедленное наслаждение, которым сопровождается такое удвоение моих духовных сил и способностей. Но наслаждение не исчерпывается только этим. Тому, кто способен испытывать прямое наслаждение каким-либо произведением искусства, открывается путь к дальнейшим радостям самосознания. То обстоятельство, что психологический процесс осознания вещей приобретает во мне необычную интенсивность, относящуюся к обычной, как 4 к 2, переполняет меня ощущением умножения всех моих сил и способностей: все мое существо поднимается над обычным уровнем. Именно это и делает форма в живописи: она придает высший коэффициент реальности изображенным предметам и вызывает наслаждение подобной интенсификацией и подобным ускорением физического процесса осознания, порождая вместе с тем опьяняющее чувство роста душевных сил и способностей в зрителе. Этим же объясняется и большее удовольствие, испытываемое нами от предметов написанных, а не реальных.

Получается, таким образом, следующее. Мы уже говорили, что для осознания вещей нам необходимо наделять осязательностью наши зрительные впечатления. Обыкновенно нам не так-то легко вызвать в своем воображении это ощущение осязаемости и пока

оно достигает нашего сознания, оно теряет многое из своей первоначальной силы. Очевидно, что художник, умеющий передать нам впечатление осязаемости более быстро чем внушает его сам предмет, доставляет нам наслаждение, связанное с более быстрой реализацией предмета и еще дальнейшее наслаждение, рождающееся из ощущения наших возросших сил и способностей.

Идя еще далее, мы найдем, что неоднократное упражнение таким путем наших осязательных представлений повышает степень осознанности вещей в нашей духовной и физической деятельности и, убеждая нас в нашей большей восприимчивости к жизни, снова дает нам повышенное ощущение сил и способностей. И это еще раз заставляет сказать, что главное дело фигурного живописца, как художника—пробуждать в зрителе осязательные представления.

Размеры этой книги не позволяют мне дальше развить тему, надлежащее рассмотрение которой заняло бы все имеющиеся здесь в моем распоряжении страницы. Я ограничусь этим, заключающимся в немногих словах, голым и не показанным на примерах изложением факта. Я позволю себе добавить только, что не думаю утверждать, будто живопись не доставляет нам никакого наслаждения, кроме удовлетворения нашей потребности осязания. Напротив, мы находим наслаждение в композиции и еще больше того в колорите и, может быть, еще больше в движении, не говоря уже об ассоциированных приятных впечат-

лениях, для наслаждения которыми дает повод каждое произведение искусства. Я хочу только сказать, что без удовлетворения нашего осязательного воображения никакая картина не внушит нам очарования вечно повышенной художественной жизни. С первого взгляда мы раскроем ее идею, быстро исчерпаем ее эмоциональные свойства и ее „красота“ не покажется нам более значительной в тысяча первый раз, чем показалась она в первый.

Я остановился на этом предмете, напомним еще раз, оттого, что хотя приведенные здесь принципы важны для всякой живописной школы, они имеют исключительную важность для флорентийской школы. Без должного их понимания нет никакой возможности правильно оценить флорентийскую живопись. Без них мы долго путались бы в восхищении ее „уроками“, ее историческим значением (как будто историческое значение одно и то же, что художественная прелесть), но мы никогда бы не поняли, какой чисто художественной идее были преданы ее великие представители, и мы не догадались бы, отчего так рано и так быстро она впала в академизм.

Возвратимся теперь к Джотто и посмотрим, в какой мере выполняет он первое требование живописи, как изобразительного искусства — то первое требование, которым мы условились считать пробуждение в нас осязательных представлений. Мы поймем это без всякого труда, если охватим одним и тем же взглядом два варианта почти одной и той же темы,

которые висят рядом в флорентийской Академии — один из них „Чимабуэ“ и другой „Джотто“. Различие бросается в глаза, но это не столько различие типов и характеров, сколько различие воплощений. У так называемого „Чимабуэ“ мы добросовестно дешифрируем линии и краски, заключая в конце концов, что эти линии и краски должны изображать сидящую женщину и стоящих или коленапреклоненных возле нее людей и ангелов. Чтобы распознать эти изображения мы должны сделать усилие в несколько раз большее чем то, которого потребовали бы от нас сами изображенные предметы, и оттого наше сознание в себе сил и способностей не только не укрепляется, но даже вообще ставится под сомнение. С каким чувством облегчения, с каким быстро растущим в нас подъемом жизни переходим мы к Джотто! Едва успевают глаза обратиться к его Мадонне, как мы уже полностью отдаем себе отчет в ее бытии — в бытии этого трона, занимающего реальный об'ем, и этой Богоматери, действительно сидящей на троне и этих ангелов, сгруппированных вокруг. Наши осязательные представления задеты мгновенно. Ощущение в кончиках пальцев следует за зрительным впечатлением быстрее, чем это было бы с реальным предметом, и это ощущение меняется в зависимости от воображаемого рельефа изображенных частей фигуры. Так подтверждается наша способность воспринимать вещи, воспринимать жизнь. Имеет ли значение, что картина, наделенная способностью вызывать такие предста-

вления, полна промахов, что изображенные типы не соответствуют моему идеалу красоты, что фигуры слишком массивны и почти никак не расчленены? Мы забываем все это, потому что она дает нечто гораздо большее, чем свидетельство различных несовершенств.

Но каким образом Джотто совершил это чудо? С помощью простейших средств, со своим почти рудиментарным знанием света, тени и линии выражающей об'ем, ему удалось найти среди бесчисленных возможных контуров данной фигуры, среди бесконечных возможных вариаций света и тени именно те линии и то распределение светов и теней, в которых мы суммировали бы наше впечатление действительного ее существования. Это определяет избранный им тип, схему колорита и даже композицию. Он стремится к типам одинаково простым и лицом и фигурой, массивным и широким в костях, к типам так сказать особенно осязательным и в действительном их существовании. Принужденный искать наибольших результатов при своем рудиментарном знании света и тени, он берет самую светлую колористическую схему, в которой резче чувствуется контрасты светлых и темных мест. В композиции он стремится к отчетливости группировок, так, чтобы каждая фигура сохраняла свою осязаемость. Обратите внимание, как в этой Мадонне, о которой мы говорим сейчас, тени принуждают нас ощущать каждое углубление, как подчеркивает свет каждую выпуклость и как, благодаря игре света и тени, твердо направляемой течением линий, мы осяза-

тельно чувствуем каждую задрапированную и открытую часть фигуры. Все в ней имеет свой конструктивный смысл. Каждая линия веска в ней своим значением линии, выражающей некий об'ем. Возникновение и течение каждой линии с абсолютной необходимостью определено требованиями осязаемости. Проследите любую линию, скажем, в фигуре ангела коленопреклоненного слева, и вы убедитесь, как моделирует она выступающие части в своем течении, как заставляет ощущать голову, торс, колено, ногу, и как жизнь ее обусловлена всегда каким-либо живым движением. Нет ни одного подлинного фрагмента Джотто, в котором не было бы этих свойств и притом в такой степени, что самая скверная реставрация неспособна отнять их у него. Доказательство — „обыкновенные фрески“ в Санта Кроче во Флоренции.

После того как передача осязаемости признана нами самым главным и специфически художественным свойством произведений Джотто и самым важным личным его вкладом в искусство, мы оказываемся лучше подготовленными к оценке его других, более бросающихся в глаза, хотя и менее существенных достоинств, — достоинств, я должен прибавить, которые показались бы гораздо менее необычными, не будь они достигнуты в том высоком плане реальности, в каком удалось их достигнуть Джотто. Что же кроется за этой способностью поднимать нас на уровень высшего художественного существования, как не гениальный дар постижения и передачи реальной сущности

вещей? Передать осязательность данного предмета, разве это не значит заставить нас почувствовать со всей силой его материальное бытие? Живописец, который после длинного ряда поколений, изготовлявших символы, аллегории и иллюстрации, нашел в себе силы передавать необходимость бытия написанных им предметов, как человек наверное был переполнен глубочайшим чувством жизни. Не существенно поэтому, какова его тема: Джотто всегда чувствует ее реальную необходимость и воплощает ее так, как позволяют ему пределы его искусства и его умения. Если это тема из священной истории, нет надобности говорить, какой профессиональной торжественностью, каким иератическим достоинством, каким чувством святости наделяет он ее; красноречие многих выдающихся критиков не раз уже находило в этом достойный для себя сюжет. Но остановимся на минуту на одной из его аллегорий в падуанской Арене, например, на „Непостоянстве“, на „Неправде“ или на „Скупости“. „Каковы необходимые черты“, кажется спрашивает он здесь себя „внешности и действий некоего существа, находящегося под исключительным господством одного из этих пороков. Я напишу живое существо, обладающее этими чертами, и тогда получится фигура, которая сама собой будет говорить о том или другом пороке“. И он пишет „Непостоянство“—женщину с ничего не выражающим лицом, с бесцельно брошенными руками, с откинутым назад торсом и ногой ступившей на пущенное в ход колесо. Как-то кружится



голова при взгляде на нее. „Неправда“ олицетворена рослым человеком в цвете лет, одетым в платье судьи, сжимающим своей левой рукой рукоятку меча и крепко схватившим своей костистой правой рукой снабженное двойным крюком копье. Его жестокие глаза насторожены, его поза указывает готовность мгновенно вскочить и кинуться со всей своей гигантской силой на добычу. Его трон поставлен на скалах, возвышающихся над волнующимися внизу деревьями, и там его приспешники убивают и грабят прохожего. „Скупость“ изображена в виде рогатой ведьмы с ушами похожими на сигнальные рожки. Змея выползает из ее рта, извивается и жалит ее в лоб. В левой руке она сжимает кошелек, пробираясь куда-то воровским движением, готовая другой рукой схватить все, что попадет ей на пути. Нет надобности обозначать их надписями: если существуют эти пороки, то подлинно существуют и созданные Джотто видимые их воплощения.

Другой пример его понимания убедительности доставляет его трактовка действия и движения. Его группировки, его позы и жесты всегда кратчайшим путем приводят нас к ощущению подлинности бытия. Так с помощью линий, с помощью света и тени, с помощью группировок и жестов, всегда и во всех случаях выражающих и значащих нечто, и притом, запомним это, при самых простых технических навыках и без всякого знания анатомии, Джотто умеет внушать полное впечатление движения в своих падуанских фрес-

ках, как „Воскресение праведных“, „Вознесение“, „Богоявление“ или ангел в „Сне Захарии“.

В этом вечное право Джотто на восхищение им как художником: его всепроникающее чувство необходимых признаков подлинного бытия видимых явлений позволяло ему изображать вещи так, что мы воспринимаем их изображения быстрее и полнее, чем сами эти вещи, и, таким образом, утверждаем в себе ощущение под'ема сил и способностей, в чем и заключается источник вечного художественного наслаждения.

3. Последователи Джотто, Орканья и Фра-Анджелико.

Сто лет после Джотто во Флоренции не появлялось ни одного художника, одаренного пониманием существенного. Его ближайшие последователи, так плохо понимали основные свойства его таланта, что одни из них полагали будто главную роль играют его массивные типы, другие — беглость его линий, третьи, — светлый колорит. Никому из них не приходило в голову, что сама массивная форма без выражаемой ею материальной сущности, без необходимой осязаемости, есть только пустой мешок, что всякая линия, не выражающая об'ема, есть простое каллиграфическое украшение и что светлый колорит сам по себе, в лучшем случае есть только красивая раскраска поверхности.

Лучшие из них сознавали свою слабость, но не знали как избавиться от нее, и все они продолжали работать усердно, копируя и уродуя Джотто по мере сил, до тех пор, пока все это не надоело окончательно им самим и зрителям. Какая-то перемена была необходима, и она оказалась в конце концов такой простой. „Зачем искать с таким трудом существенного, когда под рукой у нас поверхностное. Давайте искать то, что поверхностно, то, что бросается в глаза — это всегда нравится публике“, так сказал, повидимому, какой-то остроумный новатор. И вот он стал писать то, что бросается в глаза, хорошенькие личики, нарядные одежды, ничтожные жесты, зная заранее результат; он имел успех и имеет его до сих пор. Толпы народа стекаются до сих пор в Испанскую капеллу Санта Мария Новелла, прославляя триумф поверхностной и ничтожной по существу живописи. Хорошенькие личики, приятные краски, веселенькие платья и вздорные движения. Есть ли хоть одна фигура в „Прославлении Фомы“, которая воплощает идею его символизирующую. Хорошенькая женщина держит в руке шар и меч, и от меня требуется, чтобы я почувствовал величие государственной власти. Другая женщина нарисовала на своем красивом платье лук и стрелы, и это должно внушить мне чувство ужасов войны; третья держит орган на том, что должно изображать ее колени, и это должно повергнуть меня в экстазы небесной музыки; еще одна красивая дама развела в сторону руки, и если вам угодно знать, что

это означает, вы непременно должны прочесть надпись на свитке. Ниже этих хорошеньких женщин сидит несколько мужей, кажущихся столь почтенными сколь могут их сделать бороды и мантии; один весьма внушительный на вид старец взирает со всей добросовестностью и со всем вниманием на кончик своего жезла. То же самое отсутствие подлинной жизни, та же шаткость характеризуют фреску, изображающую „Церковь Воинствующую и Торжествующую“. Есть ли еще более неглубокий символ Церкви, чем церковь? Что может быть уместнее для изображения св. Доминика, как не фигура опровергнутого языческого философа, который выражает (кстати сказать движением столь же нарочным, сколь неостроумным) страницу из своей собственной книги. И ведь я коснулся только ценности этих фресок со стороны их смысла. Нечего и говорить о пустоте композиции одной из них и путанице другой и еще о том, что в обоих нет ни единой фигуры, имеющей осязательность, то-есть имеющей художественное существование.

Я не хочу, конечно, утверждать, что живопись от Джотто до Мазаччио могла бы с успехом и не существовать, напротив, значительное развитие было достигнуто ею в пейзаже, в перспективе, в передаче выражения лиц. И все же верно, что за исключением произведений только двух художников она не создала ни одного шедевра. Эти два художника, один явившийся в начале рассматриваемого нами периода и другой как раз в его конце—Орканья и Фра Анджелико.

Об Орканье трудно говорить, потому что осталась только единственная более или менее нетронутая его работа, алтарный образ в Санта Мария Новелла. Здесь он является нам человеком значительного дарования; как и Джотто он заставляет нас чувствовать осязательность и материальную необходимость фигур; они художественно существуют. Но в то время как эта вещь не изобличает никакой особой заботы о красоте и выразительности лиц, фрески в той же самой капелле, в особенности та, где изображен „Рай“, полны лиц отличающихся миловидностью и приятностью. Смею думать, что мы имеем здесь дело со счастливым усовершенствованием фрески каким-то совсем недавним реставратором. Но что всегда останется все же за стенными росписями Орканьи, это подлинность их художественного существования, большое благородство медленного, но ритмического движения и великолепные группировки. Они вполне убедительны для нас в своем высоком замысле. С другой стороны нас несколько разочаровывает скульптурный табернакль в Ор Сан Микеле, где чувство и материального и духовного значения весьма невысоко.

Гораздо счастливее наша позиция по отношению к Фра Анджелико, работ которого дошло до нас вполне достаточно, чтобы оценить его как живописца и узнать как человека. Совершенная преданность своим целям, крайнее благоговение в своем труде, святое усердие в исполнении—вот то, что изобличает качество и количество его произведений. Правда, он был лишен Джот-

товского глубокого чувства материальной и духовной сущности вещей и ничто не может вознаградить нас за отсутствие этого чувства. Однако, хотя его чувство жизни было и слабее, за то оно распространялось на области, которых Джотто еще не затрагивал. Подобно всякому гениальному художнику Джотто не имел склонности связывать себя лично с предметом изображения; ему было достаточно овладеть им и изобразить его. В более слабой индивидуальности смутно чувствуемая сущность вещей становилась источником эмоций, больше переживаясь ею, чем воплощаясь вне ее. В этом царстве эмоции Фра Анджелико был первым великим мастером. „В вышних Бога и на земле мир“ чувствовал он с такой силой, которая заслонила от него всякое зло. Когда же ему надо было изображать зло, его воображение сдавало, и он становился совсем ребенком. Его ад—это детская страшная сказка, его мученичество, это игра милых ребят, представляющих палача и жертву, и он почти окончательно портит самую впечатляющую сцену из числа им написанных, „Распятие“ в Сан Марко, ребяческим припадком плача св. Иеронима. Но в изображениях небесной блистательности и экстатической веры в благость Господа он щедро являет все возможности своего искусства. И они далеко не ничтожны. К способности передавать осязаемость вещей, к чувству существенного в композиции, хотя и менее явным чем у Джотто, но большим чем у какого-бы то ни было из промежуточных художников, Фра Анджелико прибавляет огромную прелесть

лиц, интерес чрезвычайно живой выразительности и очарование тонкого цвета. Что более освежительно во всем искусстве живописи чем его „Венчание“ в Уффици, чем счастье разлитое на всех этих лицах и цветах—подобная нежность линий и красок, чем детское простодушие и в то же время несравненная красота композиции! И во всем этом есть подлинная осязательность, убеждающая нас в подлинности события, хотя оно и происходит в мире, где человеческие существа, стоят, сидят и преклоняют колена неведомо как и на чем. Правда, сущность изображаемого затронута здесь мало, но как умеет Анджелико передать нам то чувство, каким он был переполнен сам! При всем его крайнем простосердечии, при всей односторонности его художнической миссии, он был до странности сложным произведением эпохи. Он был типичным художником перехода от Средних веков к Возрождению. Источники его чувства лежат в средневековье, но он наслаждается ими почти как совсем новый человек, и почти совсем новые средства его выражения. Мы часто слишком забываем этот переходный характер его творчества и, сопоставляя его с новыми живописцами, ставим ему в вину всякую связанность отдельных движений и всякую нерасчлененность иных фигур. Но ведь и в движении и в гибкости фигур он сделал громадные успехи по сравнению с предшественниками, такие успехи, что не будь Мазаччио, который далеко превзошел его, мы должны были бы ценить его самого как новатора. Кроме того, не только он

был первым итальянцем, написавшим пейзаж, который можно установить в натуре (вид Тразименского озера близ Кортонь), но и первым, кто передал чувство радости внушаемое природой. Как мгновенно ощущаем мы свежесть и весеннюю прелесть его садов на фресках „Благовещения“ и „Noli me tangere“ в Сан Марко.

4. Мазаччио.

Джотто, родившийся вторично, начинающий там, где смерть прервала его успехи, мгновенно овладевающий всем, что было достигнуто за время его отсутствия и обращающий в свою пользу все новые условия и все новые требования—вообразите подобного выходца с того света и вы поймете Мазаччио.

Джотто мы уже знаем, но каковы же были новые условия и новые требования? Средневековые небеса рухнули, явились новое небо и новая земля, где уже обитали и пользовались счастьем люди особенно одаренные. Выступили на первый план новые интересы и новые ценности. Высшей ценностью была способность повелевать и творить; высшим интересом было все то, что помогало человеку знать мир, где он живет, и осуществлять свою власть над этим миром. Для художника эта перемена открыла поле свободнейшей деятельности. Его дело всегда раскрывать эпохе ее идеалы. Но что могла делать живопись или скульптура—искусства, имеющие своей первой задачей реа-



III.

лизацию материального значения всего существующего — в такую эпоху, как Средние Века, когда отрицалось всякое значение человеческого тела? В такую эпоху фигурная живопись, живопись Джотто, например, могла процветать лишь наперекор всему, лишь как некое изолированное явление. В эпоху Возрождения, напротив, к фигурной живописи были обращены такие требования, каких она не знала с великих античных дней: она должна была раскрыть поколению, верившему в способность человека владеть и повелевать миром, физический тип, наиболее пригодный для этой задачи. И так как эти требования были категоричны и постоянны, то не один, но сотня итальянских художников взялись ответить на них, соперничая в своей объединенной деятельности с искусством греков.

В скульптуре Донателло уже воплотил новые идеалы, когда Мазаччио только еще начинал свою короткую карьеру, и, конечно, для пробуждения и для воспитания младшего из этих двух мастеров пример старшего имел неисчислимое значение. Но каждый физический тип приобретает особую внушительность только когда его изображают в некотором действии совместно с другими индивидуальностями того же типа. И вот в этих то случаях Донателло оказывался склонен не столько обратить их в преимущество, сколько уронить свое искусство до некоторой поверхностности, о чем свидетельствуют его барельефы в Сиене, Флоренции и Падуе. Мазаччио незапятнан этим грехом. Свои мужественнейшие сами по себе типы он изображает с та-

ким чувством материального бытия, которое заставляет нас с предельной силой ощущать их силу и достоинство. Достигнутая таким путем внутренняя важность их придает высочайшую важность изображаемому в их лице событию. Эта важность повышает в свою очередь ценность фигур, и таким образом, обращено ли наше внимание к отдельным типам или к действию в его целом, Мазаччио всегда поддерживает нас на высоком уровне подлинности и существенности. В позднейшей живописи мы легко найдем больше знаний, больше умелости, больше совершенства в деталях, но я осмелюсь утверждать, что мы никогда не найдем большей подлинности и убедительности. Как ни изъедены пылью, как ни фрагментарны насквозь в нынешнем состоянии его фрески в капелле Бранкаччи, я никогда не мог увидеть их без сильнейшего впечатления для моих осязательных способностей. Я всегда чувствую, что мог бы тронуть пальцем каждую из этих фигур, что палец мой встретил бы в ней определенное сопротивление, что мне понадобилось бы известное усилие, если бы я пожелал переместить ее, что я мог бы, если бы захотел, обойти ее вокруг. Короче говоря, я не мог бы ощущать в большей степени ее подлинное существование: в реальной жизни я хуже ощущаю реальность, так как в действительности наше внимание слишком легко поглощается какими-нибудь динамическими признаками, для того чтобы мы могли в полной мере ощущать материальное существо встречаемых нами действительных лиц. И затем—какая бод-

рость и крепость его юношей, какая важность и сила его стариков! Как быстро подобная раса должна была овладеть землей, не терпя иных соперников кроме сил природы! Все что делают они, просто по одному тому, что это они, все значительно и важно, и каждое их движение, каждый их жест влияют на судьбы мира. В сравнении с фигурами Мазаччио фигуры его предшественника, Мазолино в той же самой капелле ребячливы, а фигуры его преемника, Филиппино Липпи не убедительны и лишены подлинности, потому что у них нет осязаемости. Даже Микельанджело там, где вступает с ним в соперничество, уступает ему второе место в смысле подлинности и ощутительности. Сравните его „Изгнание из рая“ в Сикстинской капелле с тем же сюжетом Мазаччио. Фигуры Микельанджело более правильны, но гораздо менее содержательны и значительны. В то время как он изображает только человека, отстраняющегося от удара мечом, и женщину, искаженную недостойным страхом, у Мазаччио Адам и Ева бредут от врат рая с сердцем разбитым стыдом и печалью, слыша только, но, может быть, и не видя, ангела высоко над ними указывающего им путь изгнания.

Итак, Мазаччио, подобно Джотто столетием раньше,—лишь Джотто более благоприятного в художественном отношении мира—был как художник великим мастером первосущественного; как живописец он был в высокой степени наделен пониманием осязаемости и способностью передавать это свойство в живописи

В немногие годы своей деятельности он дал флорентийской живописи направление, которого она не оставила до конца. Во многих отношениях он напоминает нам младшего Беллини. Кто знает, живи он дольше, не заложил ли бы он основы искусства столь же прекрасного как венецианская живопись, но только гораздо более глубокого? Во всяком случае его фрески сразу сделались школой для всех флорентийских живописцев и остались ею до тех пор, пока во Флоренции были живы подлинные художники.

5. Учелло и Кастаньо.

Смерть Мазаччио оставила флорентийскую живопись в руках трех художников старше его годами и двух несколько моложе, всех, если и не гениальных, то очень талантливых, которые все—старшие, лишь в той степени, в какой допускали это их сложившиеся привычки, младшие же целиком—подпали под его влияние. Старшими художниками, которые, не будь Мазаччио, остались бы единственными, выдающимися индивидуальностями в своем искусстве, были Фра Анджелико, Паоло Учелло и Андреа дель Кастаньо. Младшими были Доменико Венециано и Филиппо Липпи. Так как эти люди целое поколение спустя после смерти Мазаччио продолжали находиться во главе своего цеха, формируя вкусы публики и передавая свои навыки и свои стремления многочисленным ученикам, то нам не

остается ничего лучшего, как дать читателю понятие о каждом из них и о представляемых ими общих тенденциях искусства.

Фра Анджелико мы уже знаем, как живописца, который посвятил свою жизнь изображению уходящего средневекового видения неба на сей земле. Ничто не могло быть более далеким от намерений Учелло или Кастаньо. Хотя они и были весьма различны между собой, у них было то общее, что в работах, которые дошли до нас, правда в работах относящихся к периоду полной зрелости, нет ни следа средневекового чувства и нет даже никаких оттенков перехода. Как художники они принадлежали всецело новой эре и они стоят в начале пути Возрождения, как воплощенные типы двух живописных тенденций, которые преобладали во Флоренции в течение всего пятнадцатого столетия, отчасти завершая и отчасти разрушая заветы Мазаччио.

Учелло обладал инстинктом осязаемости и чувством краски, но он использовал эти свои способности лишь в целях освещения чисто научных изысканий. Его настоящей страстью была перспектива, и живопись была для него только случаем решить ту или иную задачу в этой научной области или проявить свое умение справляться с ее трудностями. Согласно с этим он составлял картины, в которых старался поместить как можно больше линий ведущих глаз в глубину. Бездыханные лошади на поле сражения, убитые или умирающие всадники, сломанные копыя, вспаханные поля,

стены Ноева ковчега—все это изображается им почти без всякого желанья замаскировать свою цель, с единственной целью служить его схеме математически сходящихся линий. В своем рвении он забывает даже натуральную окраску вещей, он охотно пишет своих лошадей розовыми или зелеными, он забывает действие, забывает композицию и, тогда само само собой, конечно, изображаемое им теряет всякий смысл. Так в своих „Битвах“, вместо сколько-нибудь соответствующего этому действия, он показывает нам коллекцию набитых чем-то кукол, которые вдруг остановились, точно их перестали дергать за ниточку. В своей фреске „Потоп“ он так заполняет отведенную ему плоскость демонстрациями своей ловкости в обращении с перспективой и ракурсами, что мы остаемся весьма далеки от каких бы то ни было ужасов мирового катаклизма; в лучшем случае это только прорыв мельничной плотины. В соседней фреске „Жертвоприношение Ноя“ кое-какие основательно построенные фигуры вот-вот заставят нас ощутить подлинность этой сцены, как вдруг всякое художественное чувство нарушается тем, что мы видим некий предмет в воздухе, который с усилием можно расшифровать как человеческое существо, падающее вниз головой с облаков. Вместо того, чтобы сделать эту фигуру, которая должна, кстати сказать, изображать Бога Отца, спускающейся на нас, Учелло намеренно сделал ее падающей внутрь картины, от нас, чтобы при этом лучше выказать свою ловкость в обращении с ракурсами и

перспективой. Тем самым он распизался как родоначальник двух художественных разновидностей, которые и стали отныне процветать—художников, работающих ради выказывания своей умелости и искусности, все равно какой технической или интеллектуальной, и художников натуралистов. Так как оба эти племени крайне быстро разрослись во Флоренции и весьма повлияли в хорошем и плохом смысле на развитие флорентийской живописи, то мы должны, прежде чем идти дальше, кратко определить, что такое искусность в искусстве и что такое натурализм.

Существенное в живописи, особенно в фигурной живописи, это, как мы видели выше, передача осязаемости изображенных форм, потому что таким путем и только таким может искусство заставить нас воспринимать форму лучше, чем мы воспринимаем ее в жизни.

Великий живописец—это прежде всего художник, обладающий великим даром чувствовать осязаемость вещей и великим умением передавать ее. Но этот дар, хотя он и крепнет по мере того как раскрываются все человеческие способности, есть все же нечто, чем великий живописец владеет инстинктивно, так что он едва ли сознает даже его наличность. Его сознательные усилия направлены к средствам и способам передачи. Об этих способах передачи говорит он, следовательно, и с другими и так как все его триумфы здесь добыты уже с полным сознанием и немалым трудом, то он и гордится как раз больше всего своей умелостью и искусностью в передаче. Чем крупнее ху-

дожник, тем менее видит он в своем искусстве что либо вне проблем передачи, но в то же самое время, только благодаря инстинкту своего дарования и без всякого сознательного намерения, он создает материальную и духовную ценность форм. Тем временем его близкие слышат всегда от него только об умении, об искусности; им кажется, что он ни о чем, кроме искусности, и не помышляет; естественным образом они, а за ними весь свет, начинают считать, что в умении и заключается все дарование, что искусность и есть искусство. Это, увы, всегда было слишком господствующим мнением о том, что такое искусство, споры же об искусстве шли не по существу, но лишь о предпочтении, оказываемом тем или другим проявлениям искусности и ловкости: у каждого критика, у каждого поколения была своя мерка разрешенных проблем и преодоленных трудностей. Во Флоренции эти искаженные представления об искусстве были особенно распространены, потому что в флорентийской школе за десятками подлинных талантов шли сотни посредственностей, подстрекавших друг дружку на всяческие показы своей ловкости; в этой атмосфере горячего соревнования даже крупные люди с великим трудом отстаивали свое чувство художественной значительности. Даже Мазаччио вовлекался иногда в такое выказывание своей ловкости: его столь прославленная и сама по себе действительно чудесно убедительная фигура обнаженного человека, дрожащего от холода не только лишена всякой необходимости, но

даже положительно мешает в сцене „Крещения“. Более слабый человек, как Паоло Учелло, мог окончательно пожертвовать данным ему от природы чувством художественного смысла ради выказывания своего умения и знания. Что же касается посредственностей, то их работа представляет интерес как бы некоего состязания на премию местной художественной школы; многочисленность их лишь помогла ускорить движение, которым флорентийское искусство катилось к пропасти. Но даже из голого стремления к ловкости может получиться некоторая польза для искусства. Люди, лишённые глубокого чувства существенного, могут однако усовершенствовать многие и многие пути и средства художественной передачи и, когда придет время появиться Боттичелли, Леонардо и Микельанджело, они найдут оставшееся им наследство значительно возросшим в ценности, несмотря на то, что со времен Мазаччио не было ни одного человека, который хоть сколько нибудь приближался к ним по таланту. Этот рост ценности создали впрочем не столько адепты искусности, сколько другая раса, интеллектуально более благородная, но эстетически стоявшая даже еще на низшей ступени—натуралисты, чьим предшественником был отчасти тот же Учелло.

Что такое натуралист в искусстве? Рискну сделать следующее определение: это человек, занимающийся искусством, но обладающий природной склонностью к научной деятельности. Он не ставит целью извлечение материального и духовного содержания видимых

явлений с тем, чтобы более быстро и более интенсивно передать их нам, повышая тем самым в нас чувство жизненной энергии. Его цель исследование, и передает он нам ни что другое, как только факты. От этого, быть может, слишком абстрактного, утверждения обратимся к примеру уже затронутому нами—к фигуре Вседержителя в „Жертве Ноя“ Учелло. Вместо того, чтобы изобразить эту фигуру, шествующую к нам в такой позе и с таким выражением, которые вызвали бы к нашему чувству торжественности, как сделал бы человек, заинтересованный прежде всего художественным значением—Джотто, например, в своем „Крещении“—вместо этого Учелло, кажется, заинтересовался только научным фокусом—способом показать какой вид имел бы человек падающий вниз головой, если бы в данную минуту он внезапно застыл и остался подвешенным в пространстве. Такая фигура имеет математический смысл, но, разумеется, не имеет никакого психологического смысла. Правда, Учелло изучил это явление во всех деталях, но оттого, что он облек свое исследование о нем в некоторые линии и краски, у него еще не должно было получиться произведение искусства. Чем отличается по существу его произведение от раскрашенного чертежа или географической карты? Мы без труда можем представить себе рельефную карту Кадора или Живерни в таком большом масштабе и так старательно раскрашенную, что это будет точной репродукцией физического аспекта тех областей. Но никогда не поместим мы ее рядом с

пейзажами Тициана или Моне и не станем считать ее произведением искусства. Между тем ее отношение к живописи Тициана или Моне как раз то же, что и отношение произведений Учелло к произведениям Джотто. Человек научного склада, который занимается живописью, натуралист другими словами, стремится дать нам не то, что может дать нам только одно искусство, не повышающие в нас степень жизни свойства предметов, но только изображение их таковыми, каковы они суть. Если он успешествует, он дает нам очень точное зрительное впечатление от этих предметов, однако, искусство, как мы уже говорили, должно давать нам не простое только изображение предметов, но обостренную и повышенную способность воспринимать их. В искусстве, таким образом, натуралисты в лице Учелло и его многочисленных преемников не совершили ровно ничего. Однако их усилия изображать все, как оно есть, их занятия анатомией и перспективой сделали неизбежным, что когда появился новый гений, то это был уже не Джотто, а Леонардо или Микельанджело.

Учелло, как я уже сказал, был первым представителем двух важнейших тенденций флорентийской живописи — искусства ради искусности и искусства ради научных изысканий. Андреа дель Кастаньо, хотя и не уберется вполне от искушений искусности и фактичности, все же обладал слишком большим дарованием, чтобы подпасть всецело под эти искушения. Он был наделен огромным чувством существенного, хотя и недостаточным впрочем, чтобы окончательно спасти

его от всех ловушек, расставленных для флорентийцев, в особенности же от одной, заключавшейся в тенденции лично присущей ему—от желания выказать, во что бы то ни стало, как можно больше силы в своих фигурах. Заставить нас чувствовать мощь, как заставляли Мазаччио и Микельанджело в лучших своих вещах, это в самом деле большая заслуга, но для того требуются подлинный гений и глубочайшее чувство существенного. Раз только есть нехватка этого чувства, художник перестает выражать мощь, подменяя ее более ходячей монетой простой мускулистости или еще хуже того вызывающим самодовольством. И вот Кастаньо, достигший успеха в таких одной—двух отдельных фигурах, как Сивилла Кумская или Фарината дельи Уберти, обладающих великой непревосходимой мощью, торжественностью и даже красотой, в других случаях опускается до неприятного бравирования Пино Спано или Никколо да Толентино, до изображения каких то борцов в „Тайной Вечере“ или, наконец, прямо таки впадает в грубость в своем „Распятии“ из Санта Мария Нуова. Несмотря на это немногие его оставшиеся работы заставляют нас угадывать в нем крупнейшего художника и влиятельнейшую индивидуальность среди живописцев первого поколения после Мазаччио.

6. Доменико Венециано и Фра Филиппо Липпи.

Ясно разобраться, после протекших пяти столетий, в Учелло и Кастаньо, точно определить долю каждого

из них в образовании флорентийской школы, само по себе уже задача весьма нелегкая. Немногочисленность оставшихся работ делает более чем затруднительной, — почти невозможной попытку придти к каким либо положительным заключениям относительно характера и влияния их несколько более молодого современника, Доменико Венециано. Что он был новатором в технике, в материале и средствах передачи, это мы знаем из Вазари. Но такие нововведения, хотя они и необходимы для ремесленной стороны живописи, все же относятся не к искусству, а к прикладной химии и потому нас не касаются. Его художественные достижения повидимому состояли в том, что он мог дать фигурам выразительность и движение, а лицам индивидуальность. В существующих его работах мы не найдем следов увлечения искусностью или натурализмом, хотя несомненно, что он располагал всеми знаниями и всем умением своей эпохи. Иначе он не был бы способен создать фигуру, подобную св. Франциску в алтарном образе Уффици, где осязательность и характерность движений (то, что можно назвать манерой держаться) сочетались быть может впервые. Он не мог бы иначе достигнуть таких триумфов, как св. Иоанн и св. Франциск в Санта Кроче, выражающие ревностнейшее свое благочестие не только красноречивым лицом, но и всей фигурой. Что же касается его проникновения в индивидуальность, то-есть, другими словами, его таланта портретиста, то в Питти одна или две его головы свидетельствуют, пожалуй, о

первых великих достижениях этого рода живописи Возрождения.

Трудности, с которыми мы встретились в очерках о Кастаньо, Учелло и Венециано, не имеют места, когда мы обращаемся к Фра Филиппо. Его работы все еще достаточно многочисленны и некоторые из них в пре-восходной сохранности; нам легко поэтому судить о нем как о художнике, и тем не менее весьма затруднительно найти ему должную оценку. Если бы привлекательность и притом привлекательность в лучшем смысле слова, была одна достаточна, чтобы сделаться великим художником, то Филиппо был бы одним из величайших, более великим, быть может, чем какой-либо другой флорентиец до Леонардо. Где найдем мы лица прелестнее и убедительнее в своей прелести, чем иные его Мадонны (одна из Уффици, например), лица более проникнутые благородным чувством, чем лица его Луврского алтарного образа? Где в флорентийской живописи найдется что-либо более очаровательное, чем веселость его детей, более поэтическое, чем два-три его пейзажа, более восхитительное, чем по временам его краски? И со всем тем какое здоровье, крепость и неизменное благодушие! Однако, сами по себе все эти качества образуют только перво-классного иллюстратора, и таковым, по своим природным данным, я полагаю, Фра Филиппо и был. Что он сделался чем-то более значительным, даже гораздо более значительным, это скорее действие могучего влияния Мазаччио, чем заслуга его собственного таланта, ибо у него вовсе



VI

не было глубокого чувства духовной или материальной сущности изображаемого—важнейшего признака всякого подлинного художника. Работая под вдохновляющим впечатлением Мазаччио, он иногда передает осязательность замечательным образом как, например, в Мадонне Уффици. Чаше, однако, он не изобличает подлинного чувства осязаемости, прикрывая свой недостаток введением вздутых, закутанных, узловатых, калиграфических драпировок. Он унаследовал их от какого-то запоздалого Джоттеска (вероятно, от Лоренцо Монако), который был его первым учителем, и кажется ценил их художественное значение не менее, чем ту осязательность формы, которую усвоил потом, простосердечно не понимая несовместимости этих двух элементов. Сильнейшие импульсы Филиппо толкали его не к чисто художественному моменту творения, но к поискам выражения, ограниченного при том областью приятных, греющих сердце, душевно удобных и уютных чувств обыденной жизни. Истинное его место среди жанристов, с той разницей только, что его жанры порядка душевного, тогда как жанры, скажем, Беноццо Гоццолли, порядка телесного. Отсюда грех его, едва ли более простительный, чем грех натурализма—искание выразительности во что бы то ни стало.

7. Бальдовинетти, Поллайоло, Вероккио.

Из краткого нашего очерка четырех доминирующих индивидуальностей флорентийской живописи в период

от 1430 до 1460 вытекает, что устремления этой живописной школы были тогда не чисто и исключительно художественными, но включали также иные тенденции,—с одной стороны тенденцию к выражению эмоций (едва ли менее литературную только оттого, что она пользовалась формами и красками, а не словами), с другой, тенденцию к натуралистическому воспроизведению предметов. Мы отметили также, что в то время как первая тенденция была представлена одним Филиппо, ко второй примыкал Паоло Учелло, примыкали Кастаньо и Венециано всей той стороной своего таланта, которую они могли принести в жертву натурализму и научности. Поскольку вообще они примыкали к какой-нибудь тенденции и ставили себе какие-нибудь определенные задачи, постольку место их было рядом не с Филиппо, а с Учелло. Можно признать, следовательно, что главное течение флорентийской живописи в течение целого поколения после Мазаччио было натуралистическим и что, согласно этому, импульсы деятельности молодых начинающих живописцев эпохи были по большей части натуралистическими. Позже, при изучении Боттичелли, мы увидим, как трудно было для всякого, кто был молод в то время, избежать этой волны, даже если по темпераменту он был очень далек от интересов знания.

Будем же продолжать наш очерк натуралистов, но только теперь уже следующего, второго поколения. Их численность и значение от 1460 до 1490 года истекают не только из того обстоятельства, что обу-

чение искусству в начале этой эпохи было главным образом натуралистическим, но также и из реальных потребностей быстро прогрессирующей живописной техники и, еще более того, из типического для Флоренции душевного склада, преобладающей чертой которого было стремление не к искусству, но к знанию. Так как тогда не существовало научных профессий в тесном значении этого слова и так как искусство в том или ином виде было занятием значительной части мужского населения Флоренции, то случалось неизбежно, что юноша с природными задатками Галилея воспитывался в молодые свои годы как художник. И так как с одной стороны, ему были недоступны настоящие методы научного исследования, а с другой у него не было времени заниматься тем, что не давало ему пропитания, то всю свою долгую жизнь он превращал искусство в орудие огромного, инстинктивного интереса к научному знанию и в передаточную станцию для сообщения этого знания другим.

Буквально таково было положение старшего из вожаков нового поколения, Алессо Бальдовинетти, в немногих оставшихся работах которого нет ни следа чисто-художественных чувств или интересов. И это же лишь несколько менее справедливо по отношению к его более молодым и гораздо более одаренным современникам, Антонио Поллайоло и Андреа Вероккио. Этих двух художников мы также готовы были бы считать всего только деятелями науки, если бы Поллайоло однажды или дважды, а Вероккио несколько раз,



v

не поразили нас творениями почти непревзойденного искусства, которые, не зная мы многосторонности флорентийской души, было бы крайне трудно приписать им—так мало их произведения вяжутся с их сознательными стремлениями. Внимание Алессо было поглощено проблемой техники живописи—той ее стороной, которая едва ли выше чем всякая вообще кухня. У него почти не хватало времени на другое, хотя эти немногие свои проблески он отдавал изучению пейзажа, в передаче которого и явился одним из новаторов. Андреа и Антонио взяли на себя более высокую задачу умножить и усилить во всех отношениях захват фигурного искусства, стремясь к мастерству не только в фигурной живописи, но и в скульптуре.

Ограничиваясь, однако, насколько возможно живописью и оставляя в стороне пока вопрос о краске, которая, как я уже говорил, в флорентийском искусстве имеет чисто служебное значение, мы заметим три направления, по которым живопись, как застали ее Поллайоло и Вероккио, должна была значительно двинуться вперед, прежде чем достигнуть максимума действенности—это пейзаж, движение и нагое тело. Джотто не достиг успеха ни в одной из этих областей. Нагое тело он почти не касался, движение он только указывал, но не передавал, в пейзаже он удовлетворялся почти что символическими намеками, хотя и совершенно достаточными для его намерений, ограничивавшихся человеческой фигурой. Во всех этих областях Мазаччио сделал огромные успехи, руководясь

никогда не изменявшим ему чувством материального значения. Это чувство, заставлявшее его передавать осязательность отдельных фигур, обязывало его также и соединять их в осязательные группы на фоне соответствующих пейзажей—на фоне холмов, по большей части сконструированных так, чтобы как можно сильнее подействовать на наши осязательные представления. „Изгнание из Рая“ и „Человек дрожащий от холода“ показывают, чего он достиг в изображении движения и нагого тела. Но в его вещах ни пейзаж, ни движение, ни нагое тело не являются еще отдельными источниками художественного наслаждения,—они не живут так сказать собственной и отдельной жизнью. Мы можем пока оставить в стороне нагое тело, чтобы вернуться к нему, когда дойдем до Микельанджело, бывшего первым, кто вполне реализовал свои собственные этой теме особые художественные возможности. Нам нельзя, однако, больше откладывать рассмотрение источников нашего эстетического наслаждения изображением пейзажа и движения, ибо в этих именно двух направлениях—в движении, благодаря Поллаойло, а в пейзаже, благодаря Бальдовинетти, Поллайоло и Вероккио—были достигнуты великие успехи новым поколением флорентийских живописцев.

8. Движение.

Займемся сначала движением, которое кстати сказать не есть движение в смысле простой перемены

места. Мы заметим сейчас же, что воспринимаем его точь в точь так же, как воспринимаем существование предметов, то есть с помощью наших осязательных представлений, с той лишь разницей, что здесь самое осязание отходит на второй план, уступая место ощущению различных степеней работы мускулов и различной их напряженности. Я вижу, например, двух борцов, но если мое зрительное впечатление от них не превращается немедленно в ощущение работы и напряжения моих собственных мускулов, не соединяется с чувством преодоления веса свойственного моему телу, не сопровождается осязанием борьбы всей поверхности моего тела, то оно не доставляет никакого живого опыта моему существу. Тогда для меня это всего только то же, как еслибы кто сказал: „борются два человека“. Хотя в состязании борцов есть подлинные художественные элементы, наслаждение этим зрелищем никогда не будет вполне художественным. Полному восприятию борьбы нам мешает не только драматический интерес состязания (допустим, что его вовсе нет), но сама смена движений, слишком быстрая, чтобы мы успели вполне воспринять каждое отдельное движение, и слишком утомительная, если бы мы могли все их воспринять одно за другим. Но если каким либо образом нам было бы возможно добыть восприятие движений борьбы без путаницы и и утомления, сопровождающих их в действительности, мы вынесли бы из этого больше, чем сами борцы могли бы нам дать, — к повышающему в нас чувство

жизни ощущению острого момента действительности тогда прибавилась бы большая интенсивность восприятия, сконцентрированного, очищенного и освобожденного от утомления. Именно этого и достигает художник, успешно изображающий движение. Заставляя нас воспринимать его так, как мы никогда не воспринимаем в действительности, он повышает в нас чувство жизненной энергии; тем, что может доставить нам в действительности мгновение радости, он позволяет нам наслаждаться сколько мы пожелаем. Возвращаясь к знакомым уже терминам, мы скажем, что он извлекает из действительности сущность движения, подобно тому как при передаче осязаемости художник извлекает материальную сущность видимых явлений. Его задача, однако, гораздо более трудна, хотя и менее обязательна в искусстве. Он извлекает в данном случае сущность не того, что действительно находится перед его глазами, но того, чего на самом деле никогда нет как настоящего факта. Он может выполнить свою задачу только единственным образом — передать какое нибудь одно движение так, чтобы мы были способны воспринять всякое другое движение, которое может сделать данная фигура. „Мой борец стремится повергнуть своего врага“, скажу я. Какое наслаждение ощущать в моих собственных мышцах, в моей груди, в моих руках и ногах могучую жизнь, кипящую в нем в эту минуту решительного усилия! И какое наслаждение почувствовать, отведя глаза от картины, почувствовать полно и на

самом себе, как освобождаются мускулы от напряжения, как освежающая струя отдыха проходит по всем нервам!" Все это должен заставить меня испытать художник, который, изображая одно движение, умеет внушить и все логические последствия видимой мной работы напряженных мускулов.

Здесь именно научный дух флорентийских натуралистов оказал неизмеримую услугу искусству. Эта логика движений может быть достигнута только огромным, хотя бы и эмпирическим, знанием анатомии, таким, которого, пожалуй, никогда бы не стал добиваться для себя чистый художник, но которое именно вызывало интерес у людей науки по темпераменту, художников по профессии, какими были Поллайоло и отчасти Вероккио. Вспомним, как удавалось Джотто передавать осязательность предметов. Из всех возможных контуров, из всех возможных вариаций света и тени, которые может иметь данная фигура, он выбирал те, которые мы выделяем среди других, когда воспринимаем ее. Если вместо фигуры мы возьмем фигуру в движении, то это же самое определение объяснит каким приемом Поллайоло передает движение. Он передает, однако, то, что мы в действительности никогда не можем выделить и удержать — линию, свет и тень, определяющие данное движение. Художник должен следовательно сконструировать все это, руководясь своей чуткостью к работе и напряжению мускулов и своим умением развивать логическую последовательность движения, ибо, желая передать движе-

ние, он должен найти линии, света и тени, лучше всего выражающие не только осязательное существование объекта, но и логическую возможность свойственного ему ряда движений.

Трудно найти более ясную иллюстрацию к тому, что здесь сказано относительно движения, чем некоторые произведения Поллайоло, которые, в противоположность другим его вещам, где незаметно ничего кроме пытливости и искания, являются подлинными шедеврами бьющего ключем жизни искусства. Взглянем сперва на его гравюру, известную под именем „Битва Голых“. Что заставляет нас возвращаться к этому листу с вечно новым неисчерпаемым наслаждением. Уж конечно не отвратительные лица большинства бойцов и не их почти столь же отталкивающие тела. Декоративный узор образуемый фигурами, при всей своей большой красоте, также не может оправдать силы испытываемого нами очарования. Еще меньше того играет тут роль история или техника гравирования. Нет, наслаждение, которое почерпаем мы в этих формах свирепых людей, проистекает из присущей им способности непосредственно вливать в нас жизнь, безмерно повышать в нас наше чувство жизненной энергии. Взгляните на бойца поверженного на землю и на его противника, склонившегося над ним, причем каждый из них хочет поразить другого кинжалом. Взгляните, как поверженный крепко прижимает ногой к земле кисть своего врага, заметьте, с какой чудовищной энергией стремится он приковать его на ме-

сте, в то время как тот, охватив голову лежащего другой рукой, с неменьшей яростью удерживает достигнутое преимущество. Сущность этого мускульного напряжения так передана, что мы невольно чувствуем его в себе, мы будто повторяем за борющимися все их движения и являем силу выказанную ими — и все это без малейшего усилия с нашей стороны. Если мы способны на это, не шевельнув даже пальцем, то чего бы мы не совершили, проявив себя в действии! Так, под очарованием этой иллюзии, этой гиперэстезии, не купленной возбуждающими напитками и не требующей поэтому расплаты собственным здоровьем, мы чувствуем как будто не наша бедная кровь, но сам эликсир жизни течет в наших жилах.

Обратимся теперь к еще более высокому достижению Поллайоло, к „Геркулесу в борьбе с Антеем“. Если мы воспримем как следует упор Геркулесовых ног в землю, напряжение его икр под давлением безмерной тяжести, его яростно запрокинутый торс, его душасщее противника об'ятие, если мы почувствуем последнее усилие Антея, обрушившегося одной рукой на голову врага и другой разрывающего смертельное об'ятие — нам покажется как будто фонтан энергии забил у нас под ногой, пронизывая насквозь все наше существо. Я не могу не упомянуть здесь еще об одном шедевре Поллайоло, на этот раз о шедевре не движения, но осязаемой человеческой красоты, — о „Давиде“, находящемся в Берлине. Юный воин пустил свой камень, отсек голову гиганта и теперь

выпрямляется над ней, стройный и тонкий, весь вибрирующий еще мгновенностью своего триумфа, еще готовый ко всему и как бы встревоженный легкостью победы. Какую радость, какой под'ем испытываем мы, воспроизводя движения этого чудесного юноши.

9. Пейзаж.

Во всем, что относится к движению, Вероккио был скорее учеником Поллайоло, чем инициатором, и он вероятно никогда не достигал в этом высот своего учителя. У нас, к несчастью, слишком мало данных для сравнения, ибо те работы, которые мы с уверенностью можем приписать Вероккио, не изображают движения. Однако, его рисунок ангела в Британском музее, стремящийся передать столько же движения, как рисунок Геркулеса работы Поллайоло в том же собрании, несомненно уступает ему по качеству. Впрочем, в скульптуре, наряду с произведениями, которые ценны не по своим внутренним достоинствам, но лишь как отголоски Леонардо, он создал два таких подлинных шедевра движения, как „Ребенок с дельфином“ во дворе Палаццо Веккио и монумент Коллеони в Венеции; последний — грешит только, уж если на то пошло, какой то перенасыщенностью движением; уж слишком много барабанов и труб звучит в осанке Коллеони и в поступи его коня.

В пейзаже Вероккио был решительным новатором. Чтобы понять, какие новые элементы были им

внесены, мы должны в этом пункте заняться определением того, что именно служит источником нашего наслаждения пейзажной живописью или, вернее, чтобы избежать суждений о слишком обширном предмете, которому здесь не место, — пейзажной живописью в том виде, как практиковали ее флорентийцы.

До Вероккио, его предшественники, сперва Алессо Балдовинетти и затем Поллайоло старались трактовать пейзаж столь натуралистически, сколь позволяла им то их живопись. Их идеалом было перенесение с абсолютной точностью в картину всего, что видно с данного пункта; их сюжет почти неизменно Вальдарно; их пейзажи, это виды *à vol d'oiseau* Тосканского рая. Нельзя отрицать, что это нам нравится, однако радуемся мы на это только так же, как радуемся переданной осязаемости вещей. Вместо всяких трудностей, какие возникли в действительности, если бы мы пожелали бы отчетливо разглядеть точки на горизонте, мы вполне ясно видим их без малейшего усилия и следовательно испытываем чувство повышенной жизнеспособности. Но если бы пейзаж, как это многим кажется, был предназначен только для одного зрительного впечатления, то пейзажи Поллайоло не были бы превзойдены никакими последующими достижениями в искусстве пейзажа за исключением разве Рожера ван дер Вейдена или еще странного немецкого живописца, „Мастера Ливерсбергских Страстей“, который писал предметы, удаленные на несколько миль с такой точностью деталей и с такой интенсив-

ностью их местных цветов, как если бы они были от нас в нескольких шагах. Если бы сущность пейзажа была действительно в этом, то как антихудожественно было бы стремление передать градацию тонов, атмосферу, *plein air*, — все, что делает отдаленные предметы менее ясными и таким образом не преувеличивает силы наших зрительных ощущений. На деле же наслаждение от пейзажа видимого в действительности лишь в весьма малой степени зависит от наших зрительных способностей и в гораздо большей мере является результатом необыкновенно остро испытываемого чувства радости бытия. Задача живописца заключается поэтому не в том, чтобы только передать осязаемость видимых предметов, но в том, чтобы вызвать в нас как можно быстрее и отчетливее — быстрее и отчетливее, чем сама природа, сознание необычайно высокого под'ема радости бытия. Эта задача — внушение через посредство зрения чувств, вызываемых восприятиями не исключительно зрительными — так трудна, что до самого недавнего времени успехи в том, что характеризует искусство пейзажа и только пейзажа, были случайными и спорадическими. Только теперь в наши дни живопись приступила к этой проблеме вполне серьезно. Быть может мы уже видим зарю искусства, которое будет относиться к тому, что до сих пор называлось пейзажем так, как относится наша музыка к музыке античности или средневековья.

Среди флорентийцев, по крайней мере, Вероккио был первым, кто почувствовал, что верное повторе-

ние контуров природы еще не есть пейзаж, что живописание природы есть совсем иное искусство, чем фигурная живопись. Едва ли он сознавал, в чем здесь разница, но он чувствовал, что свет и воздух играют совершенно различную роль в этих двух искусствах и что в искусстве пейзажа они играют не меньшую роль, чем осязаемость. Догадка о *plein air* смутная, надо сознаться, уже мерещилась ему и, чувствуя свою беспомощность выступить с ней для изображения тех полных эффектов света, которые он пытался осуществлять в ранних вещах, он намеренно обращался к часу сумерок, когда в Тоскане, на закате ясных дней деревья кажутся почти черными на слегка светящемся сером небе. Передать это погашенное, успокоенное впечатление росы и прохлады после жары и пыли летнего дня, (что так безупречно выражено в „Элегии“ Грея) — было его первым стремлением, как живописца, и перед его Благовещением в Уффици мы чувствуем, что только один тосканец сравнялся с ним в этом, и тот — его ученик, Леонардо.

10. Ж а н р.

Есть большое искушение перейти теперь от Поллайоло и Вероккио прямо к Ботичелли и Леонардо, двум гениальным художникам, явившимся после промежутка в два поколения и совершившим почти без всякого усилия то, над чем так долго корпели их предшественники. Но после них было бы еще труд-

нее обратиться к живописцам, для которых едва ли найдется вообще какое нибудь место в ряду великих художников, к живописцам, являющимся не более, чем звеньями в цепи развития, но все же заслуживающим упоминания в силу некоторых присущих им качеств, а также в силу того, что их нельзя обойти даже в самом кратком очерке флорентийской живописи. Те, о ком я сейчас говорю, это относящиеся к середине пятнадцатого столетия Беноццо Гоццолли и к концу его Доменико Гирляндайо. Хотя их редко когда соединяют вместе, но у них все же много общего. Оба они, как художники, немногим выше посредственности и оба лишены всякого подлинного чувства того, что делает живопись великим искусством. Их привлекательность лежит вне сферы чистого искусства, в области жанровой иллюстрации. Но здесь кончается сходство между ними — в пределах одной области они все же весьма различались между собой.

Беноццо был наделен не только редко счастливой рукой, но и редкой легкостью вымысла, соединенной с умением свободно, свежо и живо рассказывать те истории, которые пробуждают в нас ребенка и любителя волшебных сказок. В конце жизни он лишился своих наиболее драгоценных даров, но кто устоит перед очарованием его ранних работ, написанных как будто бы Фра Анджелико, внезапно забывшим небо и влюбившимся в землю и в ее весенние дни. Во фресках Палаццо Риккарди он правда уже опускается до того, что изображает не более как сон

в Иванову ночь флорентийского подмастерья, и, однако, что за прелесть этот наивный идеал блеска и великолепия! После того очарование, в котором он видел мир, стало гаснуть, и в пизанских фресках мы встречаем, правда, не мало забавных кусочков жанра, (возвышающегося над Теньеровским лишь благодаря более возвышенным ассоциациям), но не находим уже волшебной сказки. И по мере того, как хорошее в нем убывает, дурное становится на его место в виде неизбежного проклятия всякой жанровой живописи — в виде ненужных подробностей и определенно плохого вкуса. Где в Лондоне, Нью-Йорке или Берлине найдется что либо худшее, чем груда построек, составляющих его идеал большого города, изображенный под предлогом Вавилона? Можно сослаться на то, что он продолжает средневековую традицию, и это совершенно верно, но самый факт указывает его истинное место, которое, несмотря на всякие заимствования от нововведений кватраченто, остается все таки рядом с такими сказочниками и бутафорами переходного времени, как, положим, Спинелло Аретино и Джентиле да Фабриано. И однако кое-когда он так характерно напишет голову или так свободно передаст движение, что мы невольно задаем вопрос, не было ли в нем в конце концов задатков подлинного художника.

Гирляндайо родился во времена гораздо более опытной и умелой живописи чем та, какую знал в своей юности Беноццо. Все что может сделать в искусстве

прилежание, любовь к труду и даже недюжинный талант, он сделал; к несчастью, в нем не было хотя бы искры гениальности. Он весьма оценил осязательность Мазаччио, движение Поллайоло, свет Вероккио и так успешно подсластил все заимствованное у этих великих мастеров, что филистеры Флоренции могли воскликнуть. „Вот, наконец, человек, который умеет все делать не хуже великих людей, но который дает, наконец, и мне как следует порадоваться“. Пестрые краски, хорошенькие личики, приличное сходство с жизнью, и во всем общедоступность, приятность, привлекательность даже, и отсутствие всякой подлинности и убедительности. Бросим взгляд на его прославленные фрески в Санта Мария Новелла. Начать с того, что они не декоративны: несмотря на тон и поверхность подаренные им четырьмя столетиями, они все таки напоминают какие то вlepленные в стену живые картины. Затем—композиции их перегружены, точно страницы иллюстрированной газеты; взгляните только на „Избиение младенцев“, сюжет открывающий такие великолепные художественные возможности. Наконец, неотносящиеся к делу эпизоды и группы портретов делают все возможное, чтобы отвлечь наше внимание от истинной сущности картины. Вот, например, „Рождество Иоанна Предтечи.“—Джиневра деи Бенчи выступает там на самом переднем плане, вперившись в зрителя так неподвижно, точно она собирается позировать для фотографа. Группа флорентийских матерей семейств во всем их параде

заслоняет „Рождество Богородицы“, где зрителя привлекает еще барельеф, написанный только для того, чтобы выказать знакомство художника с античностью, и фигура служанки наливающей воду с развевающимся от ветра платьем, написанным только для того, чтобы показать, как умел художник справляться с движением. Кое-где, однако, как например в „Поклонении Волхвов“ в Уффици, Гирляндайо не лишен подлинного очарования, а в портретах даже и зачастую его талант, портретный по существу, поднимается выше посредственности, достигая в этом единственном случае, на фреске капеллы Сассетти в Санта Тринита, почти гениальности.

11. Леонардо.

Все, чего Джотто и Мазаччио достигли в передаче осязаемости, все, чего Фра Анжелико и Фра Филиппо достигли в выражении, все, что осуществили Поллайоло в движении и Вероккио в живописи светом и тенью,— все это, Леонардо без малейшего следа тех колебаний, тех мучительных подчас усилий, которые отличали его предшественников, мгновенно сделал своим и далеко превзошел. Кроме как у Веласкеса и может быть еще кроме как у Рембрандта и Дегаса в их лучшие моменты, мы нигде не найдем осязаемости столь убедительной, столь явной для наших чувств, как осязаемость Моны Лизы. Кроме как у Дегаса мы нигде

не встретим такого высочайшего мастерства в искусстве движения, какое являет неоконченное „Поклонение Волхвов“ в Уффици, и хотя другие далеко оставили за собой Леонардо, как живописца света и тени, никому после него не удалось передать свет и тень с более проникновенным чувством тайны и благоговения, чем сделал он это в своей „Богоматери среди скал“. Прибавьте ко всему тому чувство прекрасного и существенного, равного которому, пожалуй, нигде никогда не было. Где еще юность так остро прелестна, где зрелый возраст так полон сил и старость так благородна и так умудрена всеми тайнами мира! Кто лучше Леонардо написал счастье матери своим ребенком и счастье ребенка ощущать в себе жизнь, кто лучше его изобразил робость, нежность и грацию девичества или волшебство неисчерпаемого очарования, которым владеет женщина в ее расцвете? Взгляните на многие его наброски мадонн, на нарисованный им профиль девушки, принадлежащий теперь Донне Лауре Миньетти, на *La belle Joconde* и скажите, есть ли что либо им равное. Леонардо, это тот единственный художник, о котором можно сказать вполне точно: все, до чего он касался, превращалось в нечто во веки веков прекрасное. Будь это разрез черепа, строение дерева, этюд мускулов—он со своим чувством линии и светотени мгновенно превращал это в излучающую жизнь художественную ценность. И всегда это делалось без всякого намерения с его стороны, потому что большинство тех магических его рисунков

были сделаны им для иллюстрации чисто научных размышлений, исключительно поглощавших его в ту минуту.

И подобно тому, как вливает в нас жизнь его искусство с силой неведомой никакому другому искусству, сама его личность вдохновляет нас более чем какая либо другая человеческая личность. Вспомнить только, что хотя он и был великим живописцем, он был не менее известен как скульптор и архитектор, музыкант и поэт-импровизатор, и что при всем том его художественные свершения были лишь моментами, уделенными им от работы в области теоретического и практического знания. Кажется, что в современной науке нет такой области, которую он не предвидел бы или не предугадал; нет такой мыслительной сферы, в которую он не заглядывал бы, нет такой формы человеческой энергии, в которой бы он не проявил себя. Все, чего искал он в жизни, это только случая применить свои силы. Такой человек дает нам испытывать высший из всех под'емов: он позволяет нам ощущать то чудо сил и способностей человеческого рода, которому все мы причастны.

Живопись сама по себе столь мало поглощала Леонардо, что мы можем рассматривать его живопись как один из способов выражения своего я, доступных всеобъемлющему гению, к которому он обращался лишь тогда, когда что либо другое не занимало его, и еще тогда, когда он хотел выразить именно этим путем то, что не может быть лучше выражено иным—высочайшую духовную сущность сквозь величайшую

материальную существенность. И хотя велика была его власть над своим искусством, чувство существенного было все же настолько больше, что оно заставляло его подолгу медлить над своими картинами, ища в них того смысла, который он чувствовал, но которого даже его рука не могла передать в них, так что он редко доканчивал их. Таким то образом мы многое потеряли в количестве их, но потеряли ли мы в качестве? Мог ли бы обыкновенный живописец, даже если бы то был настоящий художник, видеть и чувствовать, как Леонардо? Это, конечно, весьма сомнительно. Мы слишком легко готовы иногда считать всеобъемлющий гений только суммой обычных человеческих талантов, не всегда к тому же примиренных друг с другом. Мы забываем, что гений подразумевает колоссальную мыслительную энергию и что Леонардо благодаря тем самым причинам, которые мешали ему быть обыкновенным живописцем, благодаря тому, что живопись не исчерпывала и сотой доли его энергии, обращаясь к ней, проявлял способность видеть, чувствовать и передавать настолько более возвышавшуюся над уровнем обыкновенного живописца, насколько „Мона Лиза“, положим, выше чем „Портрет жены“ Андреа дель Сарто. Нет, не станем, как другие, упрекать Леонардо за то, что он написал так мало. Именно потому, что у него было слишком много всего другого помимо живописи, он оставил нам в наследство одно или два совершеннейших среди когда либо созданных произведений искусства.

12. Ботичелли.

Отсутствие какой бы то ни было приятности, прикрашенности и даже привлекательности, постоянная неправильность рисунка и малая удовлетворительность колорита, неудачные типы лиц и чрезвычайно острое, интенсивное, почти мучительное чувство,—но что же тогда делает впечатление от Сандро Ботичелли таким непреодолимым, что у нас нет другого выбора, как только поклоняться этому художнику или ненавидеть его? Секрет заключается в том, что во всей европейской живописи не было другого художника столь равнодушного к воспроизведению и столь упорствующего в желании создать. Воспитанный в период торжествующего натурализма, он погрузился сперва с каким то самозабвением в простую изобразительную деятельность. Будучи учеником Фра Филиппо, он научился любить его спиритуализованный жанр; наделенный от природы сильным инстинктом существенного, он был способен впрочем создать такой тип мыслителя, как его „Блаженный Августин“ на фреске в Оньисанти. В лучшие годы он оставил однако все—все, даже духовную сущность изображений,—и предался осуществлению в живописи тех единственных свойств, которые непосредственным образом сообщают и внушают нам чувство жизни. Тех из нас, кто не ищет в произведении искусства ничего иного, кроме того, что оно изображает, могущественно привлекает или отталкивает необычайность его типов и лихорадочность его чув-



VI

ства. Но если только нам дано от природы воображение способное остро воспринимать осязаемость и движение, Ботичелли может заставить нас испытать такую радость, какой не внушает почти никакой другой художник. Много спустя после того, как мы исчерпаем самые живые симпатии или самые бурные антипатии к тому, что изображено в его картинах, мы окажемся только на пороге верной оценки его гения. Этот гений является в незнающем себе равных совершенстве сочетания элементов осязательности с элементами движения. Взгляните, например, на „Венеру, рождающуюся из моря“. Повсюду здесь наше осязательное воображение испытывает такой высокий под'ем, какой дает нам испытывать в жизни лишь музыка. И сила музыки даже превзойдена временами, как в золотых прядях волос богини, развеваемых ветром не в беспорядочном смятении, но упругими и тяжелыми волнами, где движение непосредственно вдыхает в нас жизнь. Вся эта картина пропитана квинтэссенцией того, что заставляет воображение наслаждаться осязанием и движением. Как живем мы в этой силе и свежести ветра, в этой жизни волны. Таково вечное действие на нас Ботичелли. Его тема может быть фантастической, как „Царство Венеры“ (Весна), религиозной как фрески Сикстинской капеллы или „Венчание Богоматери“, политической, как „Паллада, укрощающая кентавра“ или даже незамысловато-аллегорической, как Луврские фрески—неважно, благодарна ли, бедна ли сама эта тема, раз исполнение ее, всегда воздействует на нашу

осязательную способность, всегда охватывает нас жизнью и движением.

Положительно иногда кажется, что чем менее художественна у него сама тема, тем более художественно ее исполнение, будто живописец стремился богаче всего наделить осязательную подлинностью и живым движением именно те фигуры, которые по смыслу можно легче всего счесть за неимеющие никакого бытия условные обозначения. Так, в фигуре, изображающей политические неурядицы,—в кентавре „Паллады“ Боттичелли излил свои самые сокровенные таланты. Он построил торс и бока кентавра таким образом, что каждая линия, каждая впадина и выпуклость мышц вызывает в нас ощущение, будто нашими пальцами мы всюду осязаем это существо, тогда как лицо его достигает еще более высокой степени убедительности и действительности: каждая линия здесь в совершенстве выражает костное строение лба, носа и щек. Что касается волос,—представьте воплощение напряженной жизни линии, вообразите контуры языков лижущего что-либо пламени и наделите их пластичностью вещества, которое можно гладить рукой, формуя его по своему желанию!

Сюжет и вообще изображенное были так безразличны для Боттичелли, что, кажется, будто его преследовала идея вполне отвлеченных элементов осязаемости и движения. Ведь есть единственный способ передать даже осязательное бытие без всякого изображения материальности для этого надо выразить осяза-

тельность через элементы движения. Мы можем например, передать округлую форму кисти без всякого привлечения к делу света и тени; мы должны только для этого передать движение обтекающих кисть линий, движение падающих над ней драпировок, и, таким образом, впечатление округлости передается нам в элементах движения. Но сделаем еще один шаг вперед. Возьмем те линии, которые выражают движение развевающихся волос, летящих драпировок и пляшущих волн в „Рождении Венеры“, выделим одни эти линии со всей силой их воздействия на чувство движения в нас, и что же окажется? Перед нами будут чистые элементы движения, абстрагированные, существующие вне связи с каким бы то ни было изображением. Этого рода линии, являющиеся как бы квинтэссенцией видимого движения, способны сами по себе сообщать под'ем нашему воображению и непосредственно вливать в нас энергию жизни? Представьте же себе искусство, оперирующее исключительно с этими квинтэссенциями видимого движения, и у вас получится нечто, имеющее такое же отношение к изображению, какое музыка имеет к человеческой речи. Это искусство существует, и оно именуется линейно-декоративной живописью. И в этом искусстве Сандро Ботичелли мог иметь соперников в Японии или еще где-либо на Востоке, но в Европе у него их не было. Его требованиям он был готов пожертвовать всем, что приобрел в юности от Филиппо и Поллайоло, насколько, впрочем—увы!—то могли допустить его заказчики. Изобразительный элемент был

для него простым либретто: счастливее всего художник оказывался, когда его тема поддавалась переводу в то, что можно назвать линейной симфонией.

И этой симфонии все должно было подчиниться: элементы осязаемости были переведены в элементы движения, и ради нее же, чтобы воспрепятствовать глазу уйти вглубь картины, чтобы позволить ему сосредоточиваться на ритме линии, задние планы были или вовсе устранены или упрощены насколько возможно. Колорит также Ботичелли всецело подчинил своей линейной схеме, отнесясь с презрением к его изобразительным функциям и заставив его выделять линию, привлекать внимание к ней, а не уводить его от нее, как это бывает обычно.

Таково об'яснение ценности, присущей шедеврам Ботичелли. В некоторых его позднейших работах, как дрезденские пределлы, мы видим, правда, уже не симфонии, но какие то вакханалии линий. В ранних же вещах, в „Аллегии Силы“, например, внешнее убранство так переиначивает его художественного Пегаса, что мы с трудом отличаем его от упряжной лошади. Но автор „Венеры, выходящей из моря“, „Весны“ и фресок виллы Лемми остается величайшим художником линий, который когда-либо был в Европе.

13. Чинквеченто.

Леонардо и Ботичелли, подобно Микельанджело, явившемуся за ними, породили подражателей, но не

последователей. Воплотить большее материальное и духовное значение, чем мы видим у Леонардо, мог только художник, наделенный еще более глубоким чувством существенного. Выразить большую чем у Боттичелли музыкальность рисунка мог только живописец, проникнутый еще более неистовой страстью к перевоплощению чистейших экстрактов формы и движения. Таких не оказалось во Флоренции, и последователи Боттичелли (последователи Леонардо все были миланцами, и о них мы скажем в другом месте) могли только лишь подражать своему учителю, повторяя контуры его лиц, типы его композиций и узоры его линий, все это низводя до уровня своего понимания, подслащивая по своему вкусу и расслабляя в меру собственной своей малой восприимчивости к заражительной жизни картин Боттичелли. И хотя их произведения, бывшие всего лишь переложением искусства великого мастера на язык посредственности, сделались широко популярными у средних людей той эпохи, чувствовавших себя с ними, конечно, гораздо лучше и удобнее чем с оригиналами, которыми надо восхищаться, но которые вовсе не доставляют такого удовольствия,—несмотря на это мы не будем останавливаться даже на таких популяризаторах, как Филиппино Липпи, с его оттенком болезненной тонкости, или Раффаэлино дель Гарбо, с его проблесками никогда однако не выполненных обещаний.

Прежде чем перейти к последнему человеку гениального дарования, оставшемуся во Флоренции после

Боттичелли и Леонардо, прежде чем говорить о Микель-анджело, в ком нашло свое завершение все, что было типического, и многое из того, что было истинно великим в стремлениях флорентийского искусства, — обратимся на короткое время к нескольким живописцам, которые именно в силу своей многосторонности могли бы сделаться в каком либо другом месте первоклассными мастерами. Фра Бартоломмео, Андреа дель Сарто, Понтормо и Бронзино были, вероятно, не менее одарены, как художники, чем Пальма, Бонифацио Веронезе, Лотто и Тинторетто. Но их дарования, вместо того чтобы расцвести естественно, были искажены страстью выказывать свою искусность, смяты академическими идеалами и, наконец, вырваны с корнем налетевшим смерчем Микельанджело.

Фра Бартоломмео, при всей нежности, утонченности и грации своего внутреннего склада, при всей своей любви к миниатюристской четкости, должен был забросить своих красивых женщин, свои изысканные пейзажи, свои благородно выразительные лица, ради фигур механически построенных в колоссальном масштабе или ради подчеркиваний рельефности во что бы то ни стало. И так как дурное всегда более общеизвестно чем хорошее, то Бартоломмео, творец шедевра колорита и светотени, шедевра полного грации, движения и полного очарования чувства, каким является „Мадонна со св. Иоанном Крестителем и св. Стефаном“ в соборе Лукки, Бартоломмео — так благородно задумавший крохотное „Рождество“ в



коллекции Монда, Бартоломмео — автор сотен дивных рисунков пером, почти неизвестен; для огромного большинства имя Фра Бартоломмео все еще остается синонимом помпезности. Он известен только как автор физически колоссальных и внутренне незначительных пророков и апостолов или как автор темнейших алтарных образов, до которых довело его желание рельефности.

Андреа дель Сарто приближается к Джорджоне или Тициану может быть настолько близко, насколько только это было возможно для флорентийца, чувствовавшего себя не очень то свободно в присутствии Леонардо и Микельанджело. Как художник он, правда, не был одарен, особенно глубоким чувством существенного и, однако, в пределах обычных человеческих сил, кто сделал что либо лучшее, чем его „Портрет Дамы“ (вероятно жены) с Петраркой в руках? Где, кроме Венеции, найдутся еще портреты, такие простые, такие искренние и вместе с тем такие значительные, как его „Скульптор“ или как различные его автопортреты, рисующие, кстати сказать, его биографию полнее всякой другой и трагичнее. Почти венецианским, опять таки, кажется, его „св. Иаков, ласкающий детей“ — вещь удивительно нежная по чувству. Даже по колориту и технике, как странно близок он к лучшим венецианским живописцам в своем „Споре о Святой Троице“ — какой здесь черный и белый цвет, какой серый и пурпурно коричневый! И сверх того, осязательность, присущая только одной Флорен-



ции — что за спина у св. Себастьяна! Но в произведении технически столь же высоком, в „Мадонне Гарпий“ мы видим уже не стремление самым полным образом выразить себя, но терзание жаждой пышности и велеречия. Даже здесь Сарто остается почти великим художником, потому что природная крепость выручает его; но уже слишком нарочито монументальна эта Мадонна и, Бога ради, к чему все эти драпировки?

Слишком подчеркнутая монументальность и драпировки были у Андреа дель Сарто средством удержаться на поверхности при постепенно возраставшем напоре микельанджеловских волн. Если рассматривать одну за другой фрески Анунциаты, в общем такие полные живости, веселости и подлинной радости бытия, ясно видно, как при переходе от одной из них к другой, возрастает доля внимания, уделенная драпировкам. В цикле Скальци, без того бывшим бы одним из шедевров осязаемости, драпировки изо всех сил окутывают фигуры. Многие из этих картин переполнены весьма внушительными формами, неимеющими никакой другой цели как только роль манекена для обильных драпировок; свидетельство тому — сцена Захарии в храме, где ни один персонаж не смеет пошевелиться, боясь расстроить уж слишком нарочито устроенные складки.

Так постоянно жертвуя и духовной и материальной сущностью ради позы и драпировок, Андреа теряет всякое чувство существенного в искусстве. Ка-



кое печальное зрелище являет его „Успение“, где апостолы и даже сама Богоматерь не заняты ничем другим, кроме выставления на показ своих драпировок. Вместо чувства, возносящего нас до небес, как в „Ассунте“ Тициана, мы находим несколько портновских манекенов, показывающих нам, какой вид имеет сзади фасон, который мы собираемся заказать, или какой оттенок имеет приглянувшаяся нам материя в свету и в тени. Но мы не будем заканчивать этим, будем лучше помнить, что, несмотря на все свои ошибки, Андреа написал единственную „Тайную Вечерю“, на которую можно смотреть после Леонардовой „Тайной Вечери“.

Понтормо, имевший в себе данные сделаться первоклассным декоративным и портретным живописцем, был заведен в тупик своим благоговейным поклонением Микельанджело и окончил академическими нагромождениями ужасающих голых тел. Что мог сделать он, когда был самим собой, это мы знаем по люнете в Поджио а Кайяно, являющемуся по краскам, по рисунку, по замыслу, оригинальнейшей, прелестнейшей и уместнейшей стенной росписью, ныне существующей в Италии. Чего мог достигнуть он, как портретист, это мы знаем по его чудесному декоративному панно Козимо деи Медичи в Сан Марко или же по портрету „Дамы с собакой“ в Франкфурте, быть может первому в истории портрету, где отмечено помимо индивидуального характера и социальное положение. А до чего мог опуститься

Понтормо, это мы знаем по той путанице не имеющих никакого смысла голых тел, являющейся только каррикатурой на Микельанджело, какая изображена в его „Сорока Мучениках“ в Сан Лоренцо.

Бронзино, близкий последователь Понтормо, не обладал ничем от декоративного таланта своего учителя, но к счастью унаследовал многое из его портретного дарования. О еслибы он никогда не брался ни за что другое! Нагота, лишенная какого бы то ни было материального или духовного смысла, лишенная всякой прелести рисунка или краски, нагота ради наготы — таков был идеал композиций Бронзино, и в результате явилось его „Сошествие Христа во ад“. Но как портретист он повторил и продолжил линию, намеченную его учителем, оставив после себя серию портретов, которая не только определила отныне характер придворного портрета для всей Европы, но, что гораздо важнее, оказалась серией в большинстве случаев истинно художественных произведений. По живописи, правда, они сухи и часто робки, но их оттенок аристократизма, их верность сущности вещей редко когда были превзойдены. В Уффици, в портретах Элеоноры Толедской, Принца Фердинанда и Принцессы Марии, мы видим прототипы Веласковских королей, принцев и принцесс. Если же надобен отличный пример облагороженной передачи характера — взгляните в Уффици в зале Бароччио на поясной портрет молодой женщины с молитвенником в руке.

14. Микельанджело.

Великие флорентийские мастера, как мы видели, были все за малыми исключениями, поглощены передачей материальной сущности видимых форм. Это и явилось истинной сознательной целью большинства из них, хотя они лишь с трудом могли бы ее формулировать. По мере того, однако, как они освобождались от церковной власти и все больше и больше встречали среди заказчиков людей способных понять их, эта цель сознавалась ими все отчетливее, и стремления их к ней становились все энергичнее. Наконец появился человек, который ни у кого не учился, но который унаследовал все и от всех, который глубоко и мощественно почувствовал то, что лишь слабо мерещилось его предшественникам, и который увидел и ясно выразил это. Семя, выростившее его, уже расцветало однажды в Джотто и другой раз в Мазаччио. В нем же, последнем из целой расы и рожденном в более благоприятную для того эпоху, сосредоточились все энергии рода; в нем флорентийское искусство достигло своего логического кульминационного пункта.

Микельанджело обладал чувством материальной сущности столь же великим, как Джотто и Мазаччио, но он владел средствами передачи, унаследованными от Донателло, Поллайоло, Вероккио и Леонардо—средствами, которые и не снились Джотто или даже Мазаччио. Прибавьте к этому, что он видел ясно то, о чем другие лишь смутно догадывались,—

что нет никакого другого орудия, с помощью которого можно выразить материальное бытие, лучше чем с помощью нагого тела. Это обстоятельство также тесно связано с общими условиями реализации предметов, как осязаемость с психологией зрения. Мы реализуем бытие вещей, только когда совершенно переводим их в условия нашего бытия, наших чувств. Это так абсолютно верно, что наименее поэтические среди нас остро реализуя движение поезда, говорят „поезд идет“ или „бежит“, вместо того, чтобы сказать „катится на колесах“ в этом случае мы так же подчиняемся антропоморфизму, как самые невежественные дикари. В тот же грех мы впадаем всякий раз, когда думаем о неодушевленных предметах—мы невольно снабжаем их человеческими свойствами. И чем больше человеческих свойств ссужаем мы данному предмету, тем меньше наше понятие о нем ограничивается простым знанием, тем более полно мы ощущаем его бытие, тем более приближается он к произведению искусства. Но есть один и только один предмет в видимом мире, который не нуждается в антропоморфизации для того чтобы мы могли реализовать его бытие—это сам человек. Его движения, его действия— вот то единственное, что мы можем ощущать непосредственно без всякого посредствующего мифа. Отсюда вытекает, что нет видимых предметов наделенных такими художественными возможностями, как человеческое тело: нет ничего, что было бы нам так знакомо, нет ничего, в чем перемены были бы так для

нас заметны, нет ничего, что, будучи изображено, было бы воспринято нами с большей быстротой и явственностью ощущения, могучим образом питая в нас чувство жизненной энергии.

Осязаемость и движение, как мы знаем, являются специфическими качествами фигурной живописи (по крайней мере в понимании флорентийцев), ибо через них, главным образом, живопись повышает в нас чувство жизни. Но хотя вполне верно и вполне установлено искусством Джотто и Мазаччио, что осязательность может быть сообщена и задрапированной фигуре, все же драпировка—это только помеха и в лучшем случае преодоленное затруднение, сквозь которое мы чувствуем скрытую им подлинную материальную сущность. Простой живописец, которого удовлетворяет изображение того, что способен увидеть всякий, едва ли поймет это чувство. Он видит только то, что бросается в глаза—в фигуре, в лице и одежде, и таково большинство изготавливаемых ныне портретов. Подлинный художник, даже тогда, когда ему приходится писать задрапированные фигуры, заставляет ткань передавать нагое тело, то-есть, иначе говоря, подлинное материальное бытие человеческого существа. Но насколько уже более отчетливо выступает это различие, насколько более убедительно проявляется истинная природа человека, когда ничто не становится помехой между художником и совершенной возможностью передачи! И эта совершенная возможность осуществима только в передаче нагого тела.



Если драпировки являются помехой для осязательности, то вполне совершенную передачу движения они делают почти невозможной. Чтобы повсеместно ощущать игру мускулов, чтобы испытать полноту восприятия различных напряжений и сопротивлений, чтобы непосредственно проникнуться расточаемой энергией, мы должны обратиться к нагой натуре. Только здесь мы можем проследить те переливы мускулов, те натяжения, те набегания и сбегания кожи, которые претворяясь в подобные же ощущения наших мускулов, нашей кожи, заставляют нас вполне воспринимать это движение. Только в этом случае воздействие на нас, благодаря его множественности и отчетливости, мгновенно, и, вследствие того, чувство наших увеличивающихся сил и способностей почти предельно, тогда как в одетой фигуре мы не находим непосредственного воздействия на нас мускулов и кожи и воспринимаем движение только при помощи медленного раскрытия линий ткани, которые выражают жизнь и движение тела.

Теперь можно понять, отчего всякое искусство, избравшее своей главной темой человеческую фигуру, должно было направить главное внимание на нагое тело, и отчего также нагое тело было всегда самой захватывающей проблемой классического искусства всех эпох. Это не только лучшее средство выражения для всего, что непосредственно внушает и утверждает жизнь в искусстве; это само по себе значительнейшее, что есть в человеческом

мире. Первым со времен великих греческих скульпторов, кто понял полную идентичность нагой природы и грандиозного фигурного искусства, был Микельанджело. До него нагое тело изучалось с научным любопытством или как вспомогательное средство для передачи задрапированных фигур. Он увидел в нем саму по себе конечную цель—конечную цель своего искусства. Для него искусство и нагое тело явились синонимами. В этом заключается тайна его успехов и его неудач.

Обратимся сперва к успехам. Нигде, кроме как в греческом искусстве лучшей поры, не найдем мы таких форм, могущественно повышающих в нас энергию, таких непосредственно воспринимаемых нами и вдохновляющих нас движений. Другие художники обладали подобным же чувством одной осязаемости, Мазаччио, например; иные, как Леонардо, несколько не уступали Микельанджело в ощущении движения и в способности передавать его. Но никакой другой художник, располагавший в такой же мере элементами материального бытия, не обратил свой гений на то, на что обратил его Микельанджело и в чем этот гений мог до конца проявиться,—на обнаженную природу. Поэтому от его творчества веет наибольшей жизненной силой. Нечасто нашему осязательному воображению дано бывает испытывать такой под'ем, который заставляет нас испытывать его Адам в „Сотворении Человека“ и его Ева в „Искушении“ и еще многие нагие тела на том же самом

потолке Сикстины, помещенные там, заметим это, исключительно ради живительного воздействия на все наше существо. Нечасто приходится нам и захлебываться такими потоками энергии, какие распространяют творящий Адама Бог или Ангел, стоящий подле Исаии, или еще, если взять лишь два примера его рисунков, являющихся в своем роде величайшими шедеврами, „Боги состязающиеся в стрельбе из лука“ или „Геркулес и лев“.

К этому чувству материально существенного и к этой могучей способности передавать его, ко всем этим специфическим и специальным художественным достоинствам Микельанджело присоединил свой идеал силы и красоты, видение великолепного, но возможного человечества, которому нет равного в новой истории. Мужественность, здоровую мощь, способность действия, воплощение наших мечтаний о великом духе, обитающем в прекрасном теле, мы нигде не встречаем так часто, как в фигурах Сикстинской капеллы. Микельанджело завершил то, что начал Мазаччио, — создание человеческого типа наилучше приспособленного, чтобы подчинить своей воле и власти землю и даже—кто знает!—может быть, и больше, чем только землю.

Но к несчастью, хотя рожденный и воспитанный в эпоху, когда могли быть поняты его идеалы человечества и его чувство нагого тела, он провел большую часть жизни среди трагических несчастий и, находясь еще в расцвете творческих сил, переживая свои луч-



шие творческие годы, вдруг увидел себя одиноким — величайшим, но, увы и последним вместе с тем из гигантов, рождавшихся в таком изобилии в течение пятнадцатого столетия. Он принужден был жить в эпоху, которую не мог не презирать, в эпоху, которой он был и ненужен и непонятен. Он не мог поэтому заниматься тем, что увлекало его гений, и против сильнейших склонностей своей природы был принужден тратить энергию на такие сюжеты как, „Страшный Суд“. Его позднейшие произведения все носят следы изменившейся обстановки—сперва в виде просачивания в созданные им фигуры переполнявших его сердце горечи и презрения, а затем в отсутствии гармонии между его гением и тем, что заставляли его исполнять. Его страстью была нагая натура, его идеалом сила. Но какой исход для подобной страсти и подобного идеала могли дать сюжеты, как „Страшный Суд“ или „Распятие Петра“—сюжеты, от которых христианский мир повелительно требовал воплощения робости смиренных и покорности терпеливых. Смирение же и покорность были так же мало знакомы Микельанджело, как и Данте до него, да и вообще всем другим творческим гениям всех эпох. Если бы даже он знал эти свойства, он не имел бы возможности их выразить, ибо его нагая натура может внушать только чувство мощи, но не слабости, может утрашивать, но не трепетать, отчаиваться, но не покоряться. Нагие гиганты „Страшного Суда“ могут испытывать и ужас, но это не ужас перед Судьей, который несколько не отли-

чается от них, несмотря на свои повелевающие жесты и, кажется, скорее указывает путь окружающим его соплеменникам, чем обрекает их на то, на что они обречены. Как изображение момента перед исчезновением вселенной в хаосе, как столкновение богов в ожидании некоего *Götterdämmerung*, „Страшный Суд“ задуман с предельной грандиозностью. Но когда наступит, наконец, та катастрофа, никто не переживет ее, даже сам Верховный Судья. Микельанджело потерпел, таким образом, неудачу в основной концепции и не мог не потерпеть ее. Но где в целом мире искусства найдем мы такие вихри энергии, как в этом сне или, пожалуй, кошмаре гиганта!

По тем же причинам неудачно „Распятие Петра“. Искусство может только внушать и повышать жизнь. Если оно передает страдание и смерть, оно должно трактовать их только, как проявление и результат жизни, полной энергии и решимости. Какая же возможность, спрашивается, есть для такой единственно художественной трактовки в изображении человека распятого головой вниз? Микельанджело мог сделать только всех зрителей и всех палачей как можно более жизненными и тем самым неизбежно более симпатичными! Неудивительно, что он потерпел здесь неудачу! Но какая трагедия в том, что единственная тема вполне по плечу его гению, единственная тема требовавшая одной только подлинной художественности исполнения—его „Купающиеся солдаты“, исполненные за сорок лет до последних работ, исчезли,

оставив лишь скудные следы! Даже этих слабых намеков достаточно, чтобы всякий понимающий человек признал погибшую композицию величайшим шедевром фигурного искусства новой истории.

Что у Микельанджело были свои недостатки, это нельзя отрицать. По мере того, как он старел, его дарование, утрачивая естественный выход, застаивалось и тяжелело; он впал в преувеличивания, сменив мощь грубой силой и осязаемость подчеркнутой нарочитостью моделировки. Нет сомнения также, что ему было столько же дела до изображаемого, как и Боттичелли. Но в то время как изображаемое неважно для передачи движения, оно необходимо для передачи осязательно существующего. Он же мечтал только об одной осязательности, и поэтому во многих его рисунках должным образом трактован только торс и едва обозначена голова. И еще другое вытекает из его страсти к осязательности. Я уже указывал, что типы Джотто были особенно массивны, от того, что такие фигуры наиболее легко осязательны. Микельанджело стремился к подобным же преувеличениям, строя плечи, например, возможно более широкими и мускулистыми просто для того, чтобы они сильнее действовали на наше чувство осязания. Я рискну пойти даже дальше и сказать, что все недостатки в его искусстве, как в скульптуре, так и в живописи и в архитектуре, проистекают из той же страсти ко всему выступающему и рельефному. Но все же ценитель того в фигурном искусстве,

что подлинно художественно в нем, найдет даже в худших вещах Микельанджело источник таких радостей, какие заставят его испытывать лишь еще очень немногие мастера.

В заключение отметим выводы, какие явствуют из этого краткого очерка флорентийской школы и прежде всего именно тот, что хотя ни один из флорентийцев не явился непосредственным продолжателем своего предшественника, все они, от первого до последнего выступали под тем же знаменем. Нет никакого противоречия между Джотто и Микельанджело. Лучшие силы первого, последнего и всех промежуточных великих флорентийских мастеров были посвящены передаче осязаемости или движения или того и другого вместе. Но успешное разрешение проблемы формы и движения лежит в основе всякого высокого искусства, и оттого флорентийская живопись, несмотря на многие ее недостатки, является после греческой скульптуры самым строгим и серьезным из существующих фигурных искусств.

РИСУНКИ

I	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Леонардо да Винчи.
II	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Паоло Учелло.
III	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Пьеро Поллайоло.
IV	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Антонио Поллайоло.
V	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Андреа дель Вероккио.
VI	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Сандро Ботичелли.
VII	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Фра Бартоломмео.
VIII	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Андреа дель Сарто.
IX	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Якопо Каруччи да Понтормо.
X	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Микельанджело.
XI	:: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	Микельанджело.

На стр. 56 допущена ошибка: рисунок Антонио Поллайоло обозначен номером VI вместо IV.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
Предисловие переводчика :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	7
1. Флорентийская многосторонность :: :: :: :: :: :: :: :: ::	17
2. Джотто :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	18
3. Последователи Джотто, Орканья и Фра Анджелико :: ::	34
4. Мазаччио :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	40
5. Учелло и Кастаньо :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	45
6. Доменико Венециано и Фра Филиппо Липпи :: :: :: ::	53
7. Бальдовинетти, Поллайоло, Вероккио :: :: :: :: :: ::	57
8. Движение :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	62
9. Пейзаж :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	68
10. Жанр :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	71
11. Леонардо :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	75
12. Боттичелли :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	79
13. Чинквеченто :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	84
14. Микельанджело :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	94
Заключение :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::	105

Обложка — гравюра на дереве

В. ФАВОРСКАГО.