

УДК 94(38)
ББК 71.05(0)32+83.3(0)3
А94

Афасижев М.Н.

Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Эпоха Возрождения. – М.: ГИИ. 2011. – 342 с. – ISBN 978-5-98287-022-3.

В данной работе продолжено исследование Изображения и Слова, осуществленное в предыдущих работах, посвященных первобытному обществу и Древней Греции. Анализ взаимодействия словесных и изобразительных видов искусства Ренессанса выявил определяющее значение Слова в развитии эстетики и теории художественного творчества этой эпохи. Автор показал, что в поэзии и прозе Данте, Петрарки и Боккаччо впервые были сформулированы гуманистические идеи мировоззрения Нового времени, а в творчестве Альберти, Брунеллески, Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело, Рафаэля, Тициана и многих других – были воплощены и развиты. Книга отражает исследование культуры Возрождения, где особое внимание уделено анализу эволюции словесных и изобразительных видов искусства эпохи, и выявлена общая тенденция нарастания в них активизации гражданских мотивов человека Нового времени, его интеллектуального и эстетического разнообразия, а также духовных и эмоциональных потребностей.

Издание рассчитано на студентов и аспирантов всех гуманитарных дисциплин – философов, культурологов, искусствоведов, а также будет полезно всем, кто интересуется историей мировой культуры.

ISBN 978-5-98287-022-3

© Афасижев М.Н., 2011

© Яковлев В.Ю., оформление,
2011

© Государственный институт
искусствознания, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	6
ГЛАВА 1. Природные и социальные условия возникновения культуры и искусства эпохи Возрождения	11
ГЛАВА 2. В преддверии возникновения Ренессанса в итальянской литературе.....	16
«Последний поэт Средневековья и первый поэт Нового времени»	16
Замысел и общая структура «Божественной комедии» Данте ...	19
Разнообразие мифологических, исторических и современных персонажей в «Божественной комедии» Данте	22
Словесные и эмоциональные рефлексии Данте в процессе путешествия в Аду, Чистилище и в Раю	29
Функции и образное многообразие сравнений в поэме	36
Данте о сущности и целях искусства.....	42
ГЛАВА 3. Эволюция творчества Джотто. От средневековых канонов к реализму	48
Новаторские тенденции в творчестве Джотто.....	48
От «иконного» стиля – к реализму в живописи	55
Активизация зрелищной функции при изображении библейских сцен в поздних картинах Джотто	60
ГЛАВА 4. Петрарка – родоначальник новой поэзии Ренессанса	67
Размышления Петрарки о своем поэтическом творчестве	67
Идеи и образы героев в поэме «Африка»	75
Петрарка как прообраз новой личности Ренессанса.....	80
Любовная лирика Петрарки	86
«Триумфы» – последнее создание поэта	99
ГЛАВА 5. Литературное творчество Джованни Боккаччо	106
Образы природы и героев в поэзии и художественной прозе в ранний период творчества Боккаччо.....	106
Реалистические черты мифологических и идиллических героев в «Фьезоланских нимфах».....	116
«Фьяметта» – первая психологическая повесть о несчастной любви в литературе Нового времени	119

Социальное, психологическое и сословное разнообразие персонажей «Декамерона» Боккаччо	123
ГЛАВА 6. Философия любви в трактатах гуманистов – сторонников Платона и Эпикура	138
Богословская метафизика красоты и любви в трудах членов Платоновской академии во главе с Марсилино Фичино.....	138
Реабилитация чувственности и телесной красоты человека в трактатах последователей философии Эпикура	155
ГЛАВА 7. Теория искусства и поэтики в трактатах гуманистов	161
Поэтика Новой эпохи в трактатах гуманистов.....	161
Критическая интерпретация и развитие античной теории подражания.....	169
ГЛАВА 8. Эстетика и теория изобразительного искусства в ранний период эпохи Возрождения.....	182
Социокультурные предпосылки возникновения искусства.....	182
Архитектурное зодчество – необходимая предпосылка развития скульптуры и живописи.....	186
Эстетика и теория архитектуры Леона Баттисты Альберти	190
ГЛАВА 9. Искусство эпохи раннего Возрождения	195
Первый этап развития архитектуры и изобразительного искусства	195
Возникновение ренессансной скульптуры. Верроккьо, Донателло, Микеланджело	200
Живописное творчество Мазаччо	205
ГЛАВА 10. Эстетические проекты новой живописи в эпоху Возрождения	209
Леон Баттиста Альберти как теоретик живописного искусства	209
Теория искусства живописи Леонардо да Винчи	211
Социокультурные условия развития живописи эпохи Возрождения.....	218
ГЛАВА 11. Живописное творчество Леонардо да Винчи.....	222
Ученичество и ранний период творчества	222
Становление творческого метода Леонардо: «от действительности к идее»	228
«Поклонение волхвов» – новаторское построение композиции и пластические смысловыражения персонажей картины.....	232
Зрелый период живописного творчества Леонардо. «Тайная вечеря».....	238
Вершина портретного искусства художника. «Мона Лиза»	245
Литературное творчество Леонардо	249

ГЛАВА 12. Эволюция художественного творчества Сандро Боттичелли	254
Изображение Мадонн в первый период творчества	254
Влияние неоплатонизма на творчество Боттичелли	259
Иллюстрации Боттичелли к сценам из «Божественной комедии» Данте	273
Религиозный «бунт» Савонаролы. Последний период жизни и творчества Боттичелли	276
ГЛАВА 13. Художественная интерпретация образов «Ветхого Завета» в скульптурах и фресках Микеланджело Буонаротти	282
Ранний период творческого пути. «Давид» и «Битва при Кишине»	282
«Моисей» Микеланджело как классический пример визуализации текста «Ветхого Завета»	288
«Сикстинская капелла» и «Страшный суд» – воплощение христианской легенды о сотворении мира и пророчестве его конца	291
ГЛАВА 14. Рафаэль – универсальный гений эпохи Позднего Ренессанса	298
Художественные и характерные особенности рафаэлевских мадонн	299
Разнообразие античных, библейских и исторических образов во фресках Рафаэля	301
Портретное искусство художника	305
ГЛАВА 15. Теория и практика искусства маньеризма	317
Новые принципы творчества и цели искусства маньеризма в трудах Джорджо Вазари, Бенедетто Варки и Винченцо Данти	317
Концепция красоты в теории и практике художников-маньеристов	321
Контаминация субъективного и объективного в концепции искусства Федерико Цуккаро	326
Итоги исследования искусства Ренессанса	332

ВВЕДЕНИЕ

История мировой культуры свидетельствует о том, что каждая эпоха обладает характерными особенностями, оригинальность и неповторимость которой, определяется синтезом унаследованных из прошлых эпох и созданных в новых социокультурных условиях материальных, духовных и художественных ценностей. И это в полной мере характерно для эпохи Возрождения, явившей уникальный, а во многом и универсально значимый пример творческого освоения и преобразования античной и средневековой культуры и искусства, и ставшей плодотворной основой для становления и развития новоевропейской художественной культуры и особенно в литературе, архитектуре и изобразительном искусстве.

Эпоха Возрождения, охватившая многие европейские страны, началась в Италии, непосредственно расположенной на месте древнего Рима и, по сравнению с другими странами Европы, исторически связанной с римской, а посредством нее – и с древнегреческой культурой и искусством. Что и определило не только ее первенство, но и лидерство в обращении к античной культуре северных европейских стран – Англии, Германии, Франции и других. Так, например, по обоснованному мнению исследователя культуры средневековой Франции Ю.В. Очерета, «средние века во Франции, хотя и следовали вслед за античностью в области культуры, как, впрочем, и во многих других областях социальной и духовной жизни страны, ее продолжением фактически не были»¹. Именно к северным странам Европы относится выражение Ф. Энгельса, согласно которому «средневековые развивались на совершенно примитивной основе. Оно стерло с земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы во всем начать с самого начала»².

¹ *Очерет Ю.В.* Литература Араса XII–XIII веков. К проблеме формирования и развития городской литературы во Франции в Средние века. Киев, 1995. С. 36.

² *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 7. С. 360.

И лишь в Италии эпоха Возрождения возникает под влиянием античной культуры, наследие которой в ней было представлено в виде разнообразного наследства – мифологии, философских сочинений, произведений драматургии, художественной прозы, литературы и шедевров изобразительного искусства. Эти обстоятельства определили мой выбор для исследования – итальянского искусства, в котором наиболее характерно, массово и блистательно проявились общие и в то же время неповторимо уникальные свойства европейского Возрождения. Конечно, охватить все разнообразие видов искусства этой эпохи в их становлении и развитии в рамках одного исследования невозможно, и не в этом заключается его основная цель, а в том, чтобы:

- определить исторически обусловленную уникальность духовной культуры и искусства эпохи Возрождения, чему во многом способствовало временное и пограничное положение Италии между двумя великими мировыми эпохами – Средневековьем и Новым временем. И что способствовало осуществлению в ней синтеза всего наиболее ценного в культуре прошлых эпох и созданию духовной и художественной культуры Ренессанса, отвечающей новым историческим условиям и потребностям общества;

- обосновать ведущую роль Слова поэзии и литературы (в том числе и Библии) в становлении и развитии ренессансной скульптуры и живописи – подобно тому, как по аналогии это было характерно для Древней Греции, изобразительное искусство которой в его возникновении и развитии определялось словесно выраженными мифологическими образами и сюжетами.

В связи с этим, определить роль сочинений философов гуманистов и членов Академии неоплатонизма в создании новой концепции искусства, в различной степени повлиявшей на творчество Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело, Рафаэля, Тициана и других;

- рассмотреть на конкретных примерах произведений гениальных представителей поэзии, прозы, архитектуры, скульптуры и живописи развитие искусства Ренессанса как выражение нового мировоззрения, существенной особенностью которого является синтез духовного наследия Средневековья и телесно-чувственной, пластически совершенной красоты Античности;

- продолжить анализ и оценку характерной тенденции в эволюции европейского искусства, выявленной в наших исследованиях художественной культуры древнего Египта и Древней

Греции, в которых происходила типологически сходная эволюция. Изначально в искусстве осуществляется строго религиозная канонизация содержания в образных или символически знаковых формах. А затем, с наступлением некоторого ослабления господствующей идеологии в форме мифологии и религии, искусство все более и более наполняется реальной земной жизнью, что проявляется в разнообразии его содержания, отражающего предметную среду жизнедеятельности людей, чувства и мысли представителей различных сословий общества и т.д. При этом вначале главными героями произведений искусства древних эпох, как правило, выступали члены привилегированных кругов – фараоны, античные боги и герои, цари, персонажи христианского святого семейства, и уже далее разнообразные типы низших сословий народа. Правда, в этой схеме были и исключения, когда простолюдин становился народным героем (как это видно на примере Робин Гуда, Стеньки Разина или Емельяна Пугачева).

И в итоге исследования – определить, в какой степени в эпоху Ренессанса происходило обогащение и гуманизация содержания искусства и функциональная интенсификация ее художественной формы в эволюции многообразия его творческих методов и стилей в произведениях ее гениальных представителей.

Для реализации этих задач в качестве основного предмета исследования была выбрана Флоренция – первая вступившая на путь социально-экономических, политических и демократических преобразований, которые способствовали расцвету в ней духовной и художественной культуры Ренессанса. Именно во Флоренции начинали свой творческий путь и создавали гениальные шедевры искусства такие «титаны» этой эпохи, как Данте, Петрарка, Боккаччо, Джотто, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Альберти, Брунеллески и другие, оставившие заметный след в искусстве и оказавшие плодотворное влияние на его последующее развитие в других странах.

При этом следует иметь в виду, что, как ни парадоксально это звучит, расцвету гуманистического искусства в Италии, наряду с феодальной знатью, просвещенными купцами и банкирами во многом содействовала и католическая церковь, ибо для церковной иерархии на протяжении почти всего периода Ренессанса был характерен либерализм в отношении к искусствам. Более того, отцы церкви нередко выступали основными

заказчиками создания произведений искусства – от архитектуры, скульптуры, живописи и вплоть до ювелирных изделий.

Таким образом, папы, владетельные князья, большинство правителей городов были поклонниками искусства, потребность в котором подкреплялась их стремлением укрепить и возвеличить религиозные ценности, продемонстрировать свое могущество. А также благодаря активной и предпринимательской деятельности нового сословия купцов, промышленников и банкиров, и стали процветать города Италии. В них создавалось неисчислимое и порой даже избыточное множество величественных и прекрасных храмов, церквей, дворцов, скульптурных и живописных произведений, а также и эстетически совершенных предметов быта, утвари, ювелирных изделий и т.д. В эпоху Ренессанса с небывалой прежде по интенсивности и размаху проявлялась любовь всех слоев общества к искусству как духовно целесообразному по содержанию и эстетически привлекательному по формам его воплощения.

Ибо в чем же еще на заре развития Новой эпохи могла наиболее полно реализоваться главная и стратегически предопределенная для всей европейской культуры потребность масс в реабилитации и развитии *чувства* прекрасного, как не в разнообразных видах искусства? Что повсеместно и наблюдалось во всех городах и областях Италии в эту эпоху.

Таким образом, расцвет чувственно-эстетического отношения к миру на протяжении всей эволюции эпохи Возрождения осуществлялся во всех видах материального и духовного творчества в грандиозных архитектурных сооружениях крепостей, дворцов, храмов, наполненных произведениями скульптуры, настенными росписями, живописными произведениями, а также – в эстетически совершенных разнообразных и ремесленных изделиях – от домашней утвари до ювелирных украшений.

В Новую эпоху впервые возникают исторические и социокультурные условия пробуждения и активизации полноценного чувственного отношения к миру. Хотя несколько ранее, в поздний период Средневековья, уже наметилось пробуждение чувственности под спудом аскетически религиозного искусства, наиболее характерным символом которого выступал готический храм, устремленный в небо, к Богу, а в его службах и обрядах проповедовалось подавление земных страстей и чувств во имя приобщения к бесплотному святому духу. Развитию эмоционально насыщенному и раскованному искусству этой эпохи не

способствовал и средневековый строй общества с его сословными перегородками и иерархиями, тормозившими развитие всех сфер и сторон жизни в результате резкой диспропорции в обществе между приоритетами духовной (в основном религиозной) и практической жизни трудом ремесленников и крепостных крестьян.

Брешь в средневековой религиозной цитадели стали пробивать поэты Утренней зари, рыцарские стихи, посвященные Прекрасной даме, творчество вагантов, нарушение религиозных канонов в богослужебной музыке (И.-С. Бах и другие церковные композиторы позднего Средневековья).

Идеологи и деятели наступающей новой эпохи, унаследовавшей от Средневековья многие ее экономические и социокультурные особенности, стремились к их преодолению и в качестве подходящей модели для этого выбрали культуру античности Древней Греции и Римской республики.

Древняя Греция идеологов Возрождения привлекала тем, что в период ее высшего расцвета при Перикле и утверждении демократического строя народные массы участвовали в различных формах духовной деятельности – в политике, управлении государством, в разнообразных видах общественной деятельности, в результате чего был создан в жизни и искусстве прекрасный идеал античного человека. Как писал Гегель, первым произведением искусства в Древней Греции был человек, который и послужил предметом изображения его в искусстве. Это утверждение философа с полным правом можно отнести и к эпохе Возрождения, целью и идеалом которой было формирование в новых социально-исторических условиях гармонического духовно богатого и физически прекрасного человека.

ГЛАВА 1

Природные и социальные условия возникновения культуры и искусства эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения в мировой истории является одой из самых блистательных в социальном, культурном и художественном отношениях, сравнимой разве что с античной эпохой в период ее расцвета. Между ними имеется и нечто общее, хотя, разумеется, есть и различия, обусловленные огромной исторической дистанцией, разделяющей Древнюю Грецию и Италию, и спецификой их материальной, духовной культуры, религии и искусства.

Во-первых, есть нечто сходное в их географическом положении. Греция и Италия расположены на южных полуостровах европейского континента, омываемых теплыми морями, что благоприятно сказалось на экономическом развитии этих стран благодаря освоению ими морских путей и возможности обмена и торговли своими ремесленными изделиями. И что характерно, эти страны в основном специализировались на изготовлении небольшого по количеству ассортимента, но превосходных по качеству товаров, пользовавшихся в свое время большим спросом во многих странах Средиземноморья и Европы. Греция торговала оливковым маслом и превосходными по форме и художественному оформлению керамическими изделиями, а Италия в лице наиболее развитой республики – Флоренции – долгое время успешно выступала в роли монополиста в производстве и торговле высококачественными шерстяными, а затем и шелковыми тканями.

Есть еще один повод для сравнения государственных устройств – отдельных независимых государств или городов-полисов в Древней Греции и самостоятельных городов коммун в Италии. С учетом исторической специфики и для Греции, и для многих городов Италии в период их расцвета было общим то, что в них народ принимал активное участие в политической жизни, а порой на некоторое время в полисах Греции и в городах-коммунах – в Италии. Кроме того, Италии посчастливилось избежать затяжных кровопролитных войн в то время,

когда между многими европейскими странами велись бесконечные войны, связанные с общемировой тенденцией образований империй из разрозненных феодальных княжеств и мелких королевств, что наиболее успешно было осуществлено во Франции, ставшей самой могущественной европейской державой в период феодализма. Миновали Италию и повсеместные религиозные войны между католиками и протестантами – сторонниками Реформации церкви, начатой Лютером. Италия осталась католической страной, в которой религия не только не препятствовала, но, наоборот, во многом содействовала развитию художественной культуры и искусства, выступая заказчиком и спонсором строительства храмов, церквей, произведений скульптуры, настенной и станковой живописи, содержание и назначение которых, разумеется, определялась христианской тематикой, но непосредственная художественная сторона которых религиозными авторитетами строго не регламентировалась и во многом определялась своеобразием личности творцов искусства, масштабом их таланта и мастерства. Именно это стимулировало появление не только талантливых, но и гениальных поэтов, архитекторов, скульпторов, художников, а также философов и теоретиков искусства. Напомним, что и в Древней Греции религиозных войн между городами не было, конфликты между ними (как и в Италии) были обусловлены в основном социальными и экономическими причинами.

В области искусства в эпоху Возрождения и в Древней Греции также можно провести определенную параллель. Если определяющим появление и развитие изобразительного искусства античности выступило Слово, то есть устная мифология, в лоне которой были созданы первые и основные античные образы богов и героев, давшие материал для последующего развития монументальной и круглой скульптуры, барельефов и фриз архитектуры, живописи, вазописи, греческой трагедии и комедии, то культурно-историческим инициатором возникновения и развития искусства эпохи Возрождения так же выступило Слово: поэзия, художественная проза и философско-эстетические трактаты. Предтечей искусства эпохи Возрождения явился один из величайших поэтов в истории мировой культуры – Данте Алигьери (1265–1321).

Решающее значение Слова как средства выражения приоритетных духовных ценностей и общественных целей Ренессанса выразилось в философско-эстетических трактатах гуманистов,

в которых осуществилось переосмысление прежних представлений о Человеке и утверждение его как высшей ценности в мире – представление, которое как-то совмещалось с основным постулатом христианской религии о Боге как творце Мира и Человека. «Бог создал человека прекраснейшим, благороднейшим, сильнейшим и, наконец, могущественнейшим», – утверждал гуманист Джаноццо Манети в своем трактате с несколько вызывающим названием – «О достоинстве и превосходстве человека»¹.

Многие исследователи культуры эпохи Возрождения в Италии считают, что она прошла несколько этапов развития, характерные черты которой совпадают с тремя столетиями, а именно – с XIV, XV и XVI, получившие соответственно итальянские названия – Треченто, Кватроченто и Чинквеченто, каждое из которых имеет свои хронологические различия.

Ранним этапом культуры наступающей эпох явилось Треченто, на протяжении которого представители гуманизма разработали и выдвинули программу построения новой культуры на основе так называемой *Studia humanitatis* – обязательного набора гуманитарных дисциплин, необходимых для воспитания и образования разностороннего и гармонического человека. В результате, в следующую эпоху – Кватроченто – эта программа во многом была претворена в жизнь, о чем свидетельствовали появление в Италии многочисленные центры ренессансной культуры в ее процветающих городах: Флоренции, Венеции, Милане, Риме, Неаполе, а также в небольших государствах – Мантуе, Урбино, Римини и Болонье. В этих городах на высоком эстетическом уровне производились в широком ассортименте разнообразные предметы быта, роскоши, оружие и многое другое вплоть до великолепных парусных судов, благодаря которым Италия долгое время господствовала на Средиземном море. А Флоренция, став мировым центром мануфактурной текстильной промышленности в области производства сукна и шелка, в то время не имела себе равных в конкуренции на мировом рынке.

В пору расцвета во всех городах Италии бурно развивалось строительство храмов, дворцов, крепостей, производились крупные ирригационные и дорожные работы, заказчиками которых

¹ Возрождение. Гуманизм второй половины XIV – первой половины XV века. Сб. источников // Сост. и пер. Н.В. Ревакина. Новосибирск, 1975. С. 64.

выступали правители городов, коммуны, монастыри и частные лица: купцы, банкиры и феодалы. В этих условиях спрос на ученых, инженеров, архитекторов, скульпторов, художников, ювелиров и т.д. не затухал на протяжении всей эпохи Ренессанса. И многие представители этих профессий активно занимались вопросами рационализации производства, строительством, математикой, механикой, гидравликой, а также украшениями храмов, дворцов, замков и городов в целом, нередко в одном лице сочетая несколько профессий.

В этих условиях возникает широкое социокультурное движение – гуманизм, который осуществился во всех областях духовной культуры Италии – в философии, этике, образовании, литературе и искусстве. Идейные истоки и предпосылки новой культуры коренились, с одной стороны, в античной и особенно римской культуре, множество памятников которой сохранились и напоминали о великом прошлом Италии, а с другой, были унаследованы от средневековой культуры предшествующих веков (например, от архитектуры, скульптуры, живописи, рыцарской и городской поэзии, новеллистики и сатиры).

Характерной особенностью культуры Ренессанса было возникновение новой интеллигенции, в состав которой вошли представители самых разных слоев и профессий: юристы, медики, университетские профессора, политические и церковные деятели, а главное – филологи, писатели, архитекторы, скульпторы, живописцы, сформировавшие идеологию и художественную культуру этой эпохи.

Разрушение социальных перегородок, свойственных феодальному обществу, и ликвидация сословных иерархий в эпоху Возрождения предоставило всем гражданам равные возможности достижения успехов во всех областях жизни и культуры. Результаты активизации всех слоев населения достаточно исследованы в науке. Этот процесс сказался и на составе гуманистов. В качестве новой интеллигенции были представители самых разных слоев общества: теологи, юристы, медики, учителя, университетские профессора, библиотекари, переписчики книг, художники, скульпторы, архитекторы, чиновники при дворах правителей городов, политические деятели и т.д. Всех их объединял глубокий интерес к гуманитарным наукам, главным образом к античной и римской классической философии, морали, этике, эстетике, литературе и искусству. Этот этап предшествовал развитию изобразительного искусства, как по времени, так

и по влиянию на содержание его самых разнообразных представителей. Поэтому, как считал швейцарский историк Якоб Буркхардт в своей книге «Культура Возрождения в Италии», приступая к исследованию культуры эпохи Возрождения, необходимо «указать на то, что в ней с самого начала образованность идет впереди изобразительного искусства»².

Отвлекаясь от разносторонних аспектов деятельности гуманистов в указанных областях, в данной работе сосредоточимся на эстетических и искусствоведческих проблемах соотношения Изображения и Слова, которым были посвящены мои предыдущие исследования на материале первобытного искусства и античной мифологии и искусства.

Итак, повторим, в Италии начало эпохе Возрождения положило Слово, и именно в поэзии и художественной прозе возникли первые тенденции пересмотра идеологии и художественной культуры Средневековья, а также появились ростки нового гуманистического искусства. В начале этого процесса в поэзии стоял гениальный итальянский поэт Данте Алигьери.

² Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М., 1996. С. 236.

ГЛАВА 2

В преддверии возникновения Ренессанса в итальянской литературе

«Последний поэт Средневековья и первый поэт Нового времени»

Это замечание Ф. Энгельса как нельзя более точно отражает двойственный, переходный характер творчества великого итальянского поэта – Данте Алигьери. Начало его жизненного пути и поэтического творчества словно копирует средневековое представление о молодом человеке, как о рыцаре, создающем в душе культ «Прекрасной дамы», идеальный образ которой становится путеводной звездой на его жизненном пути и верность которой он сохраняет всю жизнь, не пытаясь сблизиться со своей возлюбленной и лишь изредка созерцая ее издали. Известно, что для средневековых поклонников Прекрасной дамы не так важно было знать – каков у этого образа реальный прототип, ведь в основном ее образ был создан пылким воображением рыцаря, порой в результате случайной мимолетной встречи с какой-либо девушкой или же женой своего сюзерена нередко далеко не красавицей, подробно разглядеть которую пылкий рыцарь не успел или не мог, тем более, что личных встреч с ней он не искал. Достаточно было того, что во имя ее он совершал свои подвиги и героические свершения. Или, во всяком случае, стремился к ним и громогласно всем заявлял об этом. История Дон Кихота дает хотя и карикатурное, но, по сути, в основном, верное представление о подобных историях «романтической» любви.

Идеализация образа идеальной возлюбленной, который в эпоху Средневековья приняла общественную, так сказать, «легальную» форму выражения, не является чем-то исключительным для предыдущих и последующих веков. И тем более, для непосредственно примыкающей к ней эпохе Возрождения, о чем свидетельствует история любви Данте, Петрарки и не только их.

Тот факт, что эти поэты открыто выражали чувства в своем творчестве, разве не было внутренне и интимно свойственно

многим подросткам и юношам разных времен и народов, переживающих первое чувство влюбленности, смущение при мимолетных встречах, боязнь обнаружить свое чувство перед своей избранницей и, вместе с тем, невыразимые мучения и томления от не проясненных в сознании желаний, неопределенности и зыбкости надежд на ответное чувство своей страсти.

Начало поэтического творчества Данте проходило в содружестве с основателями «нового сладостного стиля» в итальянской поэзии – Гвидо Кавальканти и Гвидо Гвиницелли, которые развивали лучшие традиции средневековой французской лирики, главным образом в том, что стремились в поэтической форме решать философские проблемы о сущности и происхождении любви, о ее роли в становлении и развитии духовности и чувственности человека. Поэты этого «нового сладостного стиля», как и их французские предшественники, воспевали культ Прекрасной дамы, но вследствие склонности к метафизическим размышлениям порой представляли ее не как земную женщину с ее индивидуальными чертами и особенностями, а, скорее всего, как абстрактный образ мадонны или ангела небесной красоты.

Данте свои стихи также посвящал любви. «Все думы – о любви, о ней одной», – так начинал он одно из стихотворений из своей книги «Новая жизнь». Но в отличие от своих собратьев по перу, предметом его любви в них выступает не абстрактный символ женской красоты, а конкретные возлюбленные – то Флоретта, то Мюзетта. Он так объяснялся одной из них:

*Я люблю Вас, мне без Вас не жить,
На высший дар надеюсь неизменно,
Который Вы могли бы мне принести:
Ведь жить желаю – чтобы Вам служить,
И лишь о тех вещах прошу смиренно,
Что делают прекрасной даме честь,
Пока живу, пока надежда есть
Горжусь, что Вас Амур великой властью
Казнить меня и миловать облек,
И я у Ваших ног,
В надежде верной приобщиться к счастью¹.*

Однако впоследствии все стихи и поэмы Данте были посвящены Беатриче, которую он впервые увидел мальчиком и вос-

¹ Новая жизнь Данте Алигьери // Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1988.

торженно романтически любил всю жизнь, лишь мимолетно и случайно встречая ее на улице или в церкви и не пытаясь даже лично познакомиться с ней – типично рыцарски-средневековое отношение к даме сердца! И это обоготворение любимой не ослабело и после ранней смерти Беатриче, которую на тридцать с лишним лет пережил поэт, не переставая ее прославлять в своих произведениях, особенно в своем самом главном создании – «Божественной комедии». (Что, в общем, не помешало Данте завести семью – он был женат и имел двоих детей.)

Удивительно и непонятно современному человеку такое непрерывное любовное горение и томление души, страстность и уничижительное смирение великого поэта перед красивой, но, в общем-то, обычной итальянской женщиной. Жизнь Данте и поэта, и гражданина республики Флоренции, была наполнена знаменательными событиями и активными действиями: участием в политической жизни Италии, открытым осуждением высших чинов католической религии во главе с папой (одного из них он даже поместил в аду), выступлениями против тиранов и магнатов, стремящихся к единовластию в республике, призывами народов к объединению Италии под властью германского короля Генриха VII, с целью покончить с раздробленностью страны и установить в ней мир и согласие между постоянно соперничающими и враждующими ее городами и республиками. А после отказа Флоренции подчиниться германскому королю Данте обращается к ее правителям и народу с резким письмом обвинительного характера, в результате чего был лишен права вернуться когда-либо в его любимую Флоренцию и под страхом смертной казни вынужден был до конца жизни скитаться по разным городам Италии в поисках безопасного приюта.

Это очевидное раздвоение личности Данте на его возвышенное по тематике духовно-поэтическое творчество и мужественное, бескомпромиссное участие в гражданской жизни современной ему Италии – не есть ли выражение его перехода от Средневековья к Новому времени? От смиренья и пассивности в своей личной, любовной жизни, выраженной в его поэзии, к борьбе против социальной несправедливости, творимой на его глазах, будь то обнаглевшие богачи, тираны отдельных городов или погрязшие в пороках и лицемерии отцы римской католической церкви.

Но практически изменить что-либо в современной ему Италии Данте был бессилён и не мог наказать порок и неспра-

ведливость, неизбежные в «эпоху первичного накопления капитала», каковой был в тот период во Флоренции, в наиболее развитом виде по сравнению с другими городами. И поэтому поэт «пошел другим путем», он сполна рассчитался со всеми своими обидчиками и врагами в бессмертной «Божественной комедии».

К созданию этого мирового шедевра с его универсальным для своего времени содержанием и художественным совершенством, грандиозным планом структурного построения сюжета и музыкально звучащими терцинами Данте подошел во всеоружии своего политически зрелого возраста и поэтического таланта, прошедшего плодотворную школу творчества в изображении своего внутреннего мира во всех оттенках своих любовных переживаний, иными словами, изображений самых тонких и едва уловимых чувств и настроений при восприятии женской красоты, особенно в лице его идеальной возлюбленной Беатриче.

Задумываясь над природой гениальных творцов искусства, стоит, очевидно, учитывать благоприятные внутренние и внешние условия их становления и развития. В случае с Данте налицо характер гармонического развития и разностороннего «самовоспитания» художественного гения поэта. В результате чего произошло формирование его внутреннего мира идей, культивирование и испытание им романтической любви, развившее его эмоционально насыщенное творческое воображение. И наряду с этим активное участие поэта не только в художественной, но и в гражданской жизни своего времени. Все это не могло не наложить своеобразный отпечаток на все творчество Данте, обусловленное характером гениальной личности поэта и воздействием на него неповторимой эпохи, в которой он жил и творил.

Замысел и общая структура «Божественной комедии» Данте

«Божественная комедия» – одна из самых сложных и трудных поэм в мировой литературе как для восприятия, так и для ясного понимания ее содержания и смысла. Это одно из самых грандиозных созданий искусства, оказавшее многообразные – прямые и косвенные – влияния на всю мировую художественную культуру.

Поражает сам замысел Данте – изобразить в одной поэме Ад, Чистилище, Рай, которые разделены на части соответственно их многочисленным обитателям – от самых страшных



Данте с «Божественной комедией» в руках на фоне Флоренции.
Фреска. Доменико ди Микелино. Флорентийский собор. 1465

преступников до многочисленных святых, ангелов и верховного божества. И что знаменательно, Данте, руководствуясь средневековым учением о функциональном назначении и характере указанных областей внеземного мира, который, в общем, не обладает зримо представляемой структурой с его уровнями и связями, самостоятельно создал сложное и вместе с тем ясное представление об этом мире. По сути, он выступил архитектором загробного мира, построив грандиозное и стройное «здание», которое было разделено по частям, согласно их назначению, – Ад, Чистилище и Рай.

Интересно, что А.С. Пушкин, который специально овладел итальянским языком, чтобы читать Данте в оригинале, одним из первых оценил именно общую структуру «Божественной комедии», отметив, что «Единый план Ада есть уже плод высокого гения».

Как и во всем творчестве Данте, в создании этого плана проявилась характерная для поэта двойственность – следование

общепринятой религиозной традиции и творческое отношение к ней, дающее простор для проявления его собственной личности.

Так, если в религиозных текстах разного рода Ад определяется как подземный мир с его различными областями, где томятся грешники, обреченные на различные форы наказания, то, согласно Данте, Ад – «творение» Люцифера, павшего ангела, свергнутого богом с небес. При падении он обрушился на земную поверхность с такой силой, что достиг центра земли, где и застрял, образовав по пути огромную постепенно сужающуюся воронку с девятью кругами, предназначенные для различного рода грешников.

А чтобы попасть в Чистилище, необходимо миновать Люцифера и постепенно восходить по семи кругам от центра земли на ее поверхность, которая находится на противоположной Аду стороне и представляет собой Земной рай. Над ним простирается Небесный рай, который состоит из девяти небес или светил, распределенных Данте по их близости к лучезарному божеству. По порядку – это Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн. Девятое небо обозначено как Перводвигатель. Это обитель ангелов и высшего божества, которое Данте представляет в виде «Вечного Света».

Подобное строение частей загробного и небесного миров в литературе античности и средневековья не встречается. Это очевидно из истории эпохи, а также подтверждается в четырех трактатах о преисподней в книге философа – гуманиста К. Салютати «О подвигах Геракла»².

Приступая к рассмотрению «Божественной комедии», необходимо предварительно отметить, что с точки зрения изображения в поэме подземных «реалий» образов грешников и различных мифических существ наиболее характерна и впечатляюще разнообразна ее первая часть «Ад». Подробное и тщательное изучение всех персонажей и их историй, населяющих все круги Ада, отражены в многочисленных трудах зарубежных и отечественных ученых, что дает нам право для узкоспециального исследования, посвященного проблеме изобразительных и выразительных аспектов словесного текста поэмы, а именно выяснению того, каким образом Слово используется в ней, и для создания образов персонажей различных кругов Ада, описаний

² Салютати К. О подвигах Геракла. Трактат о преисподней // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 304–314.

его различных реалий, а также для выражения духовного состояния поэта – его мыслей, чувств и реакций при встрече с различными персонажами в Аду и Чистилище. При этом, следуя общему ходу повествования Данте о его путешествии по загробному миру, я останавливался на наиболее ярких и впечатляющих образах поэмы, вызвавших у поэта разнообразные чувства – жалость, сочувствие или гневный протест и даже проклятия.

Сюжетный ход поэмы определяется поэтапным нисхождением Данте в Ад, восхождением на гору Чистилища и посещением Рая с его земными и небесными кругами и светилами. По мере смены этих частей загробного мира меняются и изобразительные, и выразительные особенности языка поэмы. Происходит постепенное испарение реальных примет времени в их наглядно предметном воплощении в лице различных – исторических и современных – поэту персонажей, вернее, их теней, словесное изображение которых он представляет перед читателем как вполне реальные. Такова магия слова, с его предметно-смысловой природой и способностью едва ли не с полной адекватностью представить объективную, а тем более – духовную реальность! И она в полной мере реализована при изображении природы и персонажей «Ада», в котором намного более разнообразно и в большем количестве, чем в остальных частях поэмы, представлены образы выдающихся персонажей прошлого и современников поэта; в изобилии представлены города и области Италии, страстное осуждение отцов церкви и папства за нарушение моральных заповедей христианства, критика политических деятелей и представителей крупной торговой и банковской олигархии, препятствующих объединению итальянских городов в единое государство из-за своих узко корыстных интересов и целей и т.д.

Разнообразие мифологических, исторических и современных персонажей «Божественной комедии» Данте

В поэме Данте ведет философские, религиозные, нравственно-назидательные споры с незнакомыми и знакомыми в их прежней жизни персонажами, нередко выражая им сочувствие и сострадание из-за слишком сурового наказания за их прошлые проступки. При этом получается парадоксальная ситуация! Следуя средневековым религиозным догматам о неотвратимости

наказания человека за его грехи и помещая своих «героев» в различные круги Ада, Данте, который, казалось должен быть доволен наказаниями соответственно их проступкам в жизни – но нет! Он нередко не просто сочувствует и сострадает различным персонажам Ада, но и заливается слезами и даже может упасть в обморок при виде их невыносимых страданий.

Что он и делает, выслушав рассказ красавицы Франчески о своей внезапно вспыхнувшей любви к юному Паоло – младшему брату ее старого и горбатого мужа, который, застав их прильнувших друг к другу в поцелуе, пронзил обоих одним ударом своего кинжала. За эту греховную связь они оба и были помещены после смерти во второй круг Ада, в котором томятся жертвы преступной любви. И далее:

*Так дух сказал, а рядом, онемелый
Рыдал другой, и в скорби наконец
Я обомлел, и был оцепенелый,
И пал без чувств, как падает мертвец.*
(Ад, песнь 5, октавы 139–142)

В этом же кругу присутствуют не только грешники-христиане, но и жившие в дохристианскую эпоху – «жертвы сладострастий» Семирамида, Клеопатра, Елена Прекрасная – «причина стольких бед», а также Ахилл, Парис и Тристан.

Вообще, Данте заселил Ад многими мифическими и реальными героями античности. Например, здесь поэты – Гомер, Гораций, Овидий Назон; философы – Аристотель, Сократ, Платон, Демокрит, Анаксагор, Зенон, Эмпедокл и Диоген, «искавший человека», Фалес, Орфей, Сенека, Гиппократ, а также – Цезарь, Брут, «свободы дикий сын» и некоторые другие. Вся их вина заключается лишь в том, что все они – язычники, поскольку, по словам проводника Данте в Аду – римского поэта Вергилия, «до христианства в мире рождены, погибшие незнанием: их удел томиться всем желаньем без надежды». Поэт потрясен сообщением Вергилия и признается:

*От слов его я сердцем заболел,
Когда среди страдающего лика
Мужей, венчанных доблестью, узрел.*
(Ад, песнь 4, октавы 43–45)

На вопрос Данте: удостоился ли попасть в Рай кто-либо из язычников, Вергилий ответил, что ни один из самых великих язычников в Рай не был допущен.

Этот вопрос был невозможен и неуместен для истинно и ортодоксально мыслящего человека. Но поэт, предшественник Новой эпохи, не мог понять и принять как догму очевидную несправедливость по отношению к великим личностям прошлого. И после, будучи в Раю, он поднимает этот вопрос перед «святотазарным духом» в образе имперского орла. И в ответ получает от него гневную отповедь:

*Ты рек: Родится человека близ края
Земли, над Индом, и живет себе он,
Тих, о Христе не слыша, не читая.
Поступок славный не один затеян
И им свершен, на добро тароватым;
К тому же грех не один не содеян.
Помер без веры, не крещен – куда там!
И справедливость велит его клясть? и
В том, что не верил, был он виноватым?*
(Рай, песнь 19, октавы 70–78)

В итоге никаких разумных доводов против сказанного им от имени поэта этот святотазарный дух не находит и ограничивается криком:

*Да кто ты есть, что тон судейской власти
Принял – за сотни миль решаешь дело,
Когда не видишь его сотой части!*
(Рай, песнь 19, октавы 79–81)

Но Данте вся эта риторика не убеждает – она ему «невнятна». Он не может не чтить и не восхищаться многими реальными и мифическими героями античности. Например, судьбой Одиссея, которому посвящена поэма Гомера «Одиссея» – название, ставшее нарицательным для обозначения далеких странствий, полных опасных и чудесных приключений ее героев.

С тенью Одиссея поэт встречается в восьмом кругу Ада, где томятся «коварные советчики». В отношении Одиссея имеется в виду его совет грекам, которые безуспешно в течение десяти лет осаждали Трою, построить огромного деревянного коня и в его утробе спрятать воинов. Как следует из поэмы Гомера «Илиада», троянцы втащили коня в город, а ночью спрятанные в его утробе воины открыли главные городские ворота, впустив греческое войско, которое овладело Троей и разрушило ее.

Далее, в «Одиссее» Гомером рассказано о многих опасностях и приключениях героя на пути его в родную Итаку, в ко-

торуя он, в конце концов, прибыл и вновь воцарился, обретя покой и семейное счастье. Так оканчивается поэма Гомера. Но этим не завершается жизненный путь Одиссея. Имеются различные «продолжения» его дальнейшей судьбы. Например, Аполлодор приводит различные версии завершения жизненного пути Одиссея, в том числе и гибель от руки его сына – Телегона (родившегося от него и нимфы Кирки), который прибыл на Итаку с целью отыскать своего отца. Там он стал угонять овец из стада Одиссея, а когда тот хотел воспрепятствовать этому, Телегон, не узнав своего отца, пронзил его копьем. Похоронив Одиссея, Телегон женился на Пенелопе, повторив, таким образом, судьбу Эдипа. По другой версии, Одиссей был осужден на изгнание по обвинению родственников убитых им женихов Пенелопы. Аполлодор повествует и о других версиях.

Но Данте приводит совсем иную историю, рассказанную тенью Одиссея. Вспомним, что в «Одиссее» Гомер повествует о посещении его героем загробного мира, во время которого слепой провидец Тиресий предсказал Одиссею, что он по возвращении на Итаку вскоре снова пустится в далекие морские путешествия. Именно это и произошло, как это явствует из рассказа Одиссея о его последнем плавании в неизведанные морские просторы. Приведем его целиком, так как перед нами предстает один из самых привлекательных образов всей поэмы Данте, хотя изображен Одиссей, как и другие обитатели восьмого круга, в виде пылающего огня. Но когда к Данте и Вергилию приблизился «огонь старинный», то он, клоня к путникам свою вершину, заговорил голосом Одиссея, поведавший им о том, что после возвращения на Итаку он недолго наслаждался мирной жизнью и, в конце концов, стал тяготиться ею. По его словам:

*Ни нежность к сыну, ни перед отцом
Священный страх, ни долг любви
Близ Пенелопы с радостным челом
Не возмogli смирить мой голод знойный
Изведать мира дальний кругозор
И все, чем дурны люди и достойны.
И я в морской отважился простор,
На малом судне выйдя одиноко
С моей дружиной верной с давних пор.
Я видел оба берега Марокко,
Испанию, край сардов, рубежи
Всех островов, раскиданных широко.*

*Уже мы были древние мужи,
Войдя в пролив, в том дальнем месте света,
Где Геркулес воздвиг свои межи,
Чтобы пловец не преступал запрета;
Севиля справа отошла назад,
Осталась слева перед этим Сета.
«О, братья, так сказал, я, на закат
Пришедшие дорогой многотрудной!
Тот малый срок, пока еще не спят
Земные чувства тот остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!
Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанью рождены».
Товарищей так живо укололи
Мои слова и ринули вперед,
Что я и сам бы не сдержал их воли.
(Ад, песнь 26, октавы 69–123)*

Перед нами едва ли не целый манифест наступающего Нового времени, на знамени которого как раз и будут написаны ключевые слова гуманистов – «доблесть» и «знание». Отражено в нем и характерное для эпохи Ренессанса жадное стремление его «новых аргонавтов» к путешествиям в неведомые страны и континенты. Известно, что именно эта эпоха знаменита своими географическими открытиями Америки, Индии, Китая и т.д., немалая часть которых приходилась на долю представителей купеческих союзов итальянских городов, таких как Венеция, Генуя, Милан и Флоренция. Их не останавливали ни многочисленные опасности, ни гибель многих морских каравелл и целых флотилий. Подобная участь постигла и Одиссея с его спутниками.

*Сменилось плачем наше торжество:
От новых стран поднялся вихрь, с налета
Ударил в судно, повернул его
Три раза в быстрине водоворота;
Корма взметнулась на четвертый раз,
Нос канул книзу, как назначил кто-то,
И море, хлынув, поглотило нас».
(Ад, песнь 26, октавы 136–141)*

И с тех пор за какие грехи превращен один из самых выдающихся по уму, доблести и славных подвигов античный герой

в огненный факел и вечно томится в аду? Данте это непонятно и вызывает внутреннее сопротивление христианской догме, согласно которой Рай – только для христиан. Можно сказать, что в его поэме уже посеяны идеи эпохи Нового времени о равенстве всех людей, независимо от их веры, положения в обществе, профессии и т.д. Что и было осуществлено в теории гуманистов и на практике во многих итальянских городах-коммунах.

Поэтому едва ли так уж верно положение, разделяемое многими исследователями жизни и творчества Данте о том, что он был духовно и истинно религиозно верующим, но порицал современную ему практику деятелей церкви, начиная с ее низших чинов и вплоть до пап. В его мировоззрении уже проявились сомнения в правомерности резко разделять православную веру от других – буддизма, индуизма и от язычников, представители которых во многом подготовили христианский тип веры с ее иерархией земных и духовных ценностей. Например, египетская мифология, философия Платона, Аристотеля, стоиков и других.

Вообще же, возрастающее позитивное отношение к античной культуре в преддверии к Ренессансу – было неперенным условием его появления и расцвета. И, естественно, что это не могло не повлиять на религию, в которой осуществлялось преодоление аскетизма, утверждение культа духовно раскрепощенного, эмоционально богатого и активного человека. И что знаменательно, весь ход истории Ренессанса наглядно свидетельствует о том, что с самого начала религия стала постепенно и нераздельно сливаться с искусством и в этом симбиозе ранее абстрактно провозглашаемые ее постулаты и догмы получили в искусстве яркое чувственное, эстетически разнообразное воплощение во всех формах литературы, изобразительного искусства и архитектуры.

Первый шаг в этом сближении был сделан Данте, для которого «божеством» явилась прекрасная Беатриче. Именно с его подачи начался культ женщины в изобразительном искусстве Ренессанса. Как будет показано далее, в нем основными предметами изображения был не только главный персонаж христианской религии – Христос, но и богородица дева Мария и другие женские образы. Христос же, как неперенный культовый атрибут произведений религиозного искусства, присутствовал в них рядом с девой Марией лишь в младенческом возрасте или

же в сценах его земной жизни и «снятия с креста», которые в изобразительном искусстве Ренессанса не получили столь многообразного и многочисленного воплощения в сравнении с женскими образами святого семейства и особенно в сравнении с девой Марией. И лишь «Тайная вечеря» получила различные интерпретации и художественные решения.

Не проявился ли в этом все возрастающий эстетизм Нового времени, который и побуждал для воспевания в литературе и изображения в живописи и скульптуре выбирать в основном женскую красоту как выражение идеала прекрасного, гармонии возвышенной души и прекрасного тела. А что может быть более возвышенной и прекрасной, чем образ беспорочной девы Марии, так сказать, «первой леди» эпохи Ренессанса?

И в этом знаменательно и плодотворно для обеих сторон совпали интересы церкви и художников – первая сторона выступала заказчиком и спонсором, вторая же – исполнителем с правом по-своему решать художественные задачи.

Случайно ли в «Божественной комедии» Данте не дал никакого конкретного образа божества. В небесной высоте оно явилось перед ним в виде ослепительного «горнего света» и неясных видений. Он сетует:

*Теперь виденья мои превышали
Возможность слова; был вписать не в силах
Увиденное в памяти скрижали... страстно был волнуем
Своим прозреньем – сладки и милы
Те чувства, но дать форму не могу им...*

(Рай, песнь 9, октавы 13)

Реальным «божеством» для Данте была и осталась Беатриче, хотя в результате созерцания горнего света, поэт, по его словам, обрел «высшую истину». Но какую – он не смог выразить, хотя и обещал верховному совету:

*Дай мощь мне слова, и да возглаголю...
людей грядущих, может, удоволю.*

(Рай, песнь 9, октава 19)

Как видно, потеряв из виду реальный предмет изображения, Данте на время лишился и своего художественного дара. Зато при изображении персонажей Ада он развернулся в полном блеске и богатстве творческого воображения и осязательной конкретности.

Словесные и эмоциональные рефлексии Данте в процессе путешествия в Аду, Чистилище и в Раю

Вот картина, представшая перед Данте, который в сопровождении Вергилия вступил в третий круг Ада, где помещены чревоугодники и обжоры.

*Мы в третий круг вступаем, в круг дождя.
Проклятый, лдяный, грузный, всеминутный,
Не уменьшаясь и не проходя,
И снег, и крупный град, и дождик мутный
Без устали там льется в вечный мрак,
Кропя зловонный край и неприятный.
С тремя пастями, как у трех собак,
Ждет Цербер тех, кто у него во власти
Приемлет казнь в грязнейших из клоак.
Шерсть сальная, кровь и в глазах, и в пасти,
На лапах когти и живот большой,
Хватая грешных, рвет он их на части,
И раздаются, будто псовый вой,
Страдальцев вечно борющихся крики...
Этот гад великий, оскалив пасть, метнулся к нам вперед
И каждым членом бился в дрожи дикой.*

(Ад, песнь 6, октавы 7–24)

Впечатляет по своему беспощадному натурализму и сцена в «девятом рву чудовищной расправы», в котором подручные дьявола рассекают грешников-смутьянов напополам. Вот один из этих страдальцев, изображенный поэтом:

*Не так дыряв, утратив дно, ушат,
Как здесь нутро у одного зияло
От самых губ до туда, где смердят:
Копна кишок между колен свисала,
Виднелось сердце с мерзостной мощной,
Где съеденное переходит в кало».*

(Ад, песнь 28, октавы 22–27)

Фантазия Данте в изображении самых невероятных уродливых явлений Ада не знает границ. Например:

*Я видел, вижу словно и сейчас,
Как тело безголовое шагало
В толпе, кружащей несчетный раз,
И срезанную голову держало
За космы, как фонарь, и голова
Взирала к нам и скорбно восклицала.*

*Он сам себе светил, и было два
В одном, единый в образе двойного.
(Ад, песнь 28, октавы 121–125)*

Вот еще одна страшная картина, созданная фантазией поэта, который вступил в провал глубокий, где казнятся прорицатели и всякого рода колдуны, в том числе и античные, – например, Тиресий, Калхас, Эврипил и другие. Наказание выпало им довольно необычное – у всех их перекручены шеи, и они шествуют толпой вперед, с лицами, обращенными вспять. Итак:

*В круглой ложбине люди – рядом к ряду
Шли, как я видел, в безмолвии слезном...
Я пригляделся к путникам болезным
И вижу – каждый странно перекручен
В месте, где шея, способом чудесным:
Всяк лик вспять свернут, стан неловко скрючен,
Пятятся ноги назад бестолково,
И видеть прямо человек отучен.
Допустим, хватит паралич иного –
И, как вот им, все тело искорежит, –
Но я еще не видывал такого.
Суди, читатель мой, и да поможет
Тебе рассказ сей, – мог ли не рыдать я,
Когда такая мука сердце гложет,
Такая боль: ведь люди наши братья,
Так скручены, что орошают, плача
Не грудь себе, а зад – все без изъятья.
Я горько плакал, лик свой локтем пряча...
(Ад, песнь 20, октавы 10–25)*

Не странно ли, что Данте подверг столь необычному наказанию предсказателей будущего за их, по сути, божественный дар угадывать грядущие события и предостерегать людей от непродуманных и часто могущих привести к несчастью действий. Как это сделал Калхас, посоветовав троянцам не втаскивать деревянного коня в город, сказав: «Бойтесь данайцев, дары приносящих». И если бы вняли его предостережению, то, возможно, не пала бы Троя, и многие герои этой войны остались бы живыми. За что же так жестоко и издевательски поступил с ними поэт? Словно говоря им: «Вы всегда смотрели вперед себя, а теперь смотрите только назад». И при этом горько зарыдал, увидев дело своих рук, вернее – своей поистине изощренной и садистски беспощадной фантазии.

Но апофеозом творческого воображения Данте можно назвать подробно выписанную сцену им взаимопревращения человека в змея и змея в человека, когда они «втиснулись друг в друга, плотью меняясь, стать одним умея, совокупились грешник и зверюга» (Ад, песнь 25, октавы 100–103).

Порой кажется, что пером поэта водила нереализованная в жизни ненависть и какая-то близкая к патологии страсть к изображению уродливых и мерзких созданий, к описанию различных сцен пыток и казней.

Например, в конце путешествия по Аду перед Данте предстал сам «князь тьмы» Люцифер, перед образом которого Данте застыл на месте «ни жив, ни мертв» – до того его лик был грозен и ужасен.

*И нужно ж было вид иметь столь мерзкий –
Его главу три оснащали лика!
Первый над грудью, красный, изуверский,
И по бокам два, место же их стыка
По-над плечами; взглядом озверелым
Всяк лик оглядывал окрестность дико.
Шесть глаз рыдали; три пасти сквозь губы
Слюной сочились, кровью розовея.*

Люцифер подвергает пыткам грешников, совершивших при жизни гнусное предательство, повлекшее за собой множество бед и несчастий, а именно – Иуду, предавшего Христа, Брута и Кассия, организовавших убийство Цезаря. Вот как это выглядит:

*И тут и там терзали зубы
По грешнику; их, значит, всего трое,
И они муки терпят пресугубы.
Из них в особом средний непокое:
Когтями кожу со спины сдирает
Ему грызущий – пытка тяжче вдвое.*

Указывая на него, Вергилий поясняет:

*Вот этот дух, что больше всех страдает,
Чью спину коготь, главу – зуб терзает
Иуда Искаротский.
Другому ноги разжевал, как клецки,
Сей, черноликий; это душа Брута –
Язык проглотив, корчится уродски.
А это Кассий – вишь, все тело вздуто.
(Ад, песнь 34, октавы 55–67)*

Мучения этих персонажей не тронули Данте, обычно страдающего от мучений грешников; возможно, в его глазах они наказаны по заслугам.

Но совсем другие чувства вызвала у него история графа Уголино из города Пизы. В девятом кругу Ада, подходя к ледяной могиле, Данте описывает увиденную в нем сцену:

*Вот ледяная могила.
Глянул – там двое нераздельно слиты,
Одна голова другую накрыла,
И как голодный в хлеб, им раздобытый,
Так верхний вгрызся нижнему в затылок,
Круша и шею, и череп разбитый.
Хрустел дробимый зубами затылок...*
(Ад, песнь 32, октавы 124–130)

На вопрос поэта, чем вызвана столь яростная жестокость, последовал страшный по своей сути рассказ тени Уголино. За свое предательство епископа г. Пизы – Руджьери вместе со своими тремя сыновьями заточили в глухую башню, где они долго умирали от голода и жажды, а уже полуживой и, не осознавая, что делает, отец стал есть трупы своих детей.

Теперь же он в отместку пожирает череп Руджьери. Окончив свою речь, Уголино, «вновь свои зубы, как пес голодный, вонзил с озлоблением в тот жалкий череп».

И тут Данте не выдерживает и гневно проклиная город, где такое злодеяние возможно:

*О, Пиза, стыд твой покроет презреньем
Страну счастливых, чья речь сладкогласна.
Тебе сосед не грозит истребленьем –
Так пусть Капрайя с Горгоною властно
Со дна восстанут, Арно запрудивши,
Чтоб утонул весь город твой злосчастный!
Граф Уголино замки уступивший,
Наказан был, но за что же с ним вместе
Детей безгрешных так злостно казнишь ты?*
(Ад, песнь 33, октавы 79–87)

Но более всего политический темперамент Данте проявился в осуждении церковников всех видов и званий от священников до папы. И он помещает их в разных кругах Ада. Так, в седьмом круге он обнаруживает:

*Церковники здесь с бритыми главами,
И среди прочих папы, кардиналы,
Отъявленными слывшие скупцами».*
(Ад, песнь 7, октавы 46–48)

Также отправляет Данте в Ад и тех первосвященников, кто «осуществляет торг должностью церковной».

А в Чистилище, прозрев для постижения истины, Данте наблюдает следующую сцену. На его глазах колесница, символизирующая церковь, атакована враждебными силами – имперским орлом или птицей Дия (Дьявола) – и еретической лисицей. Они покалечили Древо познания и превратили колесницу в странное чудовище, на котором восседала блудница папство, по определению Данте. Эту блудницу то лобызал, то избивал некий гигант – король Италии, который вначале заигрывал с церковью, но затем стал враждовать с ней. Очевидно, потому, что она, как известно из истории, активно стремилась к светской власти.

Вот как выглядит эта сцена в стихах поэта, в который раз проявивший свое мастерство наглядного и убедительно правдоподобного изображения самых нереальных и фантастических придуманных им сцен:

*С высот, я видел, пала птица Дия
Прямо на дерево и кору терзала.
И колесницу с силой толкала,
А та качалась, как утлое судно.
При нападении внезапного шквала...
И тут земля меж колес раскололась,
И я увидел в провале дракона,
Чьим жалом днище повозки вспоролось
Хвост его гнусный, как у скорпиона,
Ужалив, сразу рванулся обратно,
Увлек с собой часть фазтона.
Другая ж часть, как травкою отвратной
Луг зарастает, перьями покрылась...
И точно так же дышло оперилось,
Колеса – тоже с быстротой мгновенной:
Из уст ни вздоха бы не испустилось.
Преображенный так собор священный
Семью вознесся мощными главами –
Над дышлом и по углам; оснащены
Три, что над дышлом, бычьими рогами,
И однорога каждая другая.
Чудищ страшнее нет под небесами!*

*Как цитадель на горе, восседая
Непоколебимо на монстре, блудница
Смотрит с прищуром и стыда не зная...
Гигант с ней рядом на, распутство падох:
Их поцелуям счет не прекратится...*

(Чистилище, песнь 9, октавы 112–153)

Не оставляет в покое церковь Данте и пребывая в Раю.

Устами провансальского трубадура Фалько он продолжает свое осуждение современного состояния католической церкви, выражая свою солидарность с этим трубадуром, который беспощадно ее критикует. Итак:

*Твой град явился тем ростком развратным,
Кoим владеет творцом пренебрегший,
Зависть разжегший в размере стократном, –
И дурен цвет, на стебле сем расцветший,
Пастырь стал волком, сбит с пути ягненок,
В лютейшем звере пастыря обретший,
Евангелъе им что ль читать спрoсoнoк?
Куда охотней поля декреталий
Салить, мусолить из последних силенок.
Сей дух жив в папе, жив и в кардинале;
Право им дела нет до Назарета,
Где Гавриила крылья сверкали.
Но Ватикан, но Рим, святыня эта,
Кладбище тех, кем укреплялась вера,
Блюдших догматы Петрова завета,
Вмале избудут вину адюльтера.*

(Рай, песнь 9, октавы 127–142)

В конце Фалько все же предсказывает, что папа – «супруг церкви» – не долго будет изменять ей из-за своего корыстолюбия, и церковь вскоре искупит свою вину за измену чистоте веры. Но насколько реальная картина состояния церкви перевешивает эту слабую надежду Данте на лучшие времена в Италии?

Тем более, что поэт видит и ясно осознает все современные беды ее и не останавливается перед тем, чтобы высказаться со всей силой гнева и страсти против ее современного ему состояния. И вообще, только очень страдающий от них человек может бросить в глаза своей Родины обвинение во всех грехах и пороках, как это сделал Данте в следующих строках своей поэмы:

*Италия, ты в рабстве закоснела,
Без кормчего ты судно среди бури
Ты не хозяйка земель, а bordello!
В твоих же землях – в распре постоянной
Твои живые, в соре и раздоре;
В твоих стенах шум не смолкает бранный.
Взгляни, как плохо на суше и на море,
Беда стране, и граду, и местечку,
Нигде нет мира, всюду кровь и горе...
В Италии у нас всяк город крупный
Полон тиранов; в Марцеллы пробиться
Готов любой – и наглый, и подкупный.
(Чистилище, песнь 6, октавы 115–126)*

Не оставляет поэт без внимания и свою любимую Флоренцию. Начав с иронических похвал, он и на нее обрушивается с гневной критикой:

*Моя Флоренция, ты можешь гордиться:
Ты исключенье; достаточно глянуть
На твой народ, чтоб в этом убедиться.
Иные знают правду, но увянуть
Легко ей: держат язык за зубами.
Твой же народ рад честно ею грянуть!
Иной-то занят своими делами,
Общественными – не очень...Твои же
«Берусь» кричат, не выбраны, а...сами!
Ликуй же: стоит; ну, рукоплещи же!..
А уж умна! А богата, а мирна!
За малый срок ты меняешь трикратно
Законы, деньги, уставы, костюмы –
И обновляешь запросто тела ты!
Очнись же. В свете сей печальной думы
Смотри, как ты на больную похожа,
Что мечется – и ночи в час угрюмый
Не может места отыскать на ложе.
(Чистилище, песнь 6, октавы 127–151)*

Пожалуй, в европейской поэзии Нового времени трудно отыскать столь суровый приговор своей родине, притом выраженный в такой яркой художественной форме.

И что характерно как для приведенных стихов, так и для стиля всей поэмы Данте, так это привлечение множества сравнений, которые делают его идеи и даже самые фантастические образы зримо конкретными и достоверно убедительными.

Функции и образное многообразие сравнений в поэме

Как установлено при чтении «Божественной комедии», более всего сравнениями Данте пользуется в первой части поэмы, где изображаются не только самые разнообразные мучения грешников, но и различные мифические существа. Так, в ней можно обнаружить более двух десятков развернутых в изобразительные картины сравнений. В «Чистилище» и «Раю» по два три – не более. То есть, по мере «испарения» конкретных образов и перехода к абстрактным богословским проблемам, сравнения, в которых используются земные образы предметов, становятся функционально неуместными. В этом смысле художественный метод, реализованный Данте в «Аду», можно сравнить с таковым у Гомера, который насыщал свои поэмы и особенно – «Илиаду» множеством сравнений своих героев и их боевых действий с явлениями природы или сценами из их мирной жизни.

Приведем наиболее характерные и яркие сравнения, которыми пользуется Данте при изображении грешников в Аду.

Так, едва вступив во второй круг Ада, поэт так изображает увиденное и услышанное им:

*И как густой станицею скворцы,
Летят, когда зимы приходит время...
И как, крича печально, журавли
Несутся в небе длинною чертою*

...

*Вот так подъята ветром от земли
Толпа теней и нет конца их вою.*

(Ад, песнь 5, октавы 40–49)

Но вот у ворот Ада им преградил путь известный по древнегреческой мифологии его страж – Цербер – «грозный и великий» враг, готовый броситься на них с грозным рычанием. Но усмиренный Вергилием, он

*Как в бурю парус ниспадает, сникший,
Обломки мачты собой обвивая,
Так этот лютый зверь упал, притихший.*

(Ад, песнь 7, октавы 13–15)

Круженье теней грешников Данте сравнивает с голыми атлетами, которые кружат друг против друга, чтобы потом «схватиться изловчась».

Но вот путникам повстречался огромный «лютый змий»,
лежащий поперек их пути:

*Как иногда на взморье барки,
Полу в воде, полу в песке до ребр,
И как у вод, на бой готовясь жаркий,
Сидит, в стране обжор немецких, бобр,
Так на краю, обвишем степь гранитом,
Лежал дракон, с лицом приветно-добр.
Он хвост крутил в пространстве, мглой покрытом,
Как скорпион, вращая острием,
Вооруженном жалом ядовитом.*

(Ад, песнь 17, октавы 19–27)

Три сравнения использованы поэтом для более наглядного представления дракона, которого в жизни не встретишь, но посредством суммы сравнений наглядно представить можно.

Нередко «страшные» сравнения чередуются в поэме и с забавными, несмотря на трагические ситуации, в которых находятся грешники. Например, увидев грешников в кипящей смоле, поэт так изображает их:

*Будто дельфины, дающие знаки,
Чтоб мореходы приложили силы
К спасенью судна перед штормом, так и
Эти страдальцы, напрягая жилы,
Из жгучей черни чуть выкажут спины –
И тут же канут, как в жерло могилы.
И как лягушки высунут из тины
Рыльца свои по краям водоема,
А остальное спрятано в глубины,
Так группа грешных, нещадно жегома,
Пристроилась, но идет бородатый (чёрт),
И те нырнули: безопасней «дома».*

(Ад, песнь 22, октавы 19–30)

Пользуется «земными» сравнениями Данте и при описании пейзажа, перед тем как спуститься в восьмой круг Ада:

*Как селянин, на холме отдыхая,
Когда сокроет не надолго взгляд
Тот, кем страна озарена земная,
И комары, сменяя мух, кружат,
Долину видит, полной светляками
Там, где он жнет, где режет виноград,
Так, видел я, вся искрилась огнями
Восьмая глубь...».*

(Ад, песнь 26, октавы 25–32)

Трогательна сцена, когда Данте, увидев летящих к ним чертей в «вихре гнева», в ужасе обратился к Вергилию за помощью. И тогда, по его воспоминанию:

*Меня учитель обхватил руками,
Так мать, от шума проснувшись среди ночи
И увидев, что дом объяло пламя,
Хватает сына и что было мочи
Бежит подальше, лишь его спасая,
Забыв себя, и дом, и скорбь весь прочий.*
(Ад, песнь 22, октавы 37–42)

Тонким юмором отдает сравнение Данте с горными козлами себя и Вергилия, когда они сели отдохнуть после долгого и трудного дневного пути, сопровождаемые ангелом к вершине горы Чистилища:

*«Ночь догнала нас и скалы влезла,
И сонно глядя, как небо мрачнеет,
Мы на ступени сели, будто в кресла.
В сумраке горном вянет и слабеет
Твердая воля, погружаясь в спячку,
Ввысь не стремится, духом не владеет.
Как затихают жующую жвачку
Козы, лениво, сыто вспоминая,
Свою в утесах голодную скачку.*
(Чистилище, песнь 27, октавы 25–34)

Это одно из трех сравнений в тексте Чистилища. В Раю их не больше, но среди них есть и довольно забавные. Например, на третьем небе Рая – Венере, где блаженствуют души в жизни любвеобильных персонажей, Данте встретил Карла Мартелла, рано умершего венгерского короля, который ему поведал о блаженстве своего пребывания в пламенеющих недрах Венеры, но затем странно проговаривается:

*Днесь пребываю в светлом ореоле
Довольства – вовсе скрыт его лучами,
Как червь, почивший в шелковой неволе».*
(Рай, песнь 8, октавы 52–54)

Этим сравнением Данте как бы ставит под сомнение возможность блаженства без свободы, в неволе райского заточения. Вообще, по мере удаления от Ада, который насыщен актуальными проблемами эпохи, в которой жил и творил Данте, уже

в Чистилище, тем более в небесных сферах Рая, читатель попадает в прямой и переносном смысле – в безвоздушное пространство светоносных видений, религиозных символов и богословских историй и дискуссий. Осилить и понять их совсем непросто, да и нужно ли? Недаром Данте, по свидетельству его современников, советовал: «Не читайте Рай!». Возможно, потому, что сравнивая «Рай» с «Адом» и «Чистилищем», он осознал, что гражданский пафос, заключенный в двух первых частях поэмы, как бы испаряется в «сиянии» райских лучей Рая.

В результате отодвигается на периферию поэмы самое главное и актуальное в ее содержании – беспощадное обличение пороков целых сословий (правящей и церковной элиты), преступлений конкретных узнаваемых личностей и других.

И все же стоит прочитать «Рай» хотя бы потому, что в нем встречаются довольно необычные и забавные сцены. Особенно отличается в этом отношении сцена его встречи с Беатриче в преддверии Рая, когда перед тем как сопровождать поэта по небесным райским сферам, она раскрывает причину, по которой Данте оказался в загробном мире.

Оказывается Данте забрел в Ад неслучайно, а по замыслу Беатриче, которая при жизни поэта не придавала никакого значения его приветствиям при редких и случайных их встречах на улице или в церкви, а позже даже перестала отвечать на них из-за какой-то сплетни ее подруги. И тем не менее ее речь полна упреков Данте за то, что он, полюбив ее в юности, после ее смерти предал память о ней забвению и стал увлекаться другими женщинами и, как мы знаем, даже женился и имел двоих детей, то есть поступил как и всякий нормальный человек. Оказывается, после своей смерти и уже будучи в мире теней Беатриче негодовала и являлась во сне поэту, пытаясь наставить его на путь истинный. Но так как это не помогло, она уговорила высшее божество повлечь его в Ад, чтобы, устранив поэта наглядными примерами страданий грешников, вернуть его на путь истинный. Вот как это звучит в рассказе Беатриче сопровождавшим ее ангелам:

*Мое впервые он лицо младое
Узрел, был призван юными очами
На верный путь, на поприще благое.
Но чуть лишь между двумя возрастами,
Я жизнь свою на вечную сменила,
К другим ушел он ложными стезями.*

*Когда от тела к духу восходила,
Красой и силой возросла ему я
Уже ни желанной не была, ни милой.
Путем неправым, увлекаясь всеу
Пустой приманкой жалких наслаждений,
Блуждал он, цели неверной взыскаю.
Напрасно в область его сновидений
Я проникала, тщаь его избавить
От недостойных этих заблуждений.
Одним осталось способом исправить
Его: во имя спасенья его же
Людей погибших лицеизреть заставить.*
(Чистилище, песнь 30, октавы 121–138)

Итак, поэт обвиняется в том, что не стал аскетом или монахом, давшим безбрачный обет и денно и нощно молившимся во спасение своей души от мирских соблазнов, оставаясь верным изданием увиденной им девушки, несколько раз удостоившей его кивком головы на его робкое приветствие. Но разве он не прославлял Беатриче в стихах? Не посвятил ей свою поэму?

И тем не менее Данте подвергся прямому выговору Беатриче, в котором так явно проскальзывала земная, извечная женская ревность, неуловимо скрываемая неопределенными и высокопарными речами:

*Средь всех мирских желаний,
Тебе внушенных во спасенье мною,
Познавший сладость лучших упований,
Какие рвы и цепи пред собою
Увидел ты, что, робкий, не решился
Прямую дальше следовать стезею?
Каким соблазном, суетный, пленился,
Каким посулам вверился поспешно,
Что им навстречу шаг твой устремился?*
(Чистилище, песнь 31, октавы 25–30)

Данте потрясен, признает справедливость обвинений Беатриче и та, смягчившись, склонна простить ему его заблуждения и в ее следующем высказывании ее ревность выражается ясно и определенно. Она следующим образом наставляет поэта:

*Но пусть позор твой бременем тягчайшим
Тебя томит – да впредь не обольстишься
Других сирен ты пением сладчайшим.*

*Итак, не сея слез, воньми, наслышья,
Как должно было бы в краях супротивных
Двигать из гроба тебя моей мышце.
Природа, книги – да обрел ли ты в них
Сладость такую, как моего тела
До разрушенья членов его дивных?
И если сладость их прочь отлетела
С моею смертью – какая из смертных
Твоей желанной сделаться сумела?..
Ты должен был при первом же из первых
Судьбы ударов следовать за мною –
К истинным благам, прочь от благ неверных.
Не должен был ты новою виною
Тягчить полет свой – манит ли девчонка,
На миг прельщен ли тщетность иною.*
(Чистилище, песнь 31, октавы 43–60)

Не странны ли эти ревнивые упреки и особенно в том, что Данте не обрел в природе и книгах сладость такую, какую могло дать ему ее тело. Да, но как он мог ответить на этот вопрос, если он даже мимолетно не дотронулся до ее руки? Какой непостижимой бывает женская логика – вполне очевидно на этом примере.

Но вся интрига в том, что это Данте вложил в уста Беатриче свои речи, проявив при этом прекрасное знание женской психологии и, как кажется, вольно или невольно запрятав в приведенных сценах и некую тонкую иронию, и несогласие с обвинениями своей идеальной возлюбленной – отнюдь не святой, а обычной флорентийской девушки, вышедшей в свое время замуж и только после смерти вообразившей себя (не без помощи Данте) его покровительницей и наставницей в жизни.

Итак, формально в поэме наследие средневековья – идея чисто духовной, плотски безгрешной любви побеждает. И будучи реалистом и борцом в гражданских делах и в политике, что и проявилось и в его жизни и творчестве – особенно в первой части «Божественной комедии», Данте в области религии и трактовок любви все же остался в средневековье. Не случайно же он заканчивает свою поэму прославлением «святозарного божества», которое он определяет как «Любовь, что движет и солнце и звезды».

Но что движет простыми смертными в их жизни? Увиденное и услышанное (вернее, во многом созданное!) Данте в первых

двух частях его «Божественной комедии» как-то не стыкуется с таким ее религиозно-романтическим заключением.

Противоречие в мировоззрении Данте проявляется и в его отношении к искусству – он колеблется между средневековым и античным представлением о нем.

Данте о сущности и целях искусства

Эволюция представлений Данте об искусстве свидетельствует о постепенном преодолении им догматов церкви в отношении искусства и на основе своего творческого опыта приближении к пониманию реальной, действенной и даже – боевой роли искусства как средства борьбы за справедливость и идеалы христианства в их первоначальном значении, провозглашенных в «Нагорной проповеди». Под влиянием религии он готов «любить неведение не менее науки», если оно способствует счастью людей. С одной стороны, он разделяет положение отцов церкви, согласно которому «естеству (т.е. природе) является истоком премудрость и искусство божества», а с другой, не отрицает и следующее высказывание Вергилия, который излагает концепцию искусства Аристотеля как подражания реальной действительности:

*И в Физике прочтешь, и не в исходе,
А только лишь перелистав едва:
Искусство смертных следует природе,
Как ученик ее за пядью пядь...*

(Ад, песнь 11, октавы 97–102)

Как видно, Данте актуализировал противоречие между средневековым пониманием бога как художника, создавшего весь небесный и земной мир, – и трактовкой искусства как высшего вида человеческого творчества, сопоставимого по его характеру с божественным. Разрешение этого противоречия в эпоху Ренессанса немало занимало философов – гуманистов, теоретиков искусства и многих художников. В своей сущности эта проблема упиралась в проблему свободы воли человека и его ответственности за свои поступки. Данте в полном смысле этого слова «торпедировал» средневековое учение о полной божественной предопределенности жизненного пути человека и его конкретных поступков. Он полностью соглашается с ломбардцем Марко, произнесшего речь, по своей значимости обращенной не только к поэту, но и ко всем людям:

*Всему причиной зрите неотвратной
Одно лишь небо, будто все на свете
Вершится силой его необъятной.
Будь это так, то было бы в запрете
Свобода воли и не мог никто бы
Ни за добро, ни за зло быть в ответе.
Вы мощной силе и благой натуре
Подчинены всем вашим разумением
Но не верховной небесной лазури.
И если мир ваш предан заблуждениям,
То вы причиной, с вас и спрос суровый...
(Чистилище, песни 16, октавы 67–83)*

То есть воля человека зависит не от внешних сил, а определяется его натурой и его «разумением» – это вполне современный подход к вопросу. Свою плодотворность одним из первых в европейской культуре всей жизнью и творчеством продемонстрировал Данте. Как известно, именно эта проблема станет основной во многих философских направлениях XX века, например, экзистенциализма. Именно так ставили и решали вопрос И. Кант, Ж.-П. Сартр, А. Камю и др.

В своей жизни и творчестве Данте вполне руководствовался своей волей и если и подчинялся чему-либо – так это своему темпераменту и разумению – в политике, страсти, в любви и творчестве. То, что он говорил и писал о тиранах, папах и католической церкви в целом, свидетельствует о его мужестве и бесстрашии. А в своих стихах и поэме он предстает страстным и одновременно целомудренно возвышенным в любви к единственной женщине.

Вообще, Данте стал ярким примером человека наступающей новой эпохи в мировой культуре, а его творчество оказало неподдающееся учету влияние на литературу и искусство последующих времен. Глубина и разнообразие содержания «Божественной комедии», изобразительная и выразительная сила его стихов, их предельный лаконизм и в то же время ритмическая музыкальность обеспечили его поэме долгую и плодотворную жизнь.

Напомним, что Данте первым стал писать на итальянском языке, считавшимся вульгарным в эпоху доминирования латыни в философии, науке и литературе. Он, как Пушкин в России, создавший литературный язык, положил начало созданию итальянского литературного языка – одного из самых благозвуч-

ных и певучих языков мира. Что в полной мере и проявилось в опере, которая впервые и неслучайно появляется именно в Италии.

Характерно высказывание Данте о языке «Божественной комедии» в предпоследней главе Ада. Он словно оправдывается, в общем, за «мягкий» стиль своей поэмы, содержание которой требовало быть ему более грубым и устрашающе жестоким по отношению к читателю:

*Если бы стих мой был резкий и хриплый,
Злобный – весь в эту дыру преглубоку,
Куда кругами путь нисходит гиблый,
Я крепче бы и больше б выжал соку
Из содержанья; а так – скажем прямо –
И невопад и маловато проку.
Шуточное ли дело? Эта ж яма –
Поди опиши ее – дно вселенной!
Тут не сюсюкнешь: папа, мол, иль мама...*
(Ад, песнь 32, октавы 1–9)

Неожиданное откровение – и как похоже на стиль В. Маяковского, озабоченного подобной же языковой проблемой своих стихов!

Новаторство «Божественной комедии» особенно впечатляюще проявилось в том, что в ней действующим лицом является сам ее автор, и она вся пронизана его многогранной и страстной личностью. По словам переводчика и исследователя творчества Данте М.Л. Лозинского: «В своей поэме Данте творит суд над современностью, излагает учение об идеальном общественном строе, говорит как богослов, моралист, философ, историк, физиолог, психолог, астроном. И надо всем главенствует тема его личной судьбы... Данте, прежде всего, речь ведет о себе. И суд над человечеством творит он сам»³.

Включением в литературное повествование своей личности Данте, возможно, и в этом плане оказал влияние на европейскую литературу. Например, впервые в русской поэзии А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» присутствует как приятель героя поэмы, беседует с ним и выражает свои чувства к ее героине. Например, восклицая: «Как я люблю, Татьяну милую мою!»

³ Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. М., 1988. С. 72.

Вообще, в русской, а затем и советской литературе Данте нередкий гость – ему посвящают стихи А.С. Пушкин, И.И. Козлов, С.П. Шевырев, В.Я. Брюсов, А.А. Блок, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, Н.А. Заболоцкий и др. Дантовские мотивы встречаются в «Пиковой Даме», в «Мертвых душах», в «Братьях Карамазовых», в «Войне и мире» и многих других поэтических и прозаических произведениях русских писателей. И что характерно, более всего объектом цитат, ссылок и ассоциаций в поэзии и художественной прозе явился Ад, а не Чистилище и тем более – Рай, которые уступают Аду во многих отношениях. Например, по значительности и разнообразию изображения, по художественному новаторству – конкретности и нередко устрашающему натурализму в изображении страданий и изощренных пыток, некоторые из которых, кажется, изобретены самим поэтом – до того они «оригинальны» и чудовищно жестоки. Достаточно вспомнить о Люцифере, терзающем Иуду, Брута и Кассия или о графе Уголино, грызущего череп архиепископа Руджьери, уморившего голодом его вместе с четырьмя малолетними сыновьями.

Удивляет не всегда оправданная суровость наказания некоторых категорий грешников, которые обречены вечно томиться в кругах ада. Например, некрещенные младенцы, чревоугодники, скупцы и расточители, самоубийцы и сладострастники, а также «добродетельные нехристиане», куда входят многие выдающиеся исторические личности прошлого, вина которых заключалась в том, что их жизнь и деятельность протекала в дохристианскую эпоху. В этом парадоксальным образом проявилась тяга поэта к античности, к славному прошлому древней Греции и Италии. Конечно, Ад у Данте наполнен и настоящими преступниками – различного рода насильниками, разбойниками, вероотступниками, тиранами, мздоимцами, предателями и убийцами и т.д. Примечательно, что из трех грешников, истязаемых Люцефером, двое – Брут и Кассий, предатели и убийцы «хищноокого Цезаря, друга сражений». Вообще, в Аду поэт представил и осудил не только современную ему Италию со всеми ее невзгодами и бедами, но и многое из ее прошлого, выступив в роли нравственного судьи человеческих пороков и преступлений.

А в ходе повествования событий в Чистилище и еще более – в Раю происходит постепенная дематериализация изображаемого мира, насыщение его образами святых и бесплотных ангелов,

пока реальность вообще постепенно не исчезает в лучах ослепляющего божества. При его свете Данте восклицает:

*О Вечный свет, который лишь собой
Излит и постижим и, постигая,
Постигнутый, лелеет образ свой!*
(Рай, песнь 33, октавы 124–126)

Восторженным упоением небесным миром, апогеем которого явилось лучезарное божество в виде белой Розы, завершается «Божественная поэма» Данте.

Его последнее слово в ней является как бы обобщением его прежних исканий смысла жизни. И он укрепляется в правоте своей прежней жизни, целью которой была любовь к Беатриче. Но теперь любовь представляется поэту как универсальная сила и цель всего земного и небесного мира – как «Любовь, что движет солнце и светила».

Итак, преодолевая ортодоксальные религиозные догматы (чего, например, стоит его несогласие с нахождением в Аду невинных младенцев или прославленных исторических и мифологических личностей дохристианской эпохи или его, по сути, «еретические» мысли о свободе воли), а также в значительной мере отказываясь от аллегоризма готического и византийского искусства на пути к реалистическому изображению внутреннего мира и внешней действительности, Данте явился предтечей многих тенденций в европейской литературе.

Идеи и образы поэтического творчества Данте инициировали новое отношение к действительности во всей ее сложности трагических противоречий, которые были характерны для Италии в раннюю эпоху Ренессанса. В искусстве этого нарастали тенденции изображения в литературе и искусстве социально активной и гармонически развитой личности. И в этом качестве Данте одним из первых выразил в поэзии свое активно критическое отношение ко многим отрицательным сторонам религиозной и политической жизни своего времени, нередко перерастающее в страстное их осуждение и обличительный пафос.

Новые тенденции, столь открыто проявившиеся в поэзии Данте, в параллельно развивающемся изобразительном искусстве выразились в постепенном и неуклонном его развитии к реализму в процессе преодоления предшествующих религиозных концепций готического и византийского искусства.

Наиболее характерно это проявилось в живописном искусстве раннего Возрождения, которое стало выражением нового отношения к искусству как способу отражения предметно-чувственной реальности. И в преддверии к высокому Ренессансу наиболее значительной фигурой в этом отношении явился живописец Джотто, творчеству которого посвящен следующий параграф данного исследования. Именно с началом его творческого пути в эволюции изобразительного искусства Ренессанса происходит постепенное «наполнение» изображений религиозных персонажей полнокровной жизненной и чувственно воспринимаемой реальностью при определенном сохранении традиционных богословских сюжетов и сцен из жизни святого семейства.

ГЛАВА 3

Эволюция творчества Джотто. От средневековых канонов к реализму

Новаторские тенденции в творчестве Джотто

Приступая к рассмотрению эволюции творчества гениального итальянского художника Джотто, творившего, как и Данте, в переломный период перехода культуры Италии от Средневековья к Новому времени, обратимся к исследованию известного искусствоведа М.В. Алпатова, сотрудника Института искусствознания. Его монография «Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто» (М.-Л., 1939) является прекрасным подтверждением многих идей данного исследования, целью которого является на примерах литературы и изобразительного искусства показать, как в них под влиянием новых социокультурных условий в эпоху Возрождения в Италии происходила активизация эстетической потребности общества и интенсификация чувственного начала в литературе и искусстве. Это прекрасно показано М.В. Алпатовым на примере творчества Данте и особенно Джотто. Поэтому в данной главе нами осуществлен главным образом эстетический и социокультурный «комментарий» к положениям и выводам ученого о художественных особенностях творчества Джотто.

Как пишет М.В. Алпатов, «Джотто – создатель новой живописной системы и великий преобразователь всей европейской живописи, истинный родоначальник нового искусства»¹. И поскольку европейская живопись в эпоху Возрождения вначале развивалась в направлении реалистического изображения действительности, по-своему воплощая утвержденную еще в античности концепцию искусства как «подражания природе», именно в этом направлении должна была возникнуть тенденция в изобразительном искусстве в преддверии к Ренессансу, осуществление которой было возможно лишь при преодолении

¹ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 125.

господствовавших в эпоху Средневековья идейных и художественных особенностей готического и византийского искусства. Преодоление и одновременно восприятие и развитие их идейно-художественных достижений и тенденций к реалистическим поползновениям при изображении святых персонажей, особенно – природы и животного мира, так называемого «бестиария».

Именно этот процесс возник в XIII в. в творчестве таких художников, как Николо и Джованни Пизано, Коваллини, Арнольфо да Комбио и Чимабуэ. Кстати, именно последний, согласно легенде, проходя мимо мальчика-пастуха, который изображал углем на камне своих овец, был поражен рисунками и взял его к себе в ученики. Позже ученик превзошел своего учителя, и не случайно Данте в двенадцатой песне «Чистилища» написал: «Был Чимабуэ первым признан всеми, а ныне – Джотто».

Естественно, что Джотто на пути к своему художественному совершенству усвоил и переработал достижения своих современников в изобразительном искусстве. Он также испытал на себе влияние современных ему поэтов «сладостного стиля» и особенно Данте, которые в своей лирике дали примеры исключительно «наглядного» выражения своих затаенных личных переживаний и передавали порождения своей фантазии, как цепь, в изображении множества различных образов – святых, мифических и героев прошлых эпох и современности, природы и космоса в целом.

Это еще раз убедительно демонстрирует ведущую проективную и прогнозирующую роль слова во всей системе искусств этой эпохи. И надо полагать, что Джотто и вообще художники Ренессанса испытали на себе определенное влияние творчества Данте. Возможно, это было и взаимовлиянием. Как отметил М.В. Алпатов, «композиция поэмы Данте, напоминает итальянскую живопись Ренессанса, которая обыкновенно придает рельефную лепку лишь предметам переднего плана, но выполняет все остальное как «далекий образ»².

Напомним, в «Божественной комедии» подробно и наглядно описано лишь увиденное поэтом за несколько дней его путешествия по частям загробного мира и рая, а предшествующие события и факты, о которых повествуется в поэме, теряют свои реально представимые очертания.

² Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 64.

Вообще, вопрос о влиянии на искусство Джотто всего комплекса – социальных условий, религиозных, эстетических, идей, теории и истории искусства и других факторов достаточно хорошо исследован в зарубежной и отечественной литературе. Это позволяет нам сосредоточиться лишь на проблеме, связанной с темой данной работы, на том, каким образом шло нарастание чувственно ощущаемой предметности в его фресках и картинах, а также какими методами художник достигал приближение их пространственных композиций к параметрам и свойствам реальной действительности.

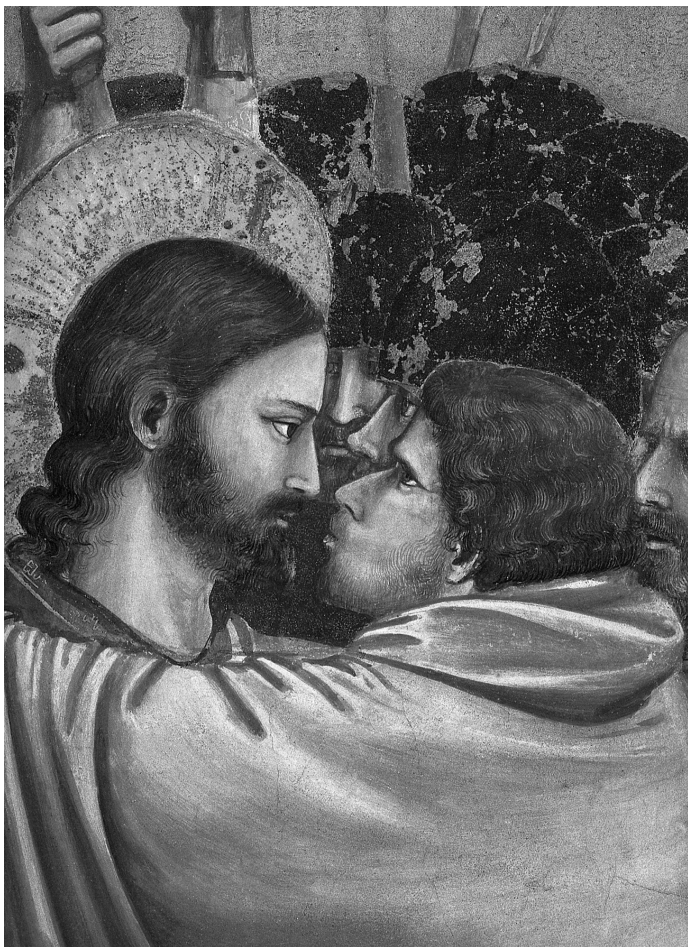
Джотто не мог по причинам религиозного порядка избежать традиции в изображении основного предмета религиозной живописи прошлого – деяний и событий святого семейства. Например, «иконного» способа их изображения, особенность которого заключается в том, что его предметом выступают не реальные персонажи, а созданный и канонически установленный церковью живописный оригинал. Так, при изображении Христа, девы Марии и различных святых художник должен следовать определенному стилю и канону, нарушение которых в эпоху Средневековья строго осуждалось. Но в эпоху Ренессанса уже допускалось более или менее свободное отношение к изображению эпизодов евангельских преданий, и Джотто одним из первых стал эту свободу реализовывать в своем творчестве.

Наиболее новые тенденции в реформировании традиционного стиля при изображении религиозных сюжетов проявились в выполненных художником фрескового цикла в Капелле дель Арена, построенной в Падуе в 1303 г. рядом с дворцом семейства банкиров Скровенья. Содержание фресок в основном было посвящено легендам из жизни богоматери Марии и истории жизни и смерти Христа. В чем же проявилось новаторство Джотто при изображении традиционных религиозных сюжетов в цикле его фресок. Так, например, «иконный» стиль используется им во фресках «Воскрешение Лазаря», «Рождество», «Крещение», «Распятие» и некоторых других, главным образом в тех, которые в византийском искусстве демонстрировали выработанную в процессе его развития совершенную композиционную форму. «Иконный стиль» у Джотто проявляется и в том, что он использует повторы отдельных образов без существенных их изменений во многих фресках. Так, образ Христа и особенно его лица повторяется в «Воскрешении Лазаря»,

во «Входе в Иерусалим», в «Изгнании торговцев из храма», в «Пире в Падуге», при этом используются одни и те же цвета: голубой плащ Марии, синий – Христа и т.д. Вообще же, художник более всего использовал некоторые приемы византийского искусства, а не его цветовую гамму, более богатую и светлую в его фресках, по сравнению с таковой в византийских иконах. Например, посетителей капеллы дель Арена, прежде всего поражает цветовое *богатство* колорита ее фресок.

Византийское наследие во фресках капеллы дель Арена определило противоречивое сочетание во всем их комплексе повествовательного и системного начал. И если повествование сказывается в более или менее последовательной динамике «прочитывания» содержания каждой из входящих в этот цикл фресок, то системное начало проявляется в итоге восприятия всех евангельских сюжетов в целом в единстве и взаимоотношении общего смыслового значения фресок, представляющих то последовательное, то симметричное (по обеим продольным стенам капеллы) изображение внеисторического, идеального мира. Именно «иконное начало» определяет некоторые черты того воображаемого мира, который Джотто конструирует своими фресками. Люди в них – это не свободные персонажи, действующие согласно их внутренним импульсам. Это, скорее, маски, призванные выполнять определенную роль в различных священнодействиях». Этому впечатлению способствовал и «иконный», плоскостной стиль отдельных фресок, эпизоды которых удобно «читать» один за другим, не задерживаясь надолго как перед реалистическим, «глубинным» изображением предметов действительности, в направлении к которому развивалось ренессансное искусство.

Зачатки такого реализма обнаруживаются уже в творчестве итальянских художников дученто, но особенно ярко это проявилось в творчестве Джотто, который уже во многих фресках капеллы дель Арены преодолел условность и аллегоризм византийского иконного искусства. Это, например, явствует из сопоставления животных в двух рядом расположенных фресках – «Изгнании торговцев из храма» и «Вход в Иерусалим». Если в первой коровы и быки изображены как бы условными знаками и кажутся несоизмеримо малыми рядом с фигурами людей, то во второй – можно видеть на переднем плане фрески вполне реалистическое изображение осла, на котором Христос торжественно въезжает в Иерусалим.



Джотто. «Поцелуй Иуды». Фреска в капелле Скровенья. Падуя

В большинстве фресок капеллы Джотто преодолевает «иконный» стиль в стремлении к реалистическому изображению евангельских историй. И главной трудностью на этом пути было то, что художник должен был выступать как иллюстратор и изображать не предметы действительности, как они существуют в реальном пространстве, а образы и ситуации, о которых он имеет представление из словесных текстов священных книг. В эпоху безусловного господства религии, согласно догматам

которой осуществлялось принижение всего материального в природе и телесного в человеке, плоскостной, условный, аллегорический и, можно сказать «бесплотный», «иконный» стиль изображения святых как нельзя больше соответствовал средневековому религиозному мировоззрению.

В наступающей же эпохе Ренессанса этот стиль при всех его художественных достоинствах стал препятствием для духовного и одновременно полнокровного и эмоционально чувственного воплощения новых тенденций в жизни итальянских городов с их бурным ростом материального производства, динамикой общественной жизни и появлением активных, инициативных, духовно развитых и эмоционально раскрепощенных личностей почти во всех сословиях и, особенно – в таких городах, как Флоренция, Венеция, Генуя, Рим и др. Отражение этой реальности в искусстве стало знаменем новой эпохи. И это, несомненно, понимал или интуитивно постигал Джотто, что и определило новаторскую сущность его творчества. Для создания адекватного наступающим и отчасти наступившим новым временам для искусства необходимо было изменить отношение его творцов к религии как главному законодателю целей и форм выражения в искусстве. Например, отказаться от безусловной веры в мистическое и чудесное, которым были переполнены евангельские сцены и сюжеты. Но так как в преддверии Ренессанса это было невозможно, то оставалось наполнить их реальным человеческим содержанием и по сути изображать их как общечеловеческие реальные жизненные ситуации и события. Это в поэзии первым осуществил Данте в «Божественной комедии», наполнив Ад не только мифическими героями и знаменитыми личностями прошлого, но и своими современниками, представив многих из них не как бесплотных теней, что соответствовало религиозным представлениям о характере бытия грешников в загробном мире, но и в их человеческом телесном облике. Примерно то же самое Джотто стремился осуществить в своем живописном творчестве, придерживаясь реальности и избегая изображения мистики и вымышленных чудесных событий, противоречащих законам природы.

По словам М.В. Алпатова: «Джотто по своей природе не допускал ничего чудесного. Требование наглядности и осязаемости живописного образа было не только требованием художественного порядка; оно предполагало, что в мире нет ничего

такого, что невозможно было бы чувственно воспринять и наглядно изобразить; оно исходит из предположения, что все силы мира находят себе полное выражение в видимых предметах, в реальных телах, в измеримых пространственных соотношениях. Тот мир, который воссоздает Джотто, в сущности даже не может принять чудесного, мистического явления. Он настолько прочно устроен, так логичен и внутренне упорядочен, что может существовать и без вмешательства божества, в силу заложенной в нем закономерности. Правда, Джотто в некоторых случаях должен был изображать небесных посланников, которые, по легенде, выступают как исполнители повелений свыше. Но персонажи эти должны принять облик земных существ, подчиниться закономерности материального мира для того, чтобы иметь в него доступ»³.

Как известно, Джотто не увлекался философскими теориями, но сознательно или интуитивно примыкал к последователям Аристотеля авэрроистам, которые при объяснении явлений природы и человека исходили из положения о вечности материи, что подрывало веру в чудесное, на чем во многом основывалась церковь, например, при утверждении догмата о сотворении богом мира и человека.

В чем же конкретно выразилось стремление художника к правдоподобию и реализму во фресках капеллы дель Арена, которые целиком были посвящены религиозным легендам о жизни девы Марии, деяниям и страстям Христовым? Вкратце, можно на этот вопрос ответить так – в изображении их как реально существовавших и в этом качестве и подлежащих реалистическому воплощению в искусстве живописи. Художники эпохи Ренессанса изображали Христа, руководствуясь евангельскими текстами, которые если и не давали его словесного портрета, то духовный и моральный облик передавали вполне конкретно и ясно. Эволюция же живописного образа святого семейства в истории христианства в разных странах Европы определялась их конкретно-историческими ситуациями и характерными формами религиозного мировоззрения – в начале ранних христианских общин, затем католичества, православия, кальвинизма, лютеранства и т.д.

³ Аллатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 145.

От «иконного» стиля — к реализму в живописи

В рассматриваемый период раннего Возрождения впервые возникает и это наиболее заметно в творчестве Джотто тенденция к реалистическому изображению персонажей святого семейства, их деяний и судеб. Что возможно на основе творческого воображения и с опорой на реальную действительность — природный ландшафт, современную городскую среду и разнообразные типы людей, превращаемых в персонажи евангельских сюжетов.

Во фресках Капеллы дель Арена М.В. Алпатов выделяет помимо «иконного» второй комплекс фресок, в которых Джотто выступает как новатор и гениальный преобразователь традиционного живописного искусства. Во фресках этого комплекса «первичным служит для него не *графическая* схема построения фигурно композиции; он конструирует прежде всего четкое кубическое пространство. В этом кубическом пространстве он располагает объемные человеческие тела, как режиссер располагает актеров на сцене. Соотношение фигур в пространстве порождает впечатление повышенной телесности изображения»⁴. Такими были представлены фрески «Молитва Анны», «Изгнание Иоакима из храма», «Иоаким у пастухов», «Тайная вечеря» и некоторые другие.

Следствием этого возникают новые свойства и особенности живописного искусства. Во-первых, в этих фресках теряется иерархический смысл верха и низа картины, весьма значимый для фресок «иконного» стиля. Они теперь стали подчиняться чисто физическим, материальным качествам изображаемых предметов и в этом смысле соответствовать таковым в реальной действительности, где тяжелые и громоздкие предметы находятся внизу, а легкие и воздушные — вверху.

Во-вторых, пространство в этих фресках приобретает объективную первичность пространственной среды, что повлекло за собой актуализацию небывалой прежде проблемы наиболее адекватного восприятия картины в связи с появившейся возможностью различных точек зрения на изображаемые в ней события и сцены. Это означает, что в процессе своего экспериментирования Джотто пришел к необходимости учитывать закономерности восприятия зрителем картины так, как они проявляются

⁴ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 140.

при восприятии объективной реальности в жизни. То есть перед ним встала проблема перспективного видения, ставшей одной из центральной и значимой в искусстве эпохи Возрождения. М.В. Алпатов пишет: «Конечно, Джотто не конструировал своих картин в соответствии с перспективной линией схода, как мастера XV века. Он шел исключительно путем непосредственной интуиции. Однако его картины задуманы таким образом, что происходящее в кубическом пространстве действие обусловлено субъективным восприятием зрителя, на которого рассчитывает художник»⁵. В этом впервые проявилась характерная черта нового искусства – стремление активизировать эмоциональный мир человека и формировать средствами искусства его эстетическое чувство, повсеместное развитие которого в итальянских городах впоследствии сказалось на всех формах общественной и художественной деятельности новой эпохи.

В-третьих, трехмерная организация пространства картин Джотто и расположение в ней изображаемых человеческих фигур или предметов производят впечатление их естественности, близкой к реальной действительности. Так, в своей «Тайной вечере», которая в творчестве многих художников Ренессанса, в том числе и в знаменитой фреске Леонардо да Винчи, изображалась наподобие кульминационной драматически выразительной театральной мизансцены, где Христос и все апостолы повернуты лицом к зрителям, Джотто расположил их естественно и непринужденно, вокруг стола так, как обычно происходят подобные собрания в действительности. И его не смутило то, что некоторые апостолы были повернуты к зрителю спиной.

Все указанные новшества в творчестве Джотто несомненно были еще одним шагом в направлении к реализму при изображении евангельских преданий, вследствие чего возрастало их правдоподобие и художественное воздействие. Получается, что при этом выигрывала и религия, вера в которую стала ослабевать в эпоху Ренессанса, и искусство, способное иллюзию, литературный источник превратить в предметно осязаемую реальность. Это оказалось следствием того, что Джотто в процессе своей эволюции раскрывает в религиозных легендах и событиях их человеческий характер и смысл, что содействовало

⁵ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 141.

превращению искусства из аллегорических и символических выражений религиозных догматов в средство художественного познания действительности. Правда, он еще мыслит понятиями христианской мифологии, которые приобретают у него новый, во многом мирской смысл. Это очевидно в его падуанском цикле фресок, посвященной Христу. По словам М.В. Алпатова, «история Христа – это не таинственная история воплощения логоса, складывающаяся в цепь таинств и необъяснимых чудес. Она приобретает значение повествования о жизни человека, проходящего сложный путь испытаний и страданий, повествование поучительное, как прообраз тех испытаний, которые ожидают каждого в его повседневной жизни»⁶.

Это расширенное толкование евангельской истории сравнимо с приемом Данте в его «Божественной комедии», в которой повествуется о постепенном восхождении поэта к совершенству или верховному божеству в результате его очищения от человеческих грехов, представленных в аду. Непосредственное изображение путешествия поэта по загробному миру становится символом пути к нравственному совершенству, который должен проделывать каждый человек.

Проблема нравственности решается Джотто по-иному, чем в античности с ее культом физической силы, воинской доблести и в средневековье с его прославлением религиозного аскетизма и подвижничества. Так, историю Христа он изображает как ряд эпизодов проявления его нравственных подвигов и победы над своими физическими страданиями. Наиболее характерно и значимо образы героев его фресок выявляются в *процессе их деятельности и их взаимоотношений* между собой. Отсюда нравственные качества персонажей его фресок раскрываются в различных знаковых ситуациях и сценах – «встречах», например, Христа и Магдалины, Марии и Елизаветы, Иоакима и Анны; в «передаче даров» и «поклонении», изображающих волхвов приносящих свои дары младенцу, или в «Рождестве Марии» и других им подобных ситуациях. А также при изображении различных «шествий» – спокойного в «Свадебном шествии», торопливого и тревожного в «Бегстве в Египет», торжественного и сопровождаемого криками ликующей толпы во «Входе в Иерусалим», замедленного и печального в «Несении креста» и т.д.

⁶ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 158.

Вместе с тем, персонажи Джотто не отличаются эмоциональным богатством в реакциях на различные события жизни и в отношениях с другими людьми. Их душевная жизнь заполнена в основном одним определяющим чувством, а поведение отличается сдержанностью и даже некоторой скованностью. В сравнении с персонажами Джотто, многие образы «Божественной комедии» Данте, да и образ самого поэта, отличается большим разнообразием в выражении своих чувств – любви, гнева, непокорности судьбе, презрения к своим недругам и желанием отомстить своим врагам.

Характерным для Джотто является и особенность его манеры изображения внешнего вида персонажей его фресок, особенно капеллы дель Арена. «Многие фигуры Джотто неуклюжи по своим пропорциям, мясистые, сплошь закрытые тяжелыми складками одежды, кажутся нам бездушными *чисто материальными* телами. В этом отношении Джотто одинок среди своих предшественников и последователей в эпоху Ренессанса. Он превосходит их всех своим радикализмом», – заключает М.В. Алпатов⁷.

Явно подчеркиваемая художником осязаемая материальность многих фигур его фресок создает иллюзию их реальности. И это изобразительное «снижение» и обмирщение традиционного, возвышенного стиля более активно, чем прежде воздействовало на чувственное восприятие живописных картин простого народа и возбуждало его интерес к изображению религиозных сюжетов, что соответствовало тенденции демократизации искусства Ренессанса, его нарастающей популярности в условиях приобщения широких слоев населения к активной экономической, политической и художественной жизни – особенно в передовых городах-коммунах XIII в. – Флоренции, Генуи, Венеции и др.

Но вместе с тем, Джотто продемонстрировал свой талант и при создании физически прекрасного образа Христа во фреске «Поцелуй Иуды» драматической, изображающей предательство Иуды. И в трактовке этой сцены Джотто изобразил ситуацию, которая перерастает евангельскую легенду в общечеловеческое осуждение предательства. Самое примечательное в этой сцене выражение взгляда Христа, который направлен на Иуду, тянущегося к нему с поцелуем. В нем нет ни тени удивления, ни гнева,

⁷ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 147.

вообще никаких эмоций или заметного волнения. Кажется, что в нем выражается какая-то покорная обреченность – ведь для бога нет ничего неожиданного, поскольку заранее «продуман распорядок действий и неотвратим конец пути». Но Христос не только бог, но и одновременно – человек, который был обречен во время его пребывания в мире испытать все человеческие чувства и страдания. И если Христос, как бог, знал о том, чем должен завершиться его земной путь, то, как человек, он своим взглядом стремится проникнуть в глубины души Иуды, понять мотивы его предательства, возможно, думая о том, а не зря ли он столько сил затратил на «воспитание» своих апостолов. Ведь некоторые из них при первой же грозящей им опасности, правда, на время, но все же отрекались от него. Впрочем, трудно нам судить, что думал и испытывал Христос в тот роковой для него час. Как не совсем ясны нам мотивы гнусного поступка Иуды единственного отрицательного персонажа во всем творчестве Джотто.

Характерно, что и Данте считал предательство самым тяжким преступлением из всех возможных, на основании чего и поместил Иуду в последний круг Ада, где он подвергался мучительным истязаниям Люцифера. Но при всем этом необходимо учитывать, что перед нами не иллюстрация библейской легенды, а произведение искусства, в содержании которого художник воплотил свое понимание этой сцены и можно только предполагать, что хотел в конечном итоге изобразить Джотто, соединив божественное и человеческое в непроницаемом и пристальном взгляде Христа.

Исследователи творчества Джотто, оценивая его новаторский характер, справедливо считали, что в его картинах впервые в итальянском искусстве была достигнута предельно возможная в тот период развития изобразительного искусства гармония в изображении физических действий и душевной жизни человека средствами живописного искусства. Это достоинство многих картин Джотто определяли их эмоциональное воздействие на зрителей и содействовали их познанию внутреннего мира человека, представленного в образах святого семейства в их разнообразных лирических и драматических ситуациях жизни. Но, что замечательно, в процессе создания падуанского цикла, Джотто, опережая свое время и словно предвидя ослабление религиозного начала в живописном искусстве Ренессанса, в некоторых фресках меняет акценты при изображении привычных сцен из

жизни персонажей святого семейства, вступивших в противоречие с основным содержанием и композиционными решениями его некоторых фресок.

Эти новшества зафиксированы и четко определены М.В. Алпатовым так: «Картина воспринимается не как изображение драматического события, не как образ, воплощающий глубокую этическую идею. Картина начинает пониматься как зрелище, участники – как зрители, драматическая сосредоточенность подменяется *занимательностью*, этическое начало – *внешней красотостью*, пространственная глубина уступает место узкой сценической площадке... «иконное начало» связывает Джотто с прошлым, со средневековой традицией, «зрелищное начало» протягивает нити к будущему, к живописи Ренессанса»⁸.

Активизация зрелищной функции при изображении библейских сцен в поздних картинах Джотто

«Зрелищное начало» явно проявилось во фресках капеллы в том, что в них наряду с изображением главных фигур религиозных сюжетов вводится зритель или посторонний свидетель, присутствующих в изображаемых сценах. Это заметно в таких произведениях Джотто, как «Поклонение волхвов», «Омовение ног», «Встреча Иоакима и Анны», «Вход в Иерусалим». Но особенно впечатляюще зрелищное начало присутствует во фреске «Введение во храм Богородицы», в котором ритуальное событие представлено как праздничное торжество, происходящее в присутствии народа, пришедшего на него поглазеть, не принимая в нем никакого участия. И если обычно характерно и неукоснительно в картинах «иконного стиля» центральное место занимает главные персонажи святого семейства, то в указанных фресках главные фигуры окружены присутствующими при них участниками и зрителями, которые даже выдвигаются на первый план картин. Что, например, наблюдается в указанной фреске, где Джотто поместил Марию и первосвященника в глубине картины, причем последнего за колонну, а персонажам из толпы, глазеющих на происходящее перед ними событие, поместил на переднем плане – престижном месте по традиционным религиозным канонам. При этом один из них повернут спиной к зрителям картины и, обращаясь к соседу, безучастно наблюдающему

⁸ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 177.

за сценой введения Марии в храм, указывает рукой на торжественную процессию, как бы вопрошая – что происходит перед нами? Другие участники этого события возвышаются прямо над головой вступающей во храм Богородицы, что было невозможно по традиционным канонам изображения евангельских сцен, как и присутствия в них таких жанровых мотивов, как фигуры юноши с корзиной в руках и т.д.

Таким образом, в строгое и религиозное по содержанию искусство впервые вводится простой народ, и этим повышается общественный статус фресок, в которых зритель узнает самого себя и как бы становится участником важных, священных событий.

Тенденция к постепенному обмирщению религиозного искусства характерна не только для Италии эпохи Ренессанса, но является общей для многих европейских стран, в том числе и для средневековой России. Последнее характерно для эволюции русской иконы в результате привнесения в ее первоначально строгий иконный стиль жанрового начала. Это, например, очевидно из анализа Б. Раушенбахом эволюции русской иконы от «Троицы» Рублева (XV в.) к более поздним образцам. Ученый установил, что вначале рублевская иконография отличалась строгим и чисто символическим воплощением догмата о святой троице, явившейся Аврааму. Но затем стали появляться иконы, в которых происходило «улучшение» их по линии сервировки стола. Так, к единственной жертвенной чаше, изображенной Рублевым на столе, в некоторых иконах к ней добавляются различные быденные предметы кружечки, кувшины и т.д., как это характерно, например, для «Троицы» Симона Ушакова (1671) из Гатчинского дворца, в которой «многочисленные предметы снижают высокую символику Рублева до уровня повседневности. Вся икона становится изображением бытовой сцены, но никак не *символом* горнего мира»⁹.

Это постепенное обмирщение религиозных сюжетов в искусстве эпохи Ренессанса в дальнейшем становится обычным явлением. И нередко эта тенденция выражалась в придании повышенной символической значимости знакомым образам и событиям реальной жизни. Что вполне вписывалось в контекст ис-

⁹ Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2002. С. 307.

кусства этой эпохи, поскольку его основным содержанием были библейские легенды и истории, за пределы изображения которых художники выйти не могли, не рискуя потерять свой статус в обществе того времени и основных спонсоров, которыми выступала церковь и могущественные феодалы. Поэтому в эту эпоху движение к реалистическому изображению человека и к реальной действительности осуществлялось изнутри религиозного, абстрактно-символического и аллегорического искусства. Это привело к изменению акцентов при изображении евангельских сюжетов в живописном искусстве и как следствие к постепенному преобразованию его функций в обществе, например, к нарастанию в нем познавательных и развлекательных мотивов.

Начало этим тенденциям, как было показано, уже в преддверии к Ренессансу положил Джотто в падуанском цикле его фресок, который в дальнейшем своем творчестве пошел еще дальше по этому пути. Это очевидно из его цикла расписанных им фресок в церкви Санта Кроче, повествующих о жизни двух Иоаннов и св. Франциска Ассизского. Создание этого цикла в начале XIV в. происходило в изменившихся социальных и политических условиях Италии. И если создание фресок капеллы дель Арены осуществлялось во времена демократического подъема в городах Италии, то работа над фресками Санта Кроче происходила тогда, когда борьба народных масс за демократические преобразования потерпела поражение и произошло укрепление аристократии и финансовых магнатов, узурпировавших власть и сосредоточивших в своих руках огромные богатства. По сравнению с падуанским циклом, росписи Санта Кроче утратили непосредственность и простоту, теплоту и стилистическое разнообразие его ранних фресок. Но в последний период творчества Джотто вновь изменяется и содержание фресок – из орбиты прежних интересов Джотто исчезают темы страдания, смерти, мужества, спокойного достоинства и оптимизма. Но что же взамен?

В циклах фресок Санта Кроче появляются преимущественно сцены «явлений», «видений», «вознесений» и различных «чудес» («Явление св. Франциска в Ассизи», «Явление ангела Захарии», «Видение св. Франциска», «Видение епископа Августина», «Вознесение Иоанна», «Исцеление Друзианы» и др.).

По сравнению с тенденцией к реалистическому изображению персонажей религиозных сцен и сюжетов с явно выраженной материальностью их фигур и сдержанностью проявлений

эмоций и чувств в капелле дель Арена, теперь фрески Санта Кроче призваны оказывать более сильное впечатление на зрителей изображениями *невероятных в реальной жизни чудесных* явлений. Тем более, что многие из них происходят на многолюдных площадях при изумленном и радостном ликовании толпы, как это, например, представлено в «Утверждении ордена францисканцев» или в «Исцелении Друзианы».

Таким образом, как заключает М.В. Алпатов, «чудеса, явления, сновидения – все это рисуется в воображении Джотто как многолюдные торжественные сцены со множеством участников, свидетелей, которые своим безмолвным присутствием отвлекают наше внимание от драматизма сцен и переживаний их участников. Это ведет нас к самой *существенной черте* всего цикла в Санта Кроче, его ярко выраженному *зрелищному характеру*. Начало, которое робко пробивалось в падуанском “Введении во храм Богородицы”, одерживает здесь решительную победу»¹⁰.

Это усиление и даже доминирование зрелищной функции в творчестве художника повлекла за собой и некоторые преобразования в его фресках – увеличение их размеров вследствие необходимости вместить в них толпы народа, а также помещение главных фигур в центре, а по бокам – свидетелей и участников. И при восприятии картин у зрителей фресок может возникнуть процесс идентификации или эмпатии с изображаемыми в них второстепенными персонажами и событиями. И, естественно, что изображение чуда может вызвать повышенное эмоциональное воздействие удивление, благоговение и восторг и т.п.

* * *

Обобщая эволюцию целей творчества Джотто и в соответствии с этим изменение его творческой манеры изображения различных персонажей и событий их жизни и судьбы, можно сделать следующее заключение: «иконное начало», продолжая и в определенной мере преобразуя традиционный, византийский стиль изображения святых, было направлено на образное воплощение церковных догматов, которые вызывали у верующих религиозные чувства, укрепляли их веру. Но далее, в некоторых фресках падуанского цикла, нарастает реалистическая тенден-

¹⁰ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 190.

ция в изображении святых персонажей и сцен легендарных событий, которые воспринимались и ассоциировались с реальными людьми в материально осязаемой обстановке, что во многом убеждало зрителей в том, что изображаемое во фресках было на самом деле в далеком мифологическом прошлом. А в итоге эволюции своего мировоззрения Джотто в своем творчестве как бы подменяет божественное человеческим и коренным образом меняет направленность и функцию своего искусства. То есть, сохранив внешние формы изображения религиозных событий в своих картинах, он, по сути, создает их для возвышения и развлечения современной ему публики, чутко уловив черты наступающей эпохи гуманизма, эпохи пробуждения человеческой личности от религиозной пассивности и саморазвития всех ее духовных начал и эстетической чувственности. И первый шаг в пробуждении этой чувственности сделал именно Джотто. И совершенно справедливо, характеризуя последний период творчества художника, М.В. Алпатов заключает: «Искусство приобретает преимущественно *эстетический характер*. Картины создаются ради чистого созерцания... Это, в свою очередь, меняет образ мира. Он рисуется в виде привлекательной картины... Мир раскрывается как собрание людей, в безмятежной праздности своей, обретающих свое счастье»¹¹.

Таков путь, пройденный Джотто в своем творчестве от «иконного начала» до свободного эстетизма, путь, временная схема которого станет в той или иной степени отчетливости повторяться почти в каждой последующей эпохе, пока эстетизм не примет всеобъемлющего характера в эпоху модерна, постмодерна и наглядно проявляется и в наше время.

Творчество Джотто оказало заметное влияние на последующее за ним искусство Ренессанса. Его испытали даже такие главные фигуры, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело и другие.

Возникает вопрос, решение которого важен для определения взаимодействия Образа и Слова в рассматриваемую нами эпоху – оказал ли Джотто какое-либо влияние на Данте или же Данте на Джотто? О влиянии Данте на художника свидетельств в его живописных работах не имеется, хотя он не мог не знать о поэте и его нашумевшей в то время «Божественной комедии».

¹¹ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М., 1939. С. 180.

Что же касается о знакомстве поэта с фресками Джотто, оно не могло не состояться, поскольку Данте как верующий посещал церкви, в том числе и те, стены которых были расписаны художником. Отсюда и высокая оценка Данте творчества художника, высказанная в «Божественной комедии». Без сомнения, между ними нечто общее, что определялось особенностями и событиями современной им Италии и особенно родной им Флоренции. Это почувствовал и отметил Гете, который писал: «При оценке выдающихся качеств души и духовной одаренности Данте мы тем справедливее воздадим ему должное, если не будем терять из виду, что в одно время с ним жил также Джотто и что тогда же проявилось во всей своей природной мощи изобразительное искусство. Этот могучий, обращенный к чувственно-пластическому видению гений владел и нашим великим поэтом. Он так ясно схватывал предметы своим воображением, что свободно мог их потом воссоздавать, заключая их в четкие контуры; вот почему все, даже самое страшное и дикое, кажется нам у него списанным с натуры ...мы тем более поражаемся удивительному разнообразию частных, которые смущают нас и требуют почитания»¹².

Вообще же, можно провести и определенную параллель в содержании и повествовательном построении композиции в тематических фресках Джотто и «Божественной комедии» Данте.

Начало обращения к библейским событиям и легендам для выражения актуальных проблем современности, которое положили Данте и Джотто, далее было подхвачено и широко использовано в литературе и в живописи, начиная с Кватроченто и вплоть до эпохи Просвещения, когда религия осуществляла функцию доминирующей идеологии в обществе. То есть до тех пор, пока научное мировоззрение и особенно Великая французская революция не пошатнули ее влияния. Впрочем, библейские сюжеты еще долгое время – вплоть до наших дней служат в качестве выражения архетипических образов в различных и особенно в трагических ситуациях жизни. Ярким примером является всемирно известный мюзикл Вебера «Христос-суперзвезда», фильм Пазолини, творчество художников, чьи картины заполняют Ватиканский музей, роман «Код да Винчи» и др.

Завершая главу, в которой были сопоставлены творческие эволюции Данте и Джотто, можно заключить, что схема разви-

¹² Гете И.-В. Данте // Об искусстве. М., 1975. С. 495–496.

тия живописного искусства Джотто более определенно соответствует характеру эволюции зрелого и позднего ренессансного искусства, чем поэзия Данте. Как было показано, Джотто, преодолевая традиционные способы изображения религиозных сюжетов и их персонажей, неуклонно стремился к реализму, эстетическому разнообразию и зрелищности своих картин. Этим он во многом предугадал общий ход развития искусства Ренессанса. Данте же в своей поэзии, и особенно в «Божественной комедии», во многом остался в рамках религиозности и свойственной ей назидательности, если судить по главному труду его жизни «Божественной комедии», сюжетный ход которой в эстетическом аспекте являет собой полную противоположность эволюции творчества Джотто. Так, если первая часть поэмы Данте, посвященная описанию Ада, полна самых разнообразных в эстетическом отношении художественных образов – прекрасных, трогательных, ужасных и отвратительных, то затем при изображении им Чистилища и особенно – Рая они постепенно исчезают. В итоге религия берет полный реванш и объявляется высшей ценностью как средство «очищения» от всего земного и греховного – как способ достижения высшего блаженства в единении с Богом, который провозглашается как «Любовь, что движет звезды и планеты». И, как будет показано далее, последующее развитие искусства в эпоху Ренессанса пошло по пути Джотто, по пути преодоления религиозных традиций аскетизма в искусстве и литературе, утверждения телесной красоты и нравственного благородства Человека.

И тем не менее значение творчества Данте для последующего развития не только ренессансного, но и европейского искусства неизмеримо огромно. В своем замечательном эссе «Разговор о Данте» О. Мандельштам справедливо утверждает: «Данте произвел головную разведку для всего нового европейского искусства»¹³.

Вслед за Данте на арену художественной жизни вступают Петрарка, который по праву считается первым и самым выдающимся поэтом Ренессанса, и Боккаччо, заслугой которого является создание художественной прозы нового типа.

¹³ Мандельштам О. Слово и культура: Статьи. М., 1987. С. 127.

ГЛАВА 4

Петрарка — родоначальник новой поэзии эпохи Ренессанса

Размышления Петрарки о своем поэтическом творчестве

Судьба и жизненный путь Франческо Петрарки во многом напоминает биографию Данте. Он родился в 1312 г. в Ареццо близ Флоренции в семье нотариуса, но после ее изгнания из Италии детство и юность провел во французском Авиньоне, где в то время находилась резиденция Папы. Вначале Петрарка изучает право, а после смерти отца принимает духовный сан но, не стремясь к церковной карьере, ведет светский образ жизни и полностью посвящает себя изучению древнеримской литературы. Впоследствии он, как и Данте, ведет скитальческий образ жизни и даже в 1351 г., будучи в зените своей поэтической славы, отказывается от предложения вернуться во Флоренцию отчасти из-за неприемлемых для него условий, а отчасти из-за предпочтения, по его словам, «жить пилигримом» и по своему желанию переезжать с места на место.

В 1327 г. происходит знаменательное событие в жизни юного Петрарки. Он встречается красивую женщину — Лауру — и она становится его поэтической музой, которую он прославляет в своих сонетах и канцонах. В одном из своих сонетов Петрарка вспоминает:

*Благословен день, месяц, лето, час
И миг, когда мой взор те очи встретил!
Благословен тот край, и дол тот светел,
Где пленником я стал прекрасных глаз!¹*

И, подобно Данте, испытывает к ней лишь платоническую любовь, не смея и не пытаясь добиваться ответного чувства с ее стороны. Тем более, что она, как и Беатриче, была замужем

¹ Петрарка Ф. Сонеты на жизнь мадонны Лауры // Петрарка Ф. Лирика. М., 1980. С. 36.

и, возможно, даже не подозревала о возвышенной любви поэта. Кстати, и Боккаччо постигла та же участь и, можно предположить, что поэтам эпохи Ренессанса был необходим образ идеальной возлюбленной для стимуляции их возвышенного поэтического творчества, создания образа возлюбленной, в котором человеческое выступало не только в своем собственном значении, но и как символ мадонны, более того, как путь к постижению неземной, божественной красоты. Именно эту роль проводника к этой возвышенной красоте и выполняла Беатриче в «Божественной поэме» Данте. И если итогом ее является постижение поэтом высшей истины, согласно которой любовь божественная приобретает космические масштабы и движет звездами и планетами, то в земных условиях беззаветная любовь к Прекрасной Даме, возникнув в поэзии позднего Средневековья, претерпела определенную и в историческом плане парадоксальную эволюцию.

Так, если по логике исторического развития в эпоху безраздельного господства религии, любовная лирика (например, во Франции) должна стремиться к воспеванию чисто духовной красоты мадонны, за образом которой как бы открывается лик богоматери, то в эпоху Возрождения с его культом чувственного, эстетического отношения к миру образ мадонны должен приобретать земные черты и пробуждать не только духовную, но и чувственную любовь к женщине. Но все получилось наоборот. Как пишет В.В. Биbihин, «если провансальские каноны еще допускают соединение с любимой, то для “сладостного стиля” поэзии Данте и Петрарки оно абсолютно исключено из-за неземного достоинства донны... Недостижимость Прекрасной Дамы у трубадуров еще только подозревается; у Данте скрадывается из-за размытости границ между этим и тем миром. Петрарка... первым открывает “идею отсутствия”: желанный мир (потому что в Лауре весь мир) в принципе неприступен и далек, хотя абсолютно реален, и, хотя вне его нет жизни, поэзия – чудо восстановления этого мира»².

В отличие от средневековых поэтов, которым свойственны были «мудрая амбивалентность» и воспевание «Прекрасной Дамы» не мешало их земной, супружеской жизни, как и Данте, который был в жизни заботливым семьянином, Петрарка весь

² Биbihин В.В. Слово Петрарки // Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 25–26.

без остатка был поглощен своим творчеством и «не оставляет для себя никакой интимной жизни вне служения донне, служения славе, *служения слову*, которое буквально поглощало его с годами все больше – вплоть до последней минуты... Единственной опорой Петрарки остается *слово* ... всё в нем становилось *словом*. В непрерывно льющееся *слово* соединились и знание, и жизненная мудрость, и любовь, и вера»³.

В жизни и творчестве Петрарки еще раз наглядно проявилось авангардное значение слова, опережающее появление и развитие изобразительного искусства в эпоху Ренессанса, как прежде в мифологии Античности и в религии Средневековья, в котором «вначале было Слово». Именно в слове всегда выражалось наступление нового в жизни и искусстве, вербализация смутных и неопределенных предчувствий грядущих перемен, еще не принявших определенных и зримых форм и значений. Не случайно именно поэты с древности считались пророками и провидцами будущего, а еще раньше оракулы с их предсказаниями, выражаемых загадочными и порой странными изречениями, которые нередко определяли не только судьбы отдельной личности, но и целых государств.

Петрарка в самом начале творческого пути полностью посвятил свои занятия изучением древнеримской литературы, написанной на классическом латинском языке – наряду с древнегреческим наиболее совершенным и универсальным языком античного мира. Он стремился к овладению наиболее подходящим для его творческих замыслов языком, так как в его время повседневный народный итальянский язык не был достаточно развитым для создания на нем высокой поэзии и очевидно недаром определялся как «вульгарный» в смысле «простонародный». Современная латынь, которая использовалась в церковных богослужениях, в философских и научных трактатах намного в худшую сторону отличалась от классической латыни в результате ее длительных мутаций и трансформаций на протяжении многих веков эпохи Средневековья, в процессе затяжных кризисов и социальных потрясений, которыми был так богат период между падением римской империи и началом новой эпохи – Ренессанса. Петрарка, как пишет исследователь литературы эпохи Возрождения Б.И. Пуришев, «уже писал не на «вульгар-

³ Бибихин В.В. Слово Петрарки // Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. С. 26–27.

ной» «кухонной» латыни средних веков, а на языке классического Рима... Как подлинный гуманист, Петрарка был горячим почитателем классической, особенно римской древности. Он с восторгом погружался в произведения античных авторов, открывавших перед ним прекрасный мир. Он первый с такой ясностью увидел то, что было в античной культуре действительно самым главным, живой интерес к человеку и окружающему его земному миру. В его руках классическая древность стала боевым знаменем ренессансного гуманизма»⁴.

В отличие от Данте, принимавшего активное участие в общественных делах и событиях своего времени, Петрарка предпочитал вести замкнутую и спокойную жизнь в уединенной тиши, посвящая все свое время и силы литературному творчеству. И, приобретя в 1337 г. неподалеку от Авиньона, в Воклюзе, небольшую усадьбу, он на протяжении многих лет неустанного труда создавал на классической латыни множество замечательных произведений в стихах и прозе – стихотворные послания в манере Горация, эклоги на манер «Буколик» Вергилия, жизнеописания знаменитых личностей республиканского Рима – Катона Старшего, Юния Брута и других, среди которых Петрарка выделил полководца Публия Корнелия Сципиона, заслужившего почетное звание Африканского за победу над самым опасным врагом Рима – Ганнибалом. Ему он посвятил поэму «Африка», в которой по заключению исследователя творчества Петрарки Р.И. Холодковского, «история древнего республиканского Рима рассматривалась ...не только как великое национальное прошлое итальянского народа, но и как некий прообраз, как историческая модель его не менее великого национального будущего»⁵.

Возрождение могущества страны, возможно по убеждению Петрарки (как и Данте), лишь в результате преодоления средневекового наследия и объединения разрозненных областей Италии в единое государство под эгидой королевской власти. Как это происходило, в отличие от Италии, в северных странах Европы – во Франции, Англии, Испании, в которых исторически неизбежный процесс объединения мелких самостоятельных городов, различных королевств и княжеств к этому времени – в

⁴ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996. С. 18.

⁵ Холодковский Р.И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. М., 1974. С. 118.

XIII в. уже завершился. Это намного усилило могущество этих стран, что представляло опасность для Италии, не избежавшей впоследствии нашествия и французов, и испанцев.

Ни одно произведение как «Африка» Петрарки не вызвало столь горячего отклика многочисленных друзей и поклонников поэта, а впоследствии не получило и признания образованной части итальянского общества. Как в «Письме к потомкам» вспоминает Петрарка: «Поэма, которую я, сообразно ее предмету, назвал “Африкой”, была многими любима еще прежде, нежели стала известна. В то время как я невозмутимо жил в этих местах, странным образом получил в один и тот же день два письма – от Римского сената и от канцлера Парижского университета, которые наперерыв приглашали меня, одно в Рим, другое в Париж, для увенчания меня лавровым венком»⁶.

Петрарка колебался недолго и выбрал Рим, истории которого и была посвящена его поэма. Сначала он отправился в Неаполь и явился, по его словам, к «великому королю и философу Роберту», который горячо одобрил предстоящее событие по увенчанию поэта лавровым венком и устроил ему собеседование – трехдневное испытание – с тем, чтобы определить – достоин ли он лаврового венка за свои поэтические произведения. Но Петрарка этот экзамен выдержал успешно и после чего королю показал «Африку», чтение которой, по словам поэта, «поэма привела его в такой восторг, что он, как великой награды, выпросил себе посвящение ее и наконец назначил мне определенный день на предмет того дела, ради которого я приехал»⁷.

В апрельские Иды (8-го числа) Петрарка на Римском Капитолии при большом стечении народа был увенчан лавровым венком – по обычаю, который не соблюдался после падения римского государства в течение многих столетий.

Петрарка в своей речи, произнесенной на классической латыни, полной цитат из произведений древнеримских поэтов, говорил об исключительности поэтического творчества, выделяя поэзию из всех других видов искусства и рассматривая ее как результат божественного вдохновения. Ибо, по его мнению, «если в прочих искусствах к цели могут привести усилие и труд, в поэтическом искусстве не так: здесь ничего не сделать без

⁶ *Петрарка Ф.* Письмо к потомкам // Франческо Петрарка. Избранное. С. 19.

⁷ Там же. С. 21.

какой-то неуловимой и божественно вселяющейся в душу певца и пророка силы»⁸.

В подтверждении своих слов он ссылается на Цицерона, который в одной из своих речей утверждал, что «успех в прочих вещах зависит от изобретательности, обучения, искусства – поэта создает сама природа, пробуждают силы собственной души, питает некое божественное вдохновение... поистине они предстают нам хранителями дара богов»⁹.

Как видно, уже в античности наряду с общепринятыми и бесконечно повторяемыми фразами о поэтическом творчестве как о божественном даре, проскакивает и мысль о *природной* одаренности поэтов, что ставило проблему происхождения поэзии и искусства вообще на реальную, земную основу и создавало предпосылку для науки о художественном таланте в будущей европейской науке.

Но, отдавая дань античным представлениям о боговдохновенном характере поэтического творчества, Петрарка, имея уже опыт жизнеописаний исторических личностей и создания поэмы «Африка», понимал познавательную и нравственную особенность поэзии. Ибо, по его словам, «под покровом вымыслов поэты выводят то истины естественной и нравственной философии, то исторические события». И на этом основании Петрарка заключает: «Хоть мне доставляет наслаждение *поэтическая игра*, однако не хочу, чтобы, видя во мне поэта, мне уже не позволяли быть ничем другим, кроме поэта»¹⁰. Оказывается, что уже и в ту эпоху «поэт был больше, чем поэт»!

В конце речи Петрарка выразил надежду, что увенчание знаменитых поэтов на Капитолии снова станет высшим признанием их талантов. Об уникальной природе поэзии нераздельного сочетания в ней правды жизни и красоты формы, вызывающей «эстетическую игру» чувств, Петрарка неоднократно повторяет во многих своих произведениях в прозе. Например, в «Инвективах против врача», написанных в ответ на критику неким врачом его послания больному Папе Клименту VI, в котором Петрарка пре-

⁸ Слово, читанное знаменитым поэтом Франциском Петраркой Флорентийским в Риме на Капитолии во время его венчания лавровым венком // Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 39.

⁹ Там же. С. 45.

¹⁰ *Петрарка Ф.* Письма о делах повседневных // Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 82.

достерегал папу от лекарей, могущих вместо излечения нанести только вред его пошатнувшему здоровью. Раздражение поэта, вызванное оскорбительными и на его взгляд вздорными обвинениями не только его творчества, но и поэзии как таковой было столь сильно, что он разразился четырьмя книгами, в которых проявил свой незаурядный критический, а местами и публицистический талант, демонстрируя при этом обширную эрудицию в области теории и практики античной поэзии. Особенно возмутило Петрарку установление его анонимным оппонентом для поэзии «поистине удивительную цель: лаская обманывать», чем, по утверждению поэта, как раз и занимаются невежественные врачи, а не поэты.

В «Книге писем о делах повседневных» Петрарка между делом высказывается о возможности словесного выражения исторических, философских, религиозных, нравственных и эстетических проблем, так или иначе связанных с поэтическим творчеством. Например, в письме некоему Фоме Мессинскому, озаглавленному «Об искусстве слова», Петрарка пишет: «Забота о языке требует философа, совершенство языка свойственно оратору; ни душою, ни словом мы не должны пренебрегать... я зову и убеждаю исправлять не только жизнь и нравы, в чем первый долг добродетели, но и привычки нашей речи, чего достигнем, заботясь об искусстве словесного выражения. Ибо и слово — первое зеркало духа и дух не последний водитель слова. Они зависят друг от друга, разве, что тот скрыт в груди, а это выходит на всеобщее обозрение»¹¹.

Естественно, что много страниц из «Писем о делах повседневных» посвящены Петраркой различным проблемам его литературного творчества. Так, он часто пространно размышляет о своем отношении к древнеримским философам и особенно к Цицерону. Обращаясь к одному из своих адресатов — Нерию Моранду из Форла, поэт пишет: «Как тебе давно известно, я больше всех превозношу и люблю Цицерона. И не боюсь оказаться меньше христианином оттого, что буду цicerонианцем: ничего против Христа Цицерон не говорит, твердо это знаю»¹².

И его не смущает, что Цицерон был язычником и, если верить Данте, находится со многими славными именами антич-

¹¹ *Петрарка Ф.* Письма о делах повседневных // Эстетические фрагменты. С. 187.

¹² Там же. С. 187–188.

ности в аду. Используя свое искусство красноречия, Петрарка пытается как-то оправдать Цицерона, утверждая, что хотя тот и говорил, что «философу не престало говорить о существовании богов», но, тем не менее, по глубокому убеждению поэта, Цицерон все же не был «противником истинной веры». Более того, Петрарка даже пытается снять противоречие между Цицероном и Христом путем следующего довольно хитроумного силлогизма: «Христос Бог наш, Цицерон вдохновитель нашего искусства речи; что это разные вещи, признаю, что противоположные, отрицаю. Христос есть Слово, совершенство, могущество и премудрость Бога Отца; Цицерон много говорил об искусстве, о совершенствах, о человеческой премудрости вещей, несомненно истинных и уже поэтому явно соответствующих божественной истине, ведь Бог есть живая истина»¹³.

Очень интересно письмо к Иоанну из Чертольдо, написанное на склоне лет поэта (примерно в 1963 г.) и в какой-то мере проливающее свет на его отношение к латинским поэтам и писателям, которыми на протяжении многих лет были постоянными спутниками в его творческом пути. «Прочел что-то у Вергилия, у Флакка, у Северина, у Туллия; читал не однажды, а тысячекратно, и не бегло, а прилежно, вдумываясь всей силой ума: что вобрал утром, переваривал вечером, что проглотил юношей, переваривал, повзрослев. Все подобные вещи засели во мне так глубоко, причем не только в памяти, но проникли до мозга костей и стали одним целым с моим сознанием, что перестань я даже на всю остальную жизнь читать, они все равно никуда не уйдут, пустив корни в сокровенной части души; но между тем я забываю автора, потому что от долгой привычки и давнего владения словно отчуждаю его добро и считаю его своим!»¹⁴

По признанию Петрарки, ему стоило немалого труда на «разоблачение таких заимствований». Его отношение к чужим произведениям выражено следующим образом: «По совести, я намерен украшать чужими изречениями и мыслями свою жизнь, но не стиль, а если украшаю, то с упоминанием имени автора или с заметными изменениями, в подражании пчелам делая из многого и разного единое и целое. Во всяком случае, мне

¹³ *Петрарка Ф.* Письма о делах повседневных // Эстетические фрагменты. С. 209.

¹⁴ Там же. С. 210.

гораздо приятней иметь собственный стиль, пускай грубый и шероховатый, зато как тога удобный, скроенный по меркам моего ума, чем чужой, более изящный, с пышными украшениями, но снятый с более крупного таланта, не по росту для смиренной души»¹⁵.

И далее поэт уточняет, что и как возможно «заимствовать» у древних автор: «Нам надо стараться, чтобы при некотором подобии было много нетождественного, да и само подобие затаилось так, чтобы его можно разве что уловить молчаливым усмотрением ума и скорее понять, что подобие есть, чем определить его словами. Можно занимать у другого ум, блеск, но удерживаться от повторения *слов*: первое подобие скрыто, второе выпирает наружу; первое делает нас поэтами, второе обезьянами. Следует, наконец, держаться совета Сенеки, а прежде Сенеки – Флака и писать так, как пчелы медоносят: не сберегать цветы в нетронutom виде, а превращать их в соты, где из многого и разного получается одно, иное и лучшее»¹⁶.

Идеи и образы героев в поэме «Африка»

Озвученный выше способ творчества, при котором «из многого и разного получается одно», особенно явственно проявился в первом крупном произведении Петрарки – в поэме «Африка» (1339–1341). Поэма написана латинским гекзаметром, как и «Энеида» Вергилия, послужившая непосредственным примером для Петрарки – размером, которым пользовались многие античные поэты, начиная с Гомера, как наиболее подходящим для эпических поэм подобных масштабов.

В «Африке» изображается широкая панорама славного прошлого Рима, начиная с легенды о его возникновении и вплоть до апогея его могущества, которое наиболее характерно выразилось в победе римского войска во главе с полководцем Публием Корнелием Сципионом, прозванным Африканским, над самим Ганнибалом. Более того, в поэме, в пророческом сне главного героя, сделана попытка представить будущее единой и процветающей Италии в качестве контраста к ее раздробленному состоянию на отдельные враждующие между собой княжества,

¹⁵ *Петрарка Ф.* Письма о делах повседневных // Эстетические фрагменты. С. 218.

¹⁶ Там же.

графства, городские коммуны и т.д. Напоминание о героическом прошлом Италии во многом отвечало чаяниям патриотически настроенных передовых слоев ее населения, уставших от бесконечных войн и грабежей. Отсюда, как пишет Б.И. Пуришев, «успех поэмы объяснялся, прежде всего, тем, что она явилась патриотическим манифестом раннего итальянского гуманизма»¹⁷.

Кроме того, в пророческом сновидении Сципион узнает, что в Италии родится поэт (имеется в виду Петрарка), который создаст посвященную ему поэму и с именем которого будет связано возрождение итальянского искусства и культуры. Как оказалось, это пророчество во многом сбылось – с именем Петрарки связано наступление гуманизма и начало возрождения национального самосознания народов Италии.

Каковы же идеи и художественные особенности поэмы Петрарки «Африка», открывшие путь к расцвету итальянского Ренессанса благодаря обращению поэта к античной культуре, к ее мифологии, философии, а главное – искусству и литературе.

В этой поэме античная литературно-мифологическая традиция пересоздается Петраркой с целью синтеза образов античности, преобразованных и приближенных к христианскому мировоззрению. При этом он широко прибегает к использованию стилистических и языковых особенностей античного литературного наследства – от Гомера, Вергилия до Овидия и Цицерона. Кроме того, характерной чертой «Африки», тематически сближающей ее с творчеством Гомера, Вергилия, а также Данте, является изображение в ней загробного мира, прием, который позволяет собрать в одном месте различных героев древности и персонажей современности. Так, в «Одиссее» Гомера ее герой встречает в Аиде воинов, погибших под Троей и различных мифологических и литературных персонажей. В «Аду» Данте также поселил наряду со своими современниками античных поэтов и мифических героев.

В поэме «Африка» при изображении загробного мира поэт во многом следует завершающей части диалога Цицерона «О государстве», озаглавленной «Сон Сципиона», в котором изображается, как отец и дядя являются во сне к Сципиону, возносят его на небеса и показывают ему блаженные души заслуженных перед отечеством героев, пребывающих на «звездном небе» Рая. Затем рассказывают о славном прошлом Рима и героических

¹⁷ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. М., 1996. С. 19.

деяниях, которые ему предстоит совершить. В итоге, они призывают Сципиона стремиться не к земной, а истинной славе, ведущей в конце жизни к райскому блаженству.

Вместе с тем в своей поэме Петрарка избегает буквального и смыслового подражания указанному произведению Цицерона, и, следуя своему методу заимствования у древнеримских авторов, вносит в него и свои нюансы в изображении и интерпретации представленных в ней образов и событий.

Так, в отличие от Цицерона, Петрарка небесный рай называет Олимпом, а не светом «звездного неба», опускает места из «Сна Сципиона», в которых Цицерон, следуя философии стоиков, излагает происхождение человеческих душ из шаровидных и вращающихся вечных огней звезд и светил, наделенных умом и душами. Различаются и трактовки бога в диалогах Цицерона и поэме Петрарки. У первого бог предстает как небесный шар с вращающимися в нем вечными звездами и как абстрактный перводвигатель всего космоса, у второго – бог наделяется определенными, антропоморфными чертами, как это было характерно для древнегреческой мифологии, но с учетом христианской традиции. Например, «Царь неба и земли», «Отец», «Промыслитель», «праведный Судия», «вседержащий Владыка», «Всесильный Бог», а однажды он был назван также и «Юпитером».

Возможно, что Петрарка здесь следовал «Энеиде» Вергилия, в которой наименования «Олимпийский бог громовержец», «бессмертный властитель Олимпа», «царь Олимпа» чередуются с такими личностными определениями бога, как «великодушный», «беспристрастный», «суровый», «жестокий» и т.п.

Существенно отличается и картина Рая у Петрарки и у Цицерона относительно характера присутствующих в ней человеческих душ. Петрарка следовал мифологической традиции представлять в Аде умерших как тени, но сохранивших хоть и призрачные, но все же узнаваемые очертания своего прижизненного облика. Так, например, в «Одиссее» Гомер повествует, как герой поэмы спустился в преисподнюю и встретил там множество безмолвных теней знаменитых героев и мифологических персонажей. И, напоив некоторых из них кровью животного, Одиссей мог говорить и с предсказателем судеб Парисеем, и с Ахиллесом, и даже со своей матерью.

Данте, как было сказано выше, в «Божественной комедии» так изображал тени обитателей загробного мира, что его чита-

тель, забыв, что речь идет об умерших, воспринимал их как живых и был свидетелем того, как поэт выслушивал речи персонажей своей поэмы и вступал с ними в беседу.

Цицерон же, исходя из различных определений души античными философами, например, как огня (Зенон), числа (Пифагор) или ума (Аристотель), вообще считал невозможным существование души вне тела в какой-либо зримой и пластически выраженной форме и осуждал поэтические вольности, допускающие это.

Но, вопреки этому, в своей поэме Петрарка, непосредственно следуя способу изображения душ умерших в «Энеиде» Вергилия, представил перед Сципионом души отца, дяди и других обитателей Рая в едва зримом, но все же узнаваемом телесном облике, который им был присущ перед смертью. При этом Петрарка вовсе не выступал прямым подражателем Вергилия, а внес существенные поправки в изображение душ своих героев. По словам Н.Х. Мингалеевой, «Петрарка выходит за пределы своего античного образца и даже вступает в противоречие с ним. Он усиливает пластичность образов так, что его райские души принимают куда более плотский облик, чем это санкционировалось вергилиевской традицией... Он демонстративно нарушает устойчивый в античной поэзии мотив неудавшегося объятия в загробном мире – мотив, воспринятый Вергилием от Гомера и повторенный им в «Энеиде»¹⁸. (Имеется в виду эпизод в «Одиссее», в котором повествуется о том, как Одиссей трижды безуспешно пытался обнять тень своего отца – Анхиза, которая каждый раз ускользала из его объятий.) В поэме Петрарки тени отца и дяди, словно живые, крепко обнимают и нежно ласкают Сципиона.

Изображение зримой и осязаемой телесности образов «Африки» и выражений чувств ее героев – характерная черта искусства Новой эпохи, и Петрарка одним из первых стал воплощать эти тенденции в своем творчестве.

Но главной особенностью «Африки» является впервые в итальянской литературе демонстрация нового художественного принципа – использование в нем античных художественных особенностей изображения различных мифологических и исторических персонажей, переосмысленных в духе христианского мировоззрения.

¹⁸ Мингалеева Н.Х. Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 10.

Таким образом, стремясь выразить свои идеи языком и образами Цицерона и Вергилия, Петрарка по сути интерпретирует их с позиций человека своей эпохи. То есть, с одной стороны, он добивается исторической правдивости и психологической убедительности в изображении героев и персонажей античности в их поступках и речах, ибо, по его убеждению, никакая сила и красота слова не спасут от справедливого осуждения автора, если в его созданиях нет соответствия между словом и реальностью, отображаемой им. Но, с другой стороны, истина как таковая может быть по-разному выражена в историческом труде и в поэзии. И если в первом целью является достижение достоверности в изображении прошлого, то в поэзии наряду с этим большое, если не главное значение, приобретает *форма* выражения истины в художественном стиле.

Благородная и уникальная цель поэзии, по убеждению Петрарки, «с помощью муз украсить саму истину и восславить великолепным стилем жизнь Христа, или иную святыню, или даже что-нибудь мирское, только не запретное, как уже и сделали некоторые из наших, хоть кроме закона стиха они не применяли никаких приемов поэтического искусства»¹⁹. То есть поэтическая форма «облекает истину вещей прекрасными покрывами», которые делают постижение истины средствами поэзии хотя и более опосредованной, но вместо того «более сладостной». Напомним, что в речи на Капитоллийском форуме Петрарка говорил, что в процессе его творчества ему «доставляет наслаждение поэтическая игра».

Подводя итоги рассмотрения поэмы «Африка», следует признать, что, несмотря на нее, по сути революционный характер и новаторство в области содержания, ее малодоступный массам классический латинский язык и архаический, неторопливый и чересчур спокойный для набирающей небывалой в прошлом динамики общественной жизни размер стиха, все это после восторженного приема поэмы со стороны немногочисленной прослойки образованной элиты вскоре привело к потере интереса к поэме и оттеснению ее на периферию итальянского искусства другими произведениями поэта.

Но главным недостатком поэмы было отсутствие в ней современной жизни. Как справедливо заметил Б.И. Пуришев,

¹⁹ *Петрарка Ф.* Инвективы против врача // Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 242.

«герой “Африки” Сципион Африканский был фигурой музейной, эффектной, но во многом условной. Правда жизни, к которой стремился первый итальянский гуманист, заявила о себе в его произведениях другого рода»²⁰. И эта правда жизни была выражена не столько в его общественно-политических и патриотических произведениях, а во многом через «самоизображение» поэта в его письмах и поэтических произведениях, в которых впервые перед читателями предстала неординарная личность, образ жизни и творчества которой предвосхитили черты нового человека наступающей эпохи Ренессанса.

Петрарка как прообраз новой личности Ренессанса

В «Письме к потомкам», написанном на склоне лет, Петрарка не только исповедуется в своих увлечениях и привычках, достоинствах и недостатках, но и рисует свой внешний облик: «Мое тело в юности было не очень сильно, но чрезвычайно ловко, наружность не выделялась красотой, но могла нравиться в цветущие годы; цвет лица был свеж, между белым и смуглым, глаза живые, и зрение в течение долгого времени необыкновенно острое...»²¹

Как отмечает В.В. Биbihин, «новизна Петрарки в том, что трудом всей жизни он, художник, создал свой собственный образ... Петрарка начал собой новую эпоху, время самоопределяющегося субъекта»²².

Но самоопределение поэта достигалось не просто, а путем преодолений в себе религиозных предрассудков и в попытках оправдать свои человеческие страсти – любовь к славе и стремление к литературному успеху своих созданий в прозе и стихах. Так, живя в эпоху перехода от Средневековья к Новому времени, Петрарка не мог просто отмахнуться от традиционных религиозных догматов, на которых во многом была основана нравственность предыдущей эпохи с ее аскетическими установками и требованиями. И при всей неприязни поэта к схоластикам, христианская вера для него была живой и непререкаемой

²⁰ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. С. 23.

²¹ Петрарка Ф. Письмо к потомкам // Франческо Петрарка. Избранное. С. 10.

²² Биbihин В.В. Слово Петрарки // Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. С. 7–8.

духовной ценностью, которую он стремился обогатить, соединив ее с ценностями, выраженными в культуре и искусстве античного мира.

Наиболее впечатляющую попытку разобраться в себе и проверить правильность выбранного им жизненного пути, своих воззрений на мир, оправдать свои увлечения и отстаивать свои права, как свободной, творческой личности, Петрарка осуществил в трактате «Моя тайна, или Книга о презрении к миру», написанного в диалогической форме. В нем при молчаливом присутствии Истины в облике юной девы оппонентом Петрарки выступает Амвросий Августин, знаменитую «Исповедь» которого поэт высоко ценил как первой в христианской истории искренней и трагически откровенной истории человеческой души. По сути, если отвлечься от формы диалога трактата, это столкновение двух крайних позиций в душе самого Петрарки, в которых он выразил «pro et contra» своих воззрений на кардинальные ценности прошлой и современной ему культуры и ценностные приоритеты своего жизненного пути. Иными словами, поэт проверил крепость и справедливость своих воззрений, противопоставив их бескомпромиссным и строго и догматично выраженным аргументам от лица Августина.

В общем, назидание отца церкви сводилось к следующему: поэт должен сбросить свои цепи и разорвать оковы, мешающие ему думать о боге и о смерти. И на вопрос Петрарки: «Что это за цепи?» – Последовал краткий ответ: «Любовь и слава». Затем в пространном рассуждении с привлечением различных святых и поэтов античности Августин последовательно разворачивал свои «инвективы» против греховных, с точки зрения христианской морали, увлечений.

Так, любовь поэта к Лауре он назвал «долговременным безумием», «бедой» и даже «чумой». Тщетно пытался Петрарка уверить своего собеседника в том, что он «никогда не любил ничего постыдного, а любил только прекрасное». И на возражение Августина – «что и прекрасное можно любить постыдно», Петрарка признался, что действительно после первых встреч с прекрасной Лаурой он стремился к полному обладанию ею и добивался ее ответной любви. Но, по его признанию, «она отвлекла – как говорится, крюком оттащила – мой юношеский дух от всякой мерзости и принудила его смотреть горе. И почему бы нет? Ведь известно, что любовь преобразует нрав любящего по

образцу любимого...»²³ И тщетно убеждал Августин поэта, что даже самая возвышенная и безгрешная любовь к женщине порождает «всякое кощунство», так как ничто в такой степени не порождает забвение Бога, ибо любовь эта направлена не на высшую, духовную, а на низшую, телесную красоту. Но Петрарка решительно останавливает богослова, пытавшегося принизить и даже оскорбить предмет его любви следующими словами: «Останови свою бранную речь, прошу тебя... Притом известно ли тебе, что ты заговорил о женщине, чей дух, чуждый земных забот, горит небесной жаждой, в чьих чертах сияет отблеск божественной красоты, чей характер – образец нравственного совершенства, в чьем голосе и взоре нет ничего смертного, чья походка обличает существо высшего человека?»²⁴

Но в итоге долгих рассуждений Августин приводит решающий аргумент против его любви к Лауре: «Она отдалила твою душу от любви к вещам небесным и отвратила твои желания с Творца на творение, а это и есть самая покатая дорога к смерти»²⁵. Ответ Петрарки замечателен и может быть отнесен ко многим деятелям итальянского искусства – Данте, Боккаччо, Рафаэлю и другим: «Любовь к ней, несомненно, побуждала меня любить Бога»²⁶. Но и в этом Петрарка до конца не уверен. У него возникает сомнение, а не является ли это заявление самообманом и желанием оправдать чувственную любовь к земной женщине ссылкой на ее божественную красоту и ее добродетельную душу? И он вкладывает в уста Августина следующий контраргумент: «Ничто в такой степени не порождает забвение Бога или презрения к нему, как любовь, в особенности та, которую, собственно, обозначают словом «Амор» (что превосходит всякое кощунство), которую называют даже Богом, очевидно, для того, чтобы сколько-нибудь *извинить человеческое безумие небесным оправданием и чтобы под видом божественного внушения свободнее совершать этот страшный грех*»²⁷ (выделено автором. – М.А.)

²³ Петрарка Ф. Моя тайна или книга о презрении к миру // Франческо Петрарка. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты. М., 1974. С. 166.

²⁴ Там же. С. 158.

²⁵ Там же. С. 170

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 179.

И еще одно сомнение поэта выразил Августин своим намеком о неизбежной старости, которой подвержена женская. Так смог бы Петрарка продолжать также боготворить свою Лауру на склоне ее лет за ее добродетельную душу? И между поэтом и его alter ego произошел следующий примечательный диалог перед лицом все время молчавшей Истины:

Франческо: Да будет мне свидетелем та, что присутствует здесь, и моя совесть, что я любил не столько ее тело, сколько душу. И ты легко можешь увидеть это из того, что чем далее она подвигалась в возрасте (а это наносит телесной красоте непоправимый урон), тем прочнее я утверждался в своем мнении, ибо, если цвет ее молодости явно увядал с годами, зато красота ее души все более возрастала, и эта-то красота как родила во мне любовь изначально, так раз зародившуюся укрепила непоколебимо. Иначе, будь я привлечен ее телом, мое чувство давно должно было бы измениться.

Августин: Ты шутишь со мною? Или эта самая душа так же нравилась бы тебе, если бы она обитала в неопрятном и уродливом теле?

Франческо: Не смею сказать это, ибо душу нельзя видеть и внешний вид тела не обещал бы тогда подобной души; но как бы ни была уродлива оболочка, я, конечно, полюбил бы красоту ее души, если б эта красота предстала перед моими очами.

Августин: Ты ищешь опоры в словах, ибо, если ты можешь любить только то, что является твоему зору, – значит, ты любил тело. Впрочем, я не отрицаю, что ее душа и нравы также до известной степени питали твое пламя...

Франческо: Вижу, к чему ты хочешь меня привести – чтобы я признался вместе с Овидием: Душу с телом любил я²⁸.

Не удивительно ли, что идеолог христианской религии заставляет Петрарку согласиться с мыслью языческого поэта античности о гармонии души и тела как предмета любви к женщине и этим проясняет для поэта его чувство к Лауре вопреки религиозному предрассудку о превосходстве «бессмертной души» человека над его «грешным телом».

В результате Петрарка, хотя и признавал справедливость некоторых доводов Августина о превратностях и страданиях, связанных даже с самой возвышенной любовью, все же не отказался от своей любви к Лауре.

²⁸ *Петрарка Ф.* Моя тайна или книга о презрении к миру // Франческо Петрарка. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты. М., 1974. С. 171–172.

Отверг Петрарка и обвинение Августина в его привязанности к земной славе, которую ему принесли его литературные труды. В своем ответе на это Августин высмеял, как несбыточные, его надежды «вкусить и все улады неба, и все утехи земли». В своем возражении на это поэт заявил: «Я говорю себе: пока человек пребывает здесь, он должен добиваться той славы, на какую можно здесь рассчитывать, а ту, большую, он вкусит на небе, где он не захочет уже и думать об этой земной. Следовательно, порядок таков, *пусть смертные прежде всего заботились о смертных вещах и чтобы вечное следовало за преходящим...*»²⁹ (выделено автором. – М.А.)

К таким выводам пришел Петрарка в результате долгого и трудного самоанализа своей жизни, закончив его словами надежды на то, что «смирятся бури его души» и не будет «противиться ему его судьба».

Но в чем же заключается «тайна» поэта, вынесенная в заголовок его трактата? В мучениях и страданиях его метущейся души, которая не может отдаться всецело ни любви к Лауре, ни научным трудам и литературному творчеству и погрязла в суеде и мелочах жизни или же в признании некоей разновидности болезни духа, которую Августин обозначил как *acidia* – гнетущая печаль и даже «душевная чума»? Ответ на этот вопрос святой отец видит в том, что «загроможденная своими химерами, подавленная многочисленными и разнообразными заботами, которые непримиримо борются друг с другом, слабая душа не в силах взвешивать, которую из них она раньше всех должна удовлетворить, какую удалить, и всей ее силы и всего времени, отмеренного ей скупой рукою, не хватает ей на столько хлопот ... и ты беспомощно мечешься то сюда, то туда в странной нерешительности и ничему не отдаешься вполне, всей душою... Так и возникает тот внутренний раздор и то беспокойство гневающейся на самое себя души, когда она с отвращением смотрит на свою грязь и не смывает ее, видит свои кривые пути – и не покидает их, страшится грозящей опасности – и не ищет избежать ее»³⁰. Петрарка соглашается с таким диагнозом его душевного недуга. Но при этом он делает следующее признание: «К тому же почти во всем, что меня мучает,

²⁹ Петрарка Ф. Моя тайна или книга о презрении к миру // Франческо Петрарка. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты. С. 226.

³⁰ Там же. С. 79–80.

есть примесь какой-то сладости, хотя и обманчивой; но в этой скорби все так сурово, и горестно, и страшно, и путь к отчаянию открыт ежеминутно, и каждая мелочь толкает к гибели несчастную душу... И, что можно назвать верхом злополучия, я так упиваюсь своей душевной борьбой и мукою, с каким-то стесненным сладострастием, что лишь неохотно отрываюсь от них»³¹.

Возможно, в этом признании, в своего рода мазохизме, и заключается главная тайна и особенность натуры поэта? Но, в общем, сложная и раздираемая противоречивыми стремлениями и страстями духовная жизнь поэта не без оснований некоторыми учеными сопоставляется с образом Гамлета – героем, сквозь сердце которого прошла «трещина мира». В процессе мучительных сомнений и колебаний преодолевал Петрарка в себе наследие средневекового прошлого и культивировал новое отношение к реальному миру. И, не порывая с традиционными духовными ценностями, стремился к утверждению красоты и достоинства человека новой эпохи не только как нравственного и благородного существа, но и как телесно прекрасного, в определенной мере чувственно раскрепощенного и самодостаточно, каким он и предстанет в эпоху Ренессанса.

Это новое отношение Петрарки к человеческой личности в большей мере, чем в его других произведениях, проявилось в его любовной лирике. Она представляет впечатляющие по количеству циклы его стихотворений, которые создавались почти на протяжении всей его жизни. Так, в девятой, окончательной редакции его «Канцоньери» или «Книги песен», изданной в 1374 г., было представлено 317 сонетов, 29 канцон, 9 секстин, 7 баллад и 4 мадригала. Почти все они посвящены Лауре и написаны при ее жизни. Но и после ее кончины, более четверти века Петрарка продолжал воспевать ее в своих стихах. Узнав о ее смерти, он написал: «Лаура, именитая своими доблестями и долгое время прославленная в моих стихах, впервые предстала перед моим взором в лета моей ранней юности, в 1327 году, утром 6 апреля, в церкви св. Клары в Авиньоне; и в том же городе, того же месяца и в тот же день и час 1348 года этот светоч был отнят у нашего света...»³²

³¹ *Петрарка. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты.* С. 122–123.

³² *Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения.* С. 29.

Итак, Петрарка победил в споре с Августином – его любовь не погасла и при старости Лауры и даже после ее смерти.

Подобно Петрарке, с трепетом и благоговением обратимся к истории любви поэта к Лауре.

Любовная лирика Петрарки

По содержанию и основной тональности лирика Петрарки делится на два периода – до и после смерти Лауры, о чем свидетельствует, например, деление сонетов в «Книге песен» на две соответствующие этому части. Кроме того, Лауре посвящены секстины, баллады и мадригалы³³.

В «Сонетах на жизнь мадонны Лауры» (переведенных на русский язык разными поэтами) содержится восторженное воспевание красоты возлюбленной поэта, но вместе с тем, выражены и страдания от неразделенной любви и мучительные сомнения в правомерности своих надежд на обладание отвергнувшей его Лауры. Так, в 1-м же сонете этого цикла, датированного 1347 г. и помещенного во второй редакции «Книги песен», Петрарка как бы подводит совсем не однозначные итоги своей многолетней любви к Лауре, выраженных в канцонах, написанных за истекшее с их первой встречи время (с 1327 г.):

*В собранье песен, верных юной страсти,
Щемящий отзвук вздохов не угас
С тех пор, как я ошибся в первый раз,
Не ведая своей грядущей части.*

*У тщетных грез и тщетных мук во власти,
Неровно песнь моя звучит подчас,
За что прошу не о прощенье вас,
Влюбленные, а только об участие.*

*Ведь то, что надо мной смеялся всяк,
Не значило, что судьбы слишком строги:
Я вижу нынче сам, что был смешон.*

*И за былую жажду тщетных благ
Казню теперь себя, поняв в итоге,
Что радости мирские – краткий сон.*

(Пер. Е. Солоневича)

³³ Петрарка Ф. Сонеты на жизнь мадонны Лауры // Петрарка Ф. Лирика.

Эта канцона написана примерно за год до смерти Лауры, в это время возрастают религиозные настроения поэта, обусловленные его постоянными размышлениями о жизни и смерти и сомнениями в праведности его нравственных устоев и привязанности к «мирским радостям» в своей жизни. Именно этим проблемам, как было сказано выше, был посвящен и незадолго до этого написанный им трактат «Моя тайна или книга бесед о презрении к миру».

Характерным лейтмотивом всего цикла канцон поэта является противоречие между желанием вызвать к себе ответное чувство любви у своей возлюбленной, горечью от несбыточности этих надежд и воспеванием ее божественного образа духовной красоты и добродетели. Это явствует из двух канцон, посвященных портрету Лауры, написанным его другом художником Симонии Мартини. В LXXIX сонете он возносит возлюбленную едва ли не в райские небеса:

*Меж созданных великим Поликлетом
И гениями всех минувших лет –
Меж лиц прекрасных не было и нет
Сравнится с ним, стократно мной воспетым.*

*Но мой Симоне был в раю – он светом
Иных небес подвергнут и согрет,
Иной страны, где та пришла на свет,
Чей образ обессмертил он портретом.*

*Нам этот лик прекрасный говорит,
Что на земле – небес она жилища,
Тех лучших мест, где плотью дух не скрыт,*

*И что такой портрет не мог родиться
Когда художник с неземных орбит
Сошел сюда – на смертных жен дивиться.*

(Пер. В. Левина)

В следующем LXXVIII сонете Петрарка выражает иное отношение к образу Лауры:

*Когда, восторгом движимый моим,
Симоне замышлял свое творенье
О, если б он, в высоком устремленье,
Дал голос ей и дух чертам живым.*

*Я гнал бы грусть, приглядываясь к ним,
Что любо всем, того я ждал в волненье,
Хотя дарит она успокоенье
И благостна, как божий херувим.*

*Беседой с ней я часто ободрен
И взором неизменно благосклонным.
Но все без слов... А на заре времен*

*Богов благословлял Пигмалион.
Хоть раз бы с ней блаженствовать, как он
Блаженствовал с кумиром оживленным.*

(Пер. В. Левина)

Как видно, Петрарка, вынужденный довольствоваться лишь чисто духовным обожанием Лауры, все же мечтал о взаимной и полноценной любви, как это выпало на долю Пигмалиона, силой своей любви оживившего созданную им статую прекрасной девушки. Но в реальности такого чуда не случилось, и почти во всей своей лирике поэт горько сетует на свою судьбу и не только благословляет небо, пославшего ему прекрасную, идеальную возлюбленную, но порой изнемогает от этой неразделенной и, по его признанию, безнадежной любви, доходящей даже до «горячей страсти». Как это выражено в XXIX сонете:

*Когда любви четырнадцатый год
В конце таким же, как в начале, будет,
Не облегчит никто моих невзгод,
Никто горячей страсти не остудит.*

*Амур вздохнуть свободно не дает
И мысли к одному предмету нудит,
Я изнемог: мой бедный взгляд влечет
Все время та, что скорбь во мне лишь будит.*

*Я потому и таю с каждым днем,
Чего не видит посторонний взор,
Но не ее, что шлет за мукой муку.*

*Я дотянул с трудом до этих пор;
Когда конец – не ведаю о том,
Но с жизнью чую близкую разлуку.*

(Пер. Е. Солоневича)

Но нередко отчаяние Петрарки чередуется с прославлением его любви к Лауре и надеждой на ее хотя бы духовную взаимность. Об этом сонет LXXXV:

*Всегда любил, теперь люблю душою
И с каждым днем готов сильней любить
То место, где мне сладко слезы лить,
Когда любовь томит меня тоскою.*

*И час любви, когда могу забыть
Весь мир с его ничтожной суетою;
Но больше ту, что блещет красотой,
И рядом с ней я жажду лучше быть.*

*Но кто бы ждал, что нежными врагами
Окружено все сердце, как друзьями,
Каких сейчас к груди бы я прижал?*

*Я побежден, Любовь, твоею силой!
И, если б я не знал надежды милой,
Где жить хочу, там мертвым бы упал!*
(Пер Ю. Верховского)

Порой Петрарка доходил до обвинения Лауры в злонамеренной жестокости, если не садизме:

*Отправив только что стрелу в полет,
Стрелок искусный предсказать берется,
Придется в цель она, иль не придется,
Насколько точен был его расчет.*

*Так вы, Мадонна, знали наперед,
Что ваших глаз стрела в меня вопьется
Что вечно мне всю жизнь страдать придется
И что слезами сердце изойдет.*

*Уверен, вы меня не пожалели,
Обрадовались: «Получай сполна!
Удар смертельный не минует цели».*

*И горькие настали времена:
Нет, вы не гибели моей хотели –
Живая жертва недругу нужна.*
(LXXXVII, пер. Е. Солоневича)

Поэтическое творчество Петрарки, которое насчитывает более трехсот канцон, посвященных одному и тому же предмету – прекрасной Лауре, является беспрецедентным явлением во всей мировой лирике. Но что примечательно – из всей этой суммы сонетов, баллад и мадригалов, объединенных в его «Канцоньере» «Книге песен», невозможно представить реальный облик или хотя бы приблизительный портрет воспетой им Лауры. Основная характеристика ее обозначается абстрактными понятиями без какого-либо их «подкрепления» конкретной плотью или определенными чертами молодой женщины. Например, такими: «В ней добродетель слиться с красотою / Смогли в столь небывалом единенье» (CCXCVII, пер. А. Эфрон).

Характерными эпитетами при описании красоты Лауры являются такие, как «золотые кудри», «глаза – лучи», которые излучают «несказанный свет», «высокая душа», «Мадонна», «Муза»; неоднократно поэтом обыгрывается созвучный ее имени «лавр». Так, в сонете, написанном после смерти Лауры, он писал: «Увял мой лавр, оставив место вязу» (CCCLXIII, пер. З. Морозкиной).

Один-единственный раз в двух сонетах Петрарка представляет зримые черты любимой в возвышенных тонах и сравнениях, поводом чего послужила похищенная им и затем возвращенная ей перчатка. В первом сонете:

*Прекрасная рука! Разжалась ты
И держишь сердце на ладони тесной
Я на тебя гляжу, дивясь небесной
Художнице столь строгой красоты.*

*Продолговато-нежные персты,
Прозрачней перлов Индии чудесной,
Вершители моей судьбины крестной,
Я вижу в вас сиянье наготы...*
(CXCIX, пер. Вяч. Иванова)

Во втором сонете:

*О, эта обнаженная рука,
Увы, ее оденет шелк перчатки!
Так эти две руки смелы и хватки,
Что сердце в плен берут наверняка.*

*Смертелен лук крылатого стрелка,
Но и ловушек у него в достатке,
Столь дивные привады и подсадки
Опишешь ли посредством языка?*

*Прекрасные глаза, ресницы, брови,
А этот рот сокровищница роз,
Певучих слов и редкостных жемчужин.*

*Тут надо быть, однако, наготове.
А вот чело и золото волос,
Таких, что солнца жар уже не нужен.*
(СС, пер. А. Ревича)

После кончины Лауры, подводя печальные итоги своего творчества, Петрарка сетовал на то, что ему так и не удалось в зримом и узнаваемом образе воплотить ее неповторимо прекрасный облик и духовное совершенство. В сонете CCCVIII читаем:

*...Не будет мне потомство благодарно,
Напрасно за мазком мазок кладу:
Краса любимой на мою беду,
Не так, как в жизни, в песнях лучезарна.*

*Одни наброски – сколько не пиши,
Но черт отдельных для портрета мало,
Как были бы они ни хороши.*

*Душевной красотой она пленяла,
Но лишь доходит дело до души –
Умения писать как не бывало.*
(Пер. Е. Солоневича)

Не странно ли – воспеть Лауру в двухстах шестидесяти трех при жизни и около сотни после ее смерти стихотворениях – и так и не создать определенный и узнаваемый внешний и внутренний облик своей возлюбленной! О чем же тогда вся эта громада стихотворных созданий поэта? Выходит, главным образом – о себе. А Лаура кажется лишь прекрасным поводом для самовыражения поэта. И называя ее Мадонной, Петрарка выразил наиболее характерное соединение женской красоты с небесной, олицетворением которой в Средние века была дева

Мария – любимый образ этой эпохи, воплощенный и в поэзии и в живописи.

Как известно, в период начала Нового времени, прежде всего в Италии, в процессе создания все более адекватного этой эпохи искусства осуществлялся синтез традиции и новаторства в изображении персонажей Святого семейства и человека Нового времени. Этот процесс на протяжении всей эволюции искусства Ренессанса характеризовался стремлением его творцов сочетать в нем духовную высоту христианского искусства и чувственную, земную красоту реальных людей своей эпохи.

И естественно, что в диалектике становления нового искусства постепенно в реальной жизни итальянских городов происходила секуляризация всех областей общественной и частной жизни, что и отразилось в характере эволюции и развитии всех видов словесного и изобразительного искусства. В преддверии эпохи Возрождения еще преобладала средневековая концепция искусства, как выражение религиозных духовных ценностей, то уже в поэзии Данте, Петрарки, а затем и в изобразительном искусстве Джотто, Леонардо да Винчи, Тициана, Микеланджело, Рафаэля и других, телесно чувственный образ постепенно приобретает все большее значение и в изображении святых персонажей, и реальных людей в их социальном, индивидуальном, сословном и культурном разнообразии.

Уникальным примером соединения в искусстве поэзии изображения духовной, неземной красоты и неподдающегося исчислению разнообразных оттенков и нюансов любовного чувства является поэзия Петрарки. Но в ней этот выдающийся представитель искусства Нового времени в своей любовной лирике еще не выступает как самодостаточная и аутентичная личность, которая охвачена страстной любовью по «велению» своего личного чувства и сердца, любовью, в которой восхищение красотой Лауры неразрывно связано с осознанием нравственной чистоты и благородства ее души. Поэт почти в каждом втором стихотворении всю ответственность и вину за свои любовные переживания сваливает на Амура, которого он то благодарит за то, что тот поразил его сердце своей стрелой и этим зажег в нем страстную любовь к Лауре, то проклинает за те страдания, которые он испытывает от безответного чувства любви к ней. Например:

*Амур, вот светоч славы яснолицей,
Той, что царит над естеством земным.*
(СХСII, пер. А. Ревича)

И вместе с тем во многих сонетах Петрарки Амур предстает как коварный обольститель и безжалостный мучитель поэта. Например:

*Я выставлен Амуром для обстрела,
Как солнцу - снег, как ветру – мгла тумана,
Как воск – огню...*
(СXXX, пер. З. Морозкиной)

*Амур, любовь несчастного пытая,
Ты пагубным меня ведешь путем...*
(CLXIII, пер. Е. Солоневича)

*Амур слепой, ум злостный – все сбивало
Меня с пути, я влекся дикой силой
Туда, где смерть меня одна ждала.*
(CCXC, пер. Ю. Верховского)

Греческий Амур, а не римский Купидон в сонетах Петрарки выступает не только как виновник его любовных мук, но и как побудитель его стихов, посвященных Лауре.

*Пиши, Амур не раз повелевал,
Поведай всем по праву очевидца,
Как волею моей белеют лица,
Как жизнь дарю, сражая наповал.*
(XCIII, пер. Е. Солоневича)

Петрарка писал, писал неустанно и неумоимо, создав необычайно широкую и разнообразную панораму своих чувств и переживаний. Именно своих, так как истинным и реальным героем его стихов является он сам, а Амур и Лаура на протяжении всего цикла его сонетов, канцон и баллад, по сути, неопределенные, и в основном неизменные объекты, вызывающие у поэта по отношению к ним беспредельно разнообразные оттенки его рефлексии – восторги, жалобы, иногда гнев и даже проклятия. Временной ход написания Петраркой своих стихов (как и его «Книга писем о делах повседневных», «Старческие письма», не говоря уже о его «Письме к потомкам») почти поэтапно соответствует «диалектике» его души. И не случайно поэт отождествлял понятия «жить» и «писать» не только на словах, но и в действительности.

Петрарка впервые выразил в своем, главном образе поэтического творчества, непосредственное движение своих мыслей и

чувств в их противоречивом единстве и нередко в их сопоставлениях и контрастах. И если Амур в его стихах предстает в основном как мучитель и виновник любовных страданий поэта, то к Лауре поэт относится весьма неоднозначно. При всем восхищении красотой и беззаветной преданности ей, он нередко срывает на злые упреки за ее холодность к нему и даже опускается до прямых оскорблений, например, давая ей такие определения, как «моя врагиня дорогая» или просто «моя врагиня». В отношении именно Лауры, а не Амура возникает вся многообразная и противоречивая гамма чувств и мыслей поэта. Так, в некоторых сонетах Петрарка выражает стремление вырваться из плена любви на былую свободу. При этом нередко жалобы поэта в одном и том же сонете сменяются словами любви и покорности своему идеалу:

*О высший дар, бесценная свобода,
Я потерял тебя и лишь тогда,
Прозрев, увидел, что любовь – беда,
Что мне страдать все больше год от года.*
(XCVII, пер. Е. Солоневича)

Или:

*Я так устал без устали вздыхать,
Измученный тщетою ожидания,
Что ненавижу начал упованья
И о былой свободе помышлять.*
*Но образ милый не пускает вспять
И требует, как прежде, послушанья.*
(XCV, пер. Е. Солоневича)

Так между воспеванием Петраркой своей любви и выражениями тоски и печали при осознании бесплодности мечтаний о взаимной любви Лауры, как между двумя противоположно заряженными полюсами, и протекал его многолетний поэтический процесс. Именно это и определило выражение контрастов и постоянные смены настроений и чувств поэта не только на протяжении создания всего любовного цикла его сонетов, и почти в каждом из них. Например:

*Я пел, теперь я плачу, но едва ли
Так сладостны бывали песни мне.
Я обращен всем сердцем к вышине
И дорожу источником печали.*
(CCXXIX, пер. З. Морозкиной)

А в следующем сонете перемена настроений характерна для каждой строфы:

*Я прежде плакал, а теперь пою.
Мое живое кроткое светило
От глаз моих лицо не отвертило:
Амур явил мне доброту свою.*

*Уж я давно рекою слезы лью,
И пусть мой век страданье сократило,
Ни мост, ни брод, ни весла, ни ветрило,
Ни крылья не спасли бы жизнь мою.*

*Так глубока пролитых слез струя,
Так широко пространство их разлива,
Что переплыть его не в силах я...*

(СССХХХ, пер. З. Морозкиной)

Такова безмерность любви и одновременно горя поэта, неустанно выражаемая им до конца своей жизни.

В «Сонетах», написанных после смерти Лауры, подводится итог жизни, наполненной пламенным чувством любви нередко сменяемым печалью и грустью, сожалением о долгих годах неоправданных надежд на ее ответную любовь.

*На землю златокудрая Аврора
Спускается с небесной высоты,
И я вздыхаю с чувством пустоты:
«Лаура – там. И мыслям нет простора...
Мне полнит ночь печалью, мраком – день
Та, что собою думы увлекла,
Взамен оставляя от себя лишь имя.*

(ССХСII, пер. Е. Солоневича)

Поэт так подводит жизненный итог своей любви к Лауре:

*Уходит жизнь – уж так заведено...
Уходит с каждым днем неудержимо
И прошлое ко мне непримиримо,
И то, что есть, и то, что суждено.*

*И позади и впереди – одно,
И вспоминать и ждать невыносимо,
И только страхом божьим объяснимо,
Что думы эти не пресек давно.
Все, в чем отраду сердце находило
Сочту по пальцам. Плаванью конец:
Ладье не пересилить злого шквала.*

*Над бухтой буря. Порваны ветрила,
Сломалась мачта, изнурен гребец
И путеводных звезд как не бывало.*
(CCLXXII, пер. Е. Солоневича)

Этим сравнением печального итога своей жизни с образом морского крушения Петрарка вплотную приблизился к завершению повествования о своей долголетней любви к Лауре, причина и постоянство которой окутана тайной, приоткрытой самим поэтом в его выше упомянутой книге «Моя тайна или Книга бесед о презрении к миру». В ней под влиянием Августина, а по сути под давлением своей религиозно окрашенной совести Петрарка пытался отказаться от «жажды славы людской и бессмертия своего имени», но в итоге он признался Августину, что он «никакими средствами не может обуздать этой жажды»³⁴. Тем более, что уже совсем молодым человеком Петрарка в полной мере наслаждался славой великого поэта.

В общем, итоги поэтического творчества Петрарки свидетельствуют, что мотивация его любви к Лауре как способ приблизиться посредством ее красоты к красоте божественной, презрев мирские блага, то есть повторить путь Данте, который ведомый любовью к Беатриче прошел пути Ада и Чистилища и вознесся на вершину Рая и даже лицезрел Бога, эта цель после смерти Лауры была переформулирована и свидетельствовала о том, что на самом деле Петрарка не мог, а, возможно, и никогда не относился к ней как к *средству* достижения пусть даже такой высокой цели, как любовь к Богу. И удрученный горем поэт, наконец, отбросил условности и уже не мог, как это делал ранее, прикрывать свою земную, человеческую любовь к Лауре неземной любовью к Богу. В одном из последних своих сонетов он пишет о своей возлюбленной:

*Меня к владыке своему она
Ведет, и я молю позволить впредь
Мне оба лика зреть – ее и Бога.*
(CCCLXII, пер. Е. Солоневича)

Это смелая и характерная впоследствии для эпохи Ренессанса позиция, поднимающая человека до уровня Бога, а не

³⁴ *Петрарка Ф.* Моя тайна или книга о презрении к миру // Франческо Петрарка. Избранное. Автобиографическая проза. С. 215.

унижающая его перед ним, делает Петрарку одним из первых и выдающихся творцов идеологии и искусства Нового времени. И если перед кем-то «унижался» поэт, то исключительно перед Лаурой, сетуя при этом на Амура, жертвой которого он неустанно себя представляет перед всем миром.

Далее приведем стихи из второй части «Книги песен» Петрарки, озаглавленной «Избранные канцоны, секстины, баллады и мадригалы» (пер. Е. Солоневича). Так, в XXIII канцоне Петрарка даже обвинил Амура и Лауру в заговоре и превращении его в лавр в наказание за то, что своей стрелой богу любви не удалось с первого раза воспламенить его любовь к Лауре. Сюжет в духе «Метаморфоз» Вергилия – любимого поэта Петрарки. Но вот как это произошло с ним:

*...Амур не мог себе простить того,
Лишь сталь стрелы лишь платье повредила,
Мне самому не причинив вреда,
И даму взял в союзницы тогда...
Они взялись вдвоем за одного
И превратили в лавр меня зеленый,
Для коего не страшен ветер студеной.
Какое ощутил я беспокойство,
Почувствовав, что облик принял новый,
Что в листья волосы обращены,
Которым прочил я венок лавровый,
И ноги, потеряв бывшие свойства,
Душе, творящей плоть, подчинены,
В два корня превратились близ волны
Величественней, чем волна Пеня,
И руки – в ветки лавра, замер дух!*

Возникает подобие или условное сращение превращенного поэта лавр с именем его возлюбленной – Лаурой. На уровне семантики, но не более того – не в чувственной реальности, на что наложено табу – «Ни слова про любовь». Но в ответ Петрарка возражает:

*Но я не мог бороться с ней молчаньем,
Обрести в молчанье силы мудрено;
Но было говорить запрещено,
И я кричал – кричали песен строки:
Я ваш, и, значит, вы к себе жестоки!*

и слова про любовь «овладела и молвила»: «О, милая ему врагиня /... раза воспламенить его любовь к Лауре.

В этой же канцоне, жалуется поэт, «взор Лауры... в камень превратил меня». И далее Петрарка повествует о реальном или воображаемом приключении, которое также завершается его наказанием в духе метаморфоз, которые характерны для античной мифологии. Трудно удержаться от соблазна полностью привести это место из этой же канцоны.

*Я, изнывая от любовной жажды,
В пустынных гротах плакал много дней,
И грех слезами искупил однажды –
И существо свое обрел земное,
Как видно, чтоб страдать еще сильнее,
Охотником я следовал за ней,
И я нашел ее: моя дикарка,
Нагая, от меня не遠далеке
Плескалась в ручейке,
Который солнце освещало ярко.
Увидев, что утешить взор могу
Я на нее смотрел; она смутилась
И, от смущенья или же со зла,
Меня водой студеной обдала,
И тут невероятное случилось:
Я превратился – право, я не лгу,-
В оленя стройного на берегу
И до сих пор мечусь от бора к бору,
Перехитрить свою бессилён свору.*

Далее, в эпилоге канцоны Петрарка подводит итог этим своим превращениям:

*Канцона, кем я не был никогда,
Так это золотым дождем, которым
Пригасил любовный пыл;
Зато я был огнем и птицей был
И на крылах к заоблачным просторам
Ту возносил, кого пою всегда.
От лавра не уйти мне никуда:
Мой первый лавр – досель моя отрада,
И сердцу меньших радостей не надо.*

К полюбившейся сцене купания своей возлюбленной – этой фривольности Петрарка не позволял себе в своих сонетах, он возвращается еще раз в LII канцоне:

*Плескаясь в ледяных водах, Диана
Любовника, следившего за ней,
Не так пленила наготою стана,
Как я пленен пастушкою своей,
Что в вводу погрузила покрывало –
Убор воздушных золотых кудрей:
И зной палящий не помог нimalo,
Когда любовь ознобом пронизала.*

Невозможно проследить за всеми нюансами и оттенками восторженных и печальных чувств поэта, который безуспешно вызывал к состраданию и хотя бы намек на ответное чувство своей возлюбленной. Но так ли безуспешно? Обратимся к последнему произведению поэта, в котором, наконец, проясняется образ Лауры как земной женщины, а не ангела.

«Триумфы» — последнее создание поэта

«Триумфы» – грандиозное создание Петрарки, над которым он работал до конца своей жизни. Оно состоит из знаменательных глав – «Триумфы любви», «Триумфы Целомудрия», «Триумфы Смерти», «Триумфы Славы», «Триумфы Времени» и «Триумфы Вечности», написанные, как и «Божественная комедия», терцинами на итальянском языке. «Триумфы» во многом сопоставимы с «Божественной комедией», но и заметно отличается от нее по основному замыслу и результатам. Как и Данте, а еще ранее Гомер, Петрарка собирает в одном месте античных богов, мифологических и исторических героев и героинь, но не в потустороннем мире, а в Воклюзе, расположенном в прекрасной долине, где поэт в последние годы проводил время в мечтах и поэтическом творчестве. В «Триумфах» Петрарка вывел своих героев из подземного мира на землю и представил их при свете солнечного дня на лоне прекрасной природы.

Поэма начинается с «Триумфа любви»: поэт, пребывая в этой долине «в слезах от боли», забылся в грезах, и перед ним предстало видение – разнородное шествие жертв любви во главе с торжествующим Купидоном. Множество раз названный в его сонетах и канцонах Амуром, здесь же он под латинским именем Купидона впервые предстал во всем блеске своего грозного величия.

*Четыре белоснежные коня.
Как бы в огне юнец на колеснице,
И не нужна бесстрашному броня.
Он без доспехов и не в багрянице.
Весь голый, многоцветные крыла,
Колчан и лук, а следом вереницей
Невольники, которым нет числа».
Одни давно погибли от ранений,
Других пронзила только что стрела³⁵.*

Иными словами перед затуманенным взором поэта проходили тени жертв Амура прошлых эпох и современников Петрарки. При этом следует отметить, что «Триумфы любви» вместе с другими «Триумфами» представляют собой поистине целую энциклопедию всех, сколько-нибудь замечательных мифических и исторических персонажей, судьбы которых охарактеризованы с удивительной точностью и краткостью. Первый же из толпы знакомый Петрарки, названный им «друг старинный» (личность его не установлена), стал называть ему по именам проходящие перед ними тени «жертв и рабов соблазна». Приведем наиболее знаменитые из них:

*Смотри, как Юлий Цезарь величав!
Но Клеопатра Цезаря связала
Среди цветов египетских и трав.
Он победил весь мир, но доказала
Ему любовь: непобедимей тот,
С кем воевать и доблесть не дерзала.
За ним Нерон шагает в раздражение
В жестокости своей неумолим,
К жене попал он все же в услуженье...
В оковах Геркулес-тяжелодум.
Ахилла до сих пор гнетет обида,
И сей воитель доблестный угрюм...*

*Идет Ясон, идет Медея с ним...
А вот Елена, что звалась прекрасной...
Елену призывает Менелай³⁶.*

³⁵ Петрарка Ф. Триумфы // Пер. В. Микушевича. М., 2000. С. 7.

³⁶ Там же. С. 10–14.

Но не только герои античности, но и боги Олимпа бредут по той же горестной дороге. Среди них:

*Венера, Прозерпина, Марс, Плутон,
Покинувший подземные чертоги,
Юнона, белокурый Аполлон,
Который презирал юнца когда-то
Которым столь глубоко уязвлен.
Да, времени, пожалуй, маловато,
Их всех не перечислишь. Погляди:
Закованный, потупясь виновато,
Юпитер сам шагает впереди³⁷.*

Петрарка настаивает на знакомстве с непрерывно проходящими тенями: «Хочу я знать побольше!».

И вновь идет опознание жертв Амура. Среди них Помпей, Улисс, Ганнибал, Исаак, Сара, царь Давид, Соломон, Самсон, Олоферн, Юдифь, Мирра, Семирамида, Тристан, Изольда, затем Франческа и Паоло, которые «вздыхают, стонут, сетуют в печали». Но и это не конец. За ними идут знаменитые поэты античности – Орфей, Алкей, Пиндар «великий», Вергилий «читаемый и чтимый», Анакреон, Катулл, Овидий, «многими любимый», Тибул «неукротимый», Беатриче вместе с Данте и многие другие.

И вдруг перед поэтом предстала Лаура и тогда, признается Петрарка:

*Насквозь мне сердце красота пронзила
И сладкой показалось мне на вкус
Отрава, что смертью мне грозила.
И не сгореть мне заживо нельзя,
И в мире мне защиты нет, бесспорно.
У госпожи моей своя стезя
И даже Купидону непокорна
Невиданная дикая краса³⁸.*

Итак, Петрарка на склоне лет, умудренный опытом прошлой жизни, возвращается к воображаемой нереальной ситуации – первой встрече с Лаурой. И он, как бы предвидя в юности,

³⁷ Там же. С. 14.

³⁸ *Петрарка Ф.* Триумфы // Пер. В. Микушевича. С. 29–30.

а на самом деле испытал на себе все превратности нераздельной любви, горестно сетует на свою судьбу безнадежно и безответного влюбленного страдальца, в которой:

*Мечта и суета: привычный гнет.
Восторг на миг, но постоянно горе*³⁹.

В «Триумфе Целомудрии» Петрарка перечисляет тех героинь прошлого, посрамивших Купидона, стрелы которого оказались бессильны против их целомудрия и добродетели. В их числе, несмотря на упования Петрарки, оказалась и Лаура, которая была «своею чистотою от беспощадных стрел ограждена».

И стрела, пущенная Купидоном в присутствии поэта, не достигла цели и не зажгла в ее сердце любовь к нему. Но значит ли это, что Лаура была холодна и равнодушна к любовным страданиям Петрарки, которые он постоянно выражал в своих стихах в течение столь долгих лет? По античным канонам это было бы вполне естественно и объяснимо – ведь стрела Купидона не пробила целомудренное сердце Лауры. И откуда бы взяться тогда любви – этого дара или наказания богов?

Но наступали «другие времена и другие нравы», когда человек перестал постоянно вопрошать богов и верить различным предзнаменованиям, предсказывающих его судьбу, как это происходило с древними греками и римлянами. Теперь он все более стал доверять своим чувствам и своему разуму и сам принимал важные решения во всех сферах своей жизнедеятельности, о чем свидетельствует характер эпохи Ренессанса, в которой осуществлялись знаменательные свершения во всех сферах ее материальной и духовной культуры, целью и центром которой стал новый, свободный и разносторонне творчески активный человек.

В лирике первым это выразил Петрарка на примере своей любви к Лауре, которая, по сути, возникла не по воле Амура, а естественным путем – в результате внезапно вспыхнувшего его чувства к молодой красивой женщине, как это до сих пор и случается с молодыми – и не только молодыми мужчинами. Его зажгли глаза-лучи Лауры при первой их встрече.

Было бы странно и не характерно для новой эпохи столь долгое равнодушие ее к пылким чувствам воспевавшего ее

³⁹ Петрарка Ф. Триумфы // Пер. В. Микушевича. С. 39.

поэта. Петрарка раскрылся полностью в своем чувстве и не хранил ее в тайне, а поведал о ней всему миру, но непроницаемой и загадочной была его возлюбленная. И если бы поэт после своих сонетов и канцон остановил свое перо, мир так и не узнал о тайне Лауры.

О ней Петрарка узнает после смерти своей возлюбленной и повествует в «Триумфе смерти» о том, что ночью в образе Авроры перед ним предстало видение его возлюбленной. И между ними состоялся следующий знаменательный разговор, в процессе которого Лаура признается поэту, что его любовь к ней была вовсе не безответной:

*Ты возомнил, что любишь больше всех,
Промолвила, вздохнув, а я любила
И строгостью предотвращала грех,
И, твоего побаиваясь пыла,
Наказывала я тебя, как мать,
Чтобы приличий младость не забыла...
Одно и то же пламя в нас горело
Но только пламень мой был вечно скрыт,
А ты являл свой пламень то и дело
И всенародно плакал ты навзрыд⁴⁰.*

И в ответ на сетования Петрарки о напрасно прожитой жизни без ответной, а на самом деле скрываемой от него любви, Лаура гневно восклицает:

*Напрасно! Ты при этом разумей:
Как только представлялся в жизни случай,
Я не жалела для тебя лучей,
Любовью одержимая могучей,
Хотя грозил мне твой влюбленный взор
Своею властью, нестерпимо жгучей⁴¹.*

Итак, по версии Лауры, она сознательно скрывала свою любовь от Петрарки, лишь время от времени поощряя его загадочным светом своих лучистых глаз («Я не жалела для тебя лучей»).

⁴⁰ Петрарка Ф. Триумфы // Пер. В. Микушевича. С. 69–70.

⁴¹ Там же. С. 72.

Посмертное ее признание в любви к Петрарке – плод фантазии поэта. Возможно потому, что мужская и человеческая гордость его не смогла вынести такого финала его многолетнего поэтического труда. И он самовольно после ее смерти Лауры «заставил» ее признать, что его любовь была не безответна. Но, а если бы он этого признания добился в начале их знакомства – то воспевал бы он ее всю жизнь также постоянно и восторженно? Едва ли. Как считает переводчик «Триумфов» В. Микушевич, «уступив желаниям поэта, Лаура унизила бы его же, так как не было бы тогда ни сонетов, ни канцон, и не было бы этого неотразимого объяснения после смерти»⁴².

И это вполне осознавала Лаура, которая завлекла поэта в сети и прославилась благодаря его стихам. И она откровенно об этом призналась, сказав:

*Был дорог мне один во всей Вселенной,
Так что любезен был мне тот синок,
В котором ты душой томился пленной,
Своим искусством ты меня увлек;
Завоевал ты мне мирскую славу»⁴³.*

Поверим этой поэтической версии Петрарки, в которой он неустанно подтверждал, что любовь к Лауре и ее прославление в веках была основным и постоянным мотивом и целью его лирических стихов. В результате, Петрарка прославил *себя*, *свою любовь* к женщине, о которой кроме ее имени, созвучного лавровому венку, которым был увенчан Петрарка, ничего, по сути, не известно. Выходит, Петрарка был увенчан славой дважды – всенародно на Капитолии и своими стихами, посвященными Лауре.

Анонимное прославление своего творчества путем прославления своей возлюбленной – характерная черта позднего Средневековья и Нового времени. Данте прославил Беатриче, а Сервантес Дульцинею. И во всех этих историях предмет поклонения – едва ли стоил затраченной цены на его прославление. Но этого стоил результат – слава творцам и их искусству. Какое разочарование испытал Дон Кихот, когда пылкое безумие его любви к Дульцинее прошло, и он увидел деревенскую скотни-

⁴² *Петрарка Ф.* Триумфы // Пер. В. Микушевича. С. 36.

⁴³ Там же. С. 69.

цу вместо прекрасной возлюбленной, в которой поразительным образом сочетались бодрость тона с какой-то грустной обреченностью, надежда с печалью и трогательной жалобой. Любовь его прошла, а слава осталась в веках.

В своеобразной перекличке гениев эпохи Возрождения в поэтическом соревновании при описании возлюбленных подвел черту Вильям Шекспир в своем гениальном сонете, воспев не «небесную», а земную красоту своей возлюбленной:

*Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Но белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.
Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали⁴⁴.*

⁴⁴ Шекспир В. Сонеты. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1968. С. 492.

ГЛАВА 5

Литературное творчество Джованни Боккаччо

Образы природы и героев в поэзии и художественной прозе в ранний период творчества Боккаччо

Новое ощущение реальности в изображении женских и мужских образов одним из первых выразил в своих поэтических и прозаических произведениях современник и друг Петрарки – Джованни Боккаччо. Он родился в 1313 г. в Чертальдо близ Флоренции и юность провел в Неаполе, при дворе вел рассеянный образ жизни, рано увлекся литературой и писал любовные стихи, посвященные знатной даме – Марии д'Аквино, воспев ее под именем Фьяметта. Уже тогда Боккаччо много времени и внимания уделял изучению древних авторов, став со временем одним из знатоков античной философии и литературы, не уступая в этом даже таким эрудитам, каким был Петрарка.

Первые литературные опыты Боккаччо во многом носили подражательный характер и опирались на сюжеты куртуазных рыцарских романов, авторы которых нередко заимствовали сюжеты из античной эпохи. Так, в написанном в октавах романе «Филострат», имевшего своим предшественником «Роман о Трое» французского писателя Бенуа де Сент Мора, Боккаччо, опустив основные события троянской войны, основное внимание сосредоточил на истории любви сына царя Приама – Троила и дочери троянского жреца Калханта – Гризеиды, которая после падения Трои, влюбившись в греческого витязя Диомеда, изменила царевичу Троилу. Чувство любви оказывается выше клятв верности и сословных предрассудков, а личные качества простого воина – привлекательнее царственной особы. Это признает и сам Троил, воспевая любовь как небесный свет и высший дар богов.

Перипетиям любви посвящены и полные приключений и чудес написанные прозой романы «Фиолоколо» и «Филострата». В них ставится и решается вопрос о преимуществах личного до-

стоинства перед знатностью человека, утверждается ценность благородства личности в духе ренессансного гуманизма.

Сходны и сюжетные линии этих романов, в процессе которых они разлучаются и после долгих испытаний и приключений вновь счастливо соединяются. При этом им, например, в «Филоколо» помогают античные боги – Марс, Венера, Диана и, разумеется, вездесущий Амур. Полностью погружены в героическое прошлое античности и персонажи поэмы «Тезеида» Боккаччо, в которой описаны подвиги афинского царя Тезея и его сподвижников. Как и в приведенных выше романах, любовь в лице Венеры и здесь одерживает победу над всеми героями поэмы.

Таким образом, если Петрарка в своей поэзии явился продолжателем любовной лирики средневековых трубадуров, то Боккаччо в наследии прошлых веков в основном привлекали рыцарские романы, новеллы и повести. Первые произведения Боккаччо носили подражательный характер и не они представляют тот вклад его в литературу Возрождения, в которых отразились новые веяния и настроения этой эпохи. Но затем Боккаччо после переезда во Флоренцию в 1342 г. создает пастораль «Амето» с характерным подзаголовком «Комедии флорентийских нимф», написанной в подражании Данте терцинами на итальянском языке. В ней повествуется о том, как герой повести пастух «Амето» случайно набрел в лесу на отдыхающих после охоты нимф и становится участником их игр и забав, которые завершились рассказами о прошлых любовных приключениях каждой из них чередующихся с песнями, тексты которых приводятся стихотворным языком.

Естественно, что Амето влюбляется в одну из нимф – Лию – и благодаря этому чувству из грубого и неотесанного парня превращается в нового, духовно развитого и тонко чувствующего красоту человека. В этой пасторали средневековые темы «воспитания посредством любви к Богу», заменяются воспитанием посредством любви к нимфе, а по изображению Боккаччо – к прекрасной молодой женщине. И что знаменательно и свидетельствует о наступлении Новой эпохи, в предисловии к пасторали Боккаччо превозносит могущество любви – но не Афродиты или Венеры, которые в античности и были богинями любви, а Амура, выполнявшего лишь указания богинь – в кого пустить стрелу любви. Теперь же Амур наделяется такими функциями, какими могли обладать лишь олимпийские боги: «Амур,



Портрет из фрескового цикла Андреа дель Кастаньо «9 знаменитых людей Италии». *Галерея Уффици*. 1450–1451

насытную чувственность и желание не только любоваться, но реально обладать каждой из этих прекрасных нимф, заметно сужают декларируемые Боккаччо универсальные возможности Амура.

Любовь к своей избраннице Лии не мешает Амето восхищаться и другими нимфами, не менее привлекательными и буквально влекущими к себе взоры молодого пастуха, пробуждая в нем вполне определенные желания. Приведем одну из характерных в этом отношении сцен любви обильности нашего героя: «Покуда юная нимфа, ведя долгую речь, воскрешала в памяти прошлое, Амето украдкой созерцал обнаженные прелести дев. На одну взглянет – и возомнит, будто нет ей равных,

наставник и учитель жизни, он изгоняет из сердец легкомыслие (а не наоборот? – А.М.), жестокость и алчность и бдительно заботится о том, что его подданные были деятельны, великодушны, щедры и украшены любезностью; всех, кто служит ему верой и правдой, он приводит к радостному концу, осияв лучами своей звезды, и, вознесенные им, не боятся крушения. Много похвал сведя воедино, скажем, что силой его движется небо, его вечным законом направляются звезды, а в живущих укрепляется воля к добрым делам»¹.

Но пример Амето, который рассеянно внимая рассказам нимф о своих любовных приключениях, испытывает не-

¹ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. М., 1968. С. 22.

на другую переведет глаза – вмиг эту восславит, а ту осудит; на третью засмотрится – тотчас решит, что обе первые уступают ей красотой. И так про каждую; а созерцая их вместе, ни у одной не находил ничего, что умоляло ее прелесть, и чем дальше, тем больше затруднялся сказать, кто же из них красивее. А между тем, пока он любовался ими, томимый жгучим желанием, ему являлись разные образы. То он воображал себя в объятиях одной, то сам мысленно обвивал нежную шею другой, то будто впивался в уста третьей, ощущая сладостную слюну; и, приоткрыв рот, хватал им, увы, пустой воздух. И хотя не решался их высказать, все же, воображал, будто тут же на зеленой траве ему удалось речами склонить к себе одну из прекрасных нимф»².

В описании флорентийских нимф Боккаччо, как никто до него, с таким блеском и поистине живописным мастерством продемонстрировал свое умение создавать влекущие к себе образы прекрасных дев. Так, например, Амето, подробно разглядев одну из них и «едва оторвавшись от нее взглядом, вперился в другую, не менее прекрасную, и, оглядывая ее, старался не упустить никакой мелочь в точности, как раньше. Волосы ее, убранные в красивую косу и уложенные с изящным искусством, отливали золотом не так, как у первой, но лишь немногим меньше, сияя под венком из зеленого мирта. Трудно решить, какая из них более достойна хвалы, но увенчанное миртовым венком широкое и просторное чело, белизной равное снегу, казалось ему всех краше. Две тонкие брови, разделенные тонким промежутком, будучи сложены, составили бы ровный круг, и против них белыми могли назваться угли; под ними блистали глаза, светом едва не ослепив Амето, меж ними отнюдь не вздернутый нос опускался прямо, как раз настолько, чтобы не назваться орлиным; щеки, сестры зари, из самой глубины души Амето исторгли хвалу, и еще больше – любезные уста, прелестными губами замыкающие ровный жемчужный ряд. Красивейший подбородок препроводил взгляд Амето к стройной, пленительной в движениях шее; белоснежной колонной покоится она на соразмерных плечах, покрытых нарядной одеждой так, что остается на виду часть груди, надолго притянувшая к себе взоры Амето. Изящнейшая ложбина, где скреплены концы драгоценной накладки меж равных возвышенностей, ведет, как тотчас догадал-

² Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. М., 1968. С. 89.

ся Амето, в жилище богов, куда много раз устремлялись его дерзкие взоры. Оглядывая наряды, он примечал, куда бы проникла проворная рука, дай ей волю, и восхвалял приподнятые части, чью округлость и заостренность не скрывали прилегающие ткани. Руки ее – должной величины и белоснежные кисти с продолговатыми пальцами – оттеняла пурпурная накидка, широко ниспадающая на колени сидящей нимфы»³.

Совершенно ясно, что столь изысканные описания красот нимф были едва ли под силу простодушному и грубоватому пастуху. Во всем этом чувствуется рука искусного мастера словесных портретов, который, словно боясь упустить что-либо изысканное и прекрасное в облике юных нимф, одну за другой создает целую галерею их образов. И именно Боккаччо, а не пастух Амето, мог сравнить светловолосую нимфу с богиней Дианой. Что и подтверждается его размышлениями о том, что «длинные, светлые, обильные волосы служат женщинам лучшим украшением и что если лишить волос саму Цитерию, любимую небом, то едва ли она сможет понравиться Марсу»⁴.

Но нередко в описаниях нимф слышится и голос самого Амето, который на своем уровне вполне разбирается в красотах юных дев, более осязательных, чем «светлые волосы». Но не только юных. Так, созерцая дородную нимфу, Амето не в силах был отвести взгляд от округлых плодов, точно желавших выставить свою упругость вопреки одеянию... И, услаждая зрение видом рук и прекрасных кистей под стать дородной груди, Амето всюду силился проникнуть, куда есть доступ внимательному взору, ибо подобные прелести велели прозревать еще большие, скрытые, и искать их на деле или взглядом со жгучим желаньем, про себя повторяя: «О, счастлив тот, кому дан в обладанье столь благородный предмет». Потом, как бы ошеломленный, Амето перенес внимание на другую, восхваляя ее наряд, манеры и красоту, достойную божества. Затем – на следующую и так до тех пор, пока не перебрал всех участниц пасторальных. Но это любовно чувственные вожеления героя прервались чудесным появлением столпа света, ослепившего его на время и оказавшимся Венерой, которая поведала о себе следующее:

³ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 41–42.

⁴ Там же. С. 46.

*Я – свет небес, единый и тройчатый.
Я есмь начало и конец всему,
и все постиг мой разум необъятный.*

*Я – истина и благо; посеми
за мною поспешающий избудет
и путь печальный, и стези во тьму,*

*и к ангельским урочищам прибудет,
где вечные сокровища храня,
Я их тому отдам, кто стоек будет.*

*Кто обо мне речет и для меня,
стремясь умом и сердцем к высшей цели
презрев мирской соблазн и злобу дня,*

*которые от века власть имели
над душами, того я в свой черед
в моей очищу пламенной купели.*

*Живите с миром и пускай цветет
надежды в вашем благородном круге,
не грозен громозвучный мой приход
и свет высокий в темной сей округе⁵.*

Долго Амето взирал на богиню, и чем дольше вглядывался в ее облик, прекраснее которого он в жизни не встречал, тем более прозревал: «Она не та богиня, которую глупцы призывают в разнузданном любострастии, а та, что озаряет смертных истинной, праведной и святой любовью»⁶.

После слов богини нимфы совлекли с Амето его «грубую одежду, окунули в прозрачный источник, после чего с него сошла скверна, нимфы набросили на него «драгоценные покровы» и прояснили его зрение и вдохнули в его душу неизведанной силы огонь. Украшенный внешне и преображенный внутренне, Амето «по-иному увидел и нимф, которые прежде радовали его зренью больше, чем душу, а теперь душу больше, чем зренью; понял, какие храмы и каких богинь они воспевали и о чем были их речи; а припомнив все это, немало устыдился сладостных мыслей, обуревавших его, покуда текла их повесть... Но

⁵ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 141–142.

⁶ Там же.

больше всего возрадовало его то, что они открыли ему глаза и в новом убранстве обрести способность любить столько прекрасных и стать достойным их любви: *из дикого зверя они обратили его в человека*⁷. Каков же смысл этого преобразования Амето из простого пастуха в духовного, нравственного человека, который не путем своих страданий и прозрений постиг духовный смысл любви, а в результате чудесного появления Венеры, которая, вопреки ее основному назначению быть языческой богиней чувственной любви, представляется как христианская богиня с весьма широкими полномочиями, перехваченными ею у главных богов то ли языческих, то ли христианских, не ясно.

Итак, налицо смешение или синтез реалий двух эпох: античной с ее нимфами, которые в древнегреческой и римской мифологии предстают в основном как объекты чувственных и грубо сексуальных вожделений — за ними охотятся, их настигают и без всякого на то согласия с их стороны, насилуя, обладают. Разве что по их мольбе боги не допускают этого, превращая их во время бегства от преследователей в растения или цветы. В античной мифологии о нимфах мало, что известно, они представлены как объекты чувственных вожделений, а не как рефлектирующие и духовно разнообразные существа. Разительно от них отличаются флорентийские нимфы с их внешними индивидуальными особенностями и тонким духовным миром. Боккаччо как бы осуществил прививку к природному античному дичку культуру современной ему эпохи, в результате чего и появились нимфы в ветвистых прохладных рощах и в соседстве с сельскими пастухами. А им покровительствует и их наставляет на путь духовной истины и любви симбиоз языческой Венеры и христианского ангела.

Как видно, молодой Боккаччо тяготел к «языческой» физической красоте и чувственности, но и не был готов полностью преодолеть в себе веками культивируемого христианского унижения и презрения плотской красоты и телесности вообще. То есть не посмел полностью и последовательно реабилитировать любовь как естественную человеческую страсть и вожделение, каковой она является в жизни большинства людей всех эпох и народов, кроме разве что религиозных аскетов и избранных восторженных поэтов.

На примере творчества Данте и Петрарки было показано, что в литературе и искусстве эпохи Ренессанса возрождается

⁷ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 146–147.

утраченный с античных (не римских, а древнегреческих!) времен культ телесно прекрасного человека, в котором здоровая и одухотворенная чувственность гармонично сочетается с пытливым умом, радостным приятием космического мира и полисного устройства гражданской его жизни. И Данте и Петрарка любовь определяют как путеводную звезду и смысл их жизни. Если у Данте она приобретает космический характер, то у Петрарки – она сугубо индивидуальна и заключена в его душе, в пределах которой и осуществляется личностная драма его жизни. Но главное, любовь *правит* – у Данте всем поднебесным и небесным миром, у Петрарки – его мыслями, чувствами и помыслами. Велика и даже беспредельна роль любви и в пасторали «Амето», в предисловии к которой Боккаччо заявляет: «Амур – наставник и учитель». Но, в отличие от своих коллег, Боккаччо идет на определенный компромисс. Показав вначале глазами своего героя все земные прелести прекрасных нимф и вполне нормально для здорового юноши желание не только в своих мечтах, но и реально обладать ими, в финале лишь под влиянием одного явления Венеры, которая вместо побуждения его к решительным действиям во имя своей страсти, как это она многократно делала в античные времена, призывает своего героя «презреть мирской соблазн и злобу дня» и стремиться «умом и сердцем к высшей цели». Какой – не сказано. Если не считать напутствие – «живите с миром и пусть цветет надежда в вашем благородном круге». На этом повесть завершается. Амето отрешился от своих чувственных желаний, а к чему пришел – неизвестно. По сути, читатель оставляет его восхищенным, но потерявшим свой характер и духовно опустошенным. Старое в его душе – разрушено, новое – еще не созрело.

И все же с оговорками и поправками в этом произведении нового времени обозначился важнейший конфликт не только Ренессанса, но и европейского Нового времени вообще – конфликт между требованием реальной жизни и отживающими моральными нормами и установлениями. Боккаччо показал реального человека с нормальным отношением к любви и желанием обладать любимым существом. Ему пришлось ее как бы осудить, подчинив высшему небесному цензору в лице языческой богини любви – Венере, которая изменила своей изначальной природе и стала проповедовать нечто среднее между признанием возвышенной любви и христианским аскетизмом, то есть бесплотную (и, естественно, бесплодную) любовь в надежде

получить «вечные сокровища» в неких «ангельских урочищах». Темно и загадочно.

Так чем же жить и что же делать молодому Амето, обряженного в пышные одежды и лишенного конкретной цели – любить и быть любимым. Да и возможно ли это при таком жизненном и духовном раскладе? Не трудно вообразить, что и Боккаччо задумался над этим вопросом. И он еще раз возвращается к теме, по сюжету во многом сходной с «Амето», но решенной совсем в другом плане, гораздо более соответствующей духу наступающего Нового времени в европейской культуре. Через два года после «Амето», он начинает и в 1345 г. заканчивает еще одну пастораль – «Фьезоланские нимфы» – поэму, написанную в актавах. Как и в «Амето» – основные ее персонажи: нимфы и пастухи, над которыми, как и прежде» властвует Амур, стрелы которого пронзают сердца главных героев поэмы. Как справедливо утверждает Б.И. Пуришев: «И в то же время “Фьезоланские нимфы”, уже во многом отличны от первой пасторали Боккаччо. В “Амето” еще напоминали о себе средние века с их благочестивой риторикой, хитроумным аллегоризмом, торжественными терцинами и всеохватывающим дидактизмом»⁸.

Как известно, в средние века морализаторством, христианским аллегоризмом и дидактизмом были проникнуты подавляющее большинство романов и новелл. Это видно в одном из самых в то время популярных сборников новелл «Римские деяния», которые дают ясное представление о повествовательной прозе XIII в.⁹

Приведем содержание некоторых из новелл. Например, в новелле «О том, что всякий грех, как бы тяжок он ни был, должен быть отпущен, если совершен без злого умысла» всего на двух страницах повествуется о том, что некий рыцарь Юлиан, не ведая этого, убил своих отца и мать, но после раскаяния, грех этот ему был прощен. Новеллы «О том, что только добрые люди идут в царство небесное», «О славе мира сего и о роскоши, которая многих прельщает и приводит к гибели», «О силах диавола, в которые он постоянно пытается уловить нас», и т.п., почти буквально повторяют евангельские заповеди и наставления. Их названия задают религиозный настрой для постижения ос-

⁸ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. С. 40.

⁹ См.: Средневековые латинские новеллы XIII в. Римские деяния. Л., 1980.

новых идей новелл, содержание которых сводится лишь к их образным иллюстрациям. Как справедливо заключает исследователь истории средневековой литературы С.В. Полякова, «дидактика в “Римских деяниях” оттесняет не только логику, но и повествовательность, собственно беллетристичность, сюжетность... Особенно часто беллетристичность отступает, чтобы очистить дорогу назиданию. В отличие от нашей эстетики все конкретное, особенное, единичное, т.е. индивидуализированные герои, подробности обстановки и т.п. не привлекает внимания. Обычно действующие лица “Римских деяний” характеризуются только своим общественным статусом – рыцарь, знатная дама, король, клирик, а также качествами его типизирующими, и лишены как индивидуальности, так и внутренней жизни»¹⁰.

И если в «Амето» Боккаччо стремился к преодолению указанных ограниченностей римских новелл как в изображении внешнего своеобразия красоты и нарядов нимф, которые с упоением созерцал Амето, так и в индивидуальных особенностях характеров нимф, проявившихся в их рассказах о своих любовных приключениях.

Это мастерство Боккаччо в создании женских портретов – нимф – отметил Я. Буркхардт в труде «Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования». Так, он, высоко оценив умение итальянских писателей схватывать характерные особенности изображаемых ими персонажей и обрисовывать в немногих словах как их внешние черты, так и личные особенности духовного мира, заключил: «Мастером в этом отношении является Боккаччо... В “Амето” он дает описание блондинки и брюнетки приблизительно так, как это делал бы художник сотню лет спустя – ибо и в этой области образованность как таковая идет далеко впереди возможностей искусства. В случае брюнетки (и в лишь немного ослабленном виде – блондинки) уже проявляются некоторые черты, которые мы бы назвали классическими»¹¹.

Но в следующей поэме «Фьезоланские нимфы» Боккаччо продвинулся еще дальше по пути реализма в изображении не только образов своих героев, но и их поведений в экстремальных ситуациях.

¹⁰ Средневековые латинские новеллы XIII в. Римские деяния. С. 367–368.

¹¹ Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. С. 228–229.

Реалистические черты мифологических и идиллических героев в «Фьезоланских нимфах»

В «Фьезоланских нимфах» Боккаччо решился не сдерживать себя христианскими предрассудками о греховности чувственной любви и по иному построил сюжет этой поэмы, действие которой проходит в Этрурии, неподалеку от Фьезоланских холмов. Его герой Африко такой же пастух, как и Амето, но отличается от него пылким темпераментом и решительным характером. Он горячо влюбляется в прелестную молодую нимфу Мензолу и долгое время безуспешно преследует ее. Фьезоланские нимфы были почитательницами богини Дианы и должны были под угрозой жестокой карой с ее стороны избегать мужчин и вечно пребывать юными девами-охотницами на диких зверей.

Боккаччо вкладывает в уста простого пастуха Африко мысли и речи, достойные разве что самого утонченного и романтического героя, каким он мог предстать в Галантный век европейской культуры. Например, вот лишь несколько из многочисленных страстных монологов Африко:

*Я чувствую, что весь внутри сгораю
Любовным пламенем: я слышу – грудь
И сердце жжет он с краю и до краю;
Себе помочь не властный как-нибудь,
Беспомощный, бессильный, замираю.
И лишь одна могла б в меня вдохнуть
И сделать все со мной, что ей по воле.*

*Ты одна мила, как ангел нежный,
Красою белокурою своей,
С умильной речью, легкой и небрежной,
Всех белых роз улыбчивей, свежей.
Всех ясных звезд в лазури безмятежной
Блистательней, – ты мне всего милей,
Одну тебя, желанная, желаю,
И ночь, и день всечасно призываю!¹²*

Так, бесконечно стеля, Африко обратился с мольбой о помощи к Венере, и она явилась к нему с Амуром на руках и дала совет: нарядиться в женское платье, обманом сблизиться с Мензолой и силой овладеть ею. Ее инструкции таковы:

¹² Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 344.

*И как увидишь Мензолу, беседой
С ней о вещах священных начинай,
Божественных, приятно проповедуй,
А между тем себя не забывай...
И только лишь денек твой прояснится,
Увидишь – и тогда откройся ей.
Она, как птичка, лесом устремится
От соколиных яростных когтей.
Но сделай – пусть не так тебя боится:
Ведь побежит, так побежит быстрее,
Чем схватишь ты ее; не сомневайся;
Слукавив, своего уж добивайся.*

*Насилия не бойся: так поранит
Ее мой сын, что из твоих когтей
Уж не уйдет; получишь все, что манит,
И в полноте, по воле ты своей.
Пусть мой совет тебе законом станет –
И совершишь, и овладеешь ей¹³.*

Так в точности и поступил Африко – и «совершил» и «овладел». Но результат их единственного любовного «свидания» оказался трагичным. Мензола поначалу влюбилась в Африко, но затем раскаянье в содеянном и страх перед грозной Дианой заставили избегать ее дальнейших встреч. И Африко, не выдержав разлуки, после долгих страданий в припадке отчаянья лишает себя жизни, на античный манер бросившись грудью на копьё.

Между тем, у Мензолы родился прекрасный мальчик, которого она долгое время прятала от Дианы, но, в конце концов, грозная богиня проведала о случившемся и стала преследовать несчастную нимфу. При бегстве Мензола спрятала сына в терновнике и, настигнутая Дианой при переправе через речку, была превращена ею в воду, и Мензола в духе сюжетов из «Метаморфоз» Овидия «навсегда с рекой соединилась». Но этим печальным итогом поэма Боккаччо не заканчивается. Найденный в терновнике сын Африко и Мензолы, названный Прунео, вырос прекрасным и умным юношей, который со временем стал правителем обширного и процветающего края в Тоскане. К тому времени господство Дианы над нимфами закончилось и они обрели семейное счастье в замужестве за местными парнями. Поэма заканчивается кратким изложением исторических событий в

¹³ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 359–360.

Италии и повествованием о счастливой судьбе процветающих во Флоренции многочисленных потомков Африко.

*И в мощную Флоренцию вселился
Род Африко, пришел меж них и стал,
Радушно принят в местное население,
В почете жить, в любви и уваженье*¹⁴.

Вообще, этот исторический «привесок» к цельной и вполне самодостаточной истории о трагической любви пастуха и нимфы нарушает единство замысла и содержание поэмы, растворяет ее в бурной и трагической истории Италии, в которую вторгся Тотила (читай Аттила), затем ее спас Карл Великий и т.д.

Как и в «Амето», Боккаччо и в начале и в конце поэмы не устает повторять о роли Амура для его творчества. Итак, в начале поэмы:

*Амур мне петь велит. Пора настала...
Амур меня ведет и побуждает
В труде, что я отважился начать!
Амур меня на подвиг укрепляет.
И дар, и мощь – на всем его печать!*¹⁵

В заключении поэмы тот же панегирик:

*Итак, труда венчая окончанье,
Тому его хочу я принести,
Кто дал мне мощь, и вспомоществованье,
И слог, и ум стихи мои вести –
Амуру, лишь ему я в послушанье
Хочу пребыть, как был, в своем пути,
Благодарить посильным приношеньем...
Амур-владыка, царственный от века...
Я из числа рабов твоих раб верный...*¹⁶

И еще многое в таком же верноподданническом духе.

Но, тем не менее, в своих произведениях Боккаччо склоняется к признанию реальной человеческой мотивации в возникновении любви. И Амето и Африко без всякой помощи Амура влюбляются в прекрасных нимф и это вполне оправдано их молодостью и естественным желанием любить и быть любимым,

¹⁴ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 423.

¹⁵ Там же. С. 309.

¹⁶ Там же. С. 425–456.

не нуждаясь в оправдании своих поступков и любовных чувств перед кем-то стоящим над ними. Но Боккаччо еще не может отказать от античных и христианских традиций, согласно которым человек подчинен богам и не волен в своих деяниях и желаниях. И не поэтому ли он и в начале и в конце этих поэм все, что произошло, «сваливает» на Амура и воздает ему хвалебные гимны, хотя по сюжету этих поэм их герои действуют довольно самостоятельно. И в этом отношении герой второй поэмы Африко, по сравнению с Амето, более энергичен и в результате насилия все же добивается ответного чувства у своей любимой. В этом можно увидеть прогресс в мировоззрении Боккаччо на пути к преодолению христианского аскетизма и признанию ценности реальной человеческой чувственности, которая наиболее ярко и страстно проявляется в любви.

«Фьяметта» — первая психологическая повесть о несчастной любви в литературе Нового времени

Почти сразу же вслед за «Фьезоланскими нимфами», в 1344 году Боккаччо пишет повесть «Элегию мадонны Фьяметты», которую, по словам Б.И. Пуришева, «не без основания считают первой в новой европейской литературе психологической повестью (или романом), отмеченной чертой реализма»¹⁷. Добавим исключительно — психологическим реализмом, тематически «зацикленным» на переживании мадонной Фьяметтой своей несчастной любви.

Пожалуй, трудно найти в последующей европейской литературе столь глубокий и психологически изощренный анализ внутренних переживаний покинутой любовником женщины, непрерывным потоком изливающей на читателей или на «сострадательных дам», к которым на протяжении десяти глав обращается героиня романа. И чтение этой исповеди тем утомительней и однообразней, чем меньше в ней изображаются реалии внешней среды и непосредственной обстановки обыденной жизни, а повествуется лишь о внутренних переживаниях и страданиях Фьяметты, о чем честно предупреждает она в начале своего повествования.

Так, обращаясь к своим потенциальным читательницам (мужчин она полностью исключает из их числа, не ожидая

¹⁷ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. С. 41.

встретить у них какого-либо сочувствия своим страданиям), Фьяметта пишет: «Прочитать эту книгу прошу лишь вас, кого по себе знаю кроткими и благостными к несчастным; вы здесь не найдете греческих басен, украшенных, ни битв троянских, запятнанных кровью, но любовную повесть, полную нежной страсти. Через нее увидите вы жалкие слезы, порывистые вздохи, жалобные стоны и бурные мысли, которые, муча меня непрестанно, отняли прочь пищу, сон, веселые забавы и любезную красоту»¹⁸.

Итак, устами своей героини Боккаччо, по сути, произносит манифест искусства наступающей Новой эпохи, в которой впервые не только осознается легитимность и ценность личного чувства любви, но и подвергается пересмотру прежнее, основанное на средневековом аскетизме отношение к чувственной любви и связанное с этим осуждение женщины как источника греховных вожделений для мужского рода. Он не только религиозные, но и брачные узы не считает препятствием для свободной любви. Правда, утверждая это не от своего лица, а, как и в прежних своих произведениях, прибегая к античным богам – Венере и Амуру.

Но не они внушили Фьяметте любовную страсть, которой она воспылала к Памфило – молодому человеку, которого она встретила во время богослужения в храме. И так как она была замужем за достойным и любящим ее человеком, то не сразу решила открыться ему свое чувство. И только тогда конец ее колебаниям положила явившаяся ей окруженная ярким сияньем прекрасная богиня любви Венера со своим сыном Амуром и стала убеждать Фьяметту полностью отдаться пламени вспыхнувшей в ней любви, приводя примеры измен своим мужьям многими героинями античной мифологии. «Верь мне, вещала богиня, что эта пламя свято и могуче. Ты видела, как все на небе и на земле, люди и небожители, подчинены моему сыну»¹⁹. И видя смущение и робость Фьяметты, она продолжала: «В чем сомневаешься? Чего бежишь, безумная? Если же эти слова тебя не трогают, и ты все-таки хочешь сопротивляться, значит, ты думаешь доблестнее Юпитера, мудрее Феба, богаче Юноны и краше меня – а мы все побеждены. Ты одна думаешь победить? Ты обманываешься ... Тебе довольно того, что только в начале было

¹⁸ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 157.

¹⁹ Там же. С. 171.

достаточно всем, но пусть это не понуждает тебя равнодушно говорить: у меня есть муж, святые законы и обет мне это запрещают, потому что *пусты эти доводы перед доблестью любви. Она, сильнейшая, не брежит другим законом, уничтожает его и дает свой*²⁰ (выделено автором. – М.А.).

Устами языческой богини любви Боккаччо поистине озвучивает манифест новой эпохи, в котором чувство, а в данном случае чувство любви – ставится выше прежних нравственных запретов и религиозных предрассудков. И Боккаччо не осуждает Фьяметту из-за измены своему супругу и не вводит мотив чувства вины перед ним в исповедальных речах своей героини. Этим еще сильнее утверждается и оправдывается неодолимая страсть героини к своему молодому красавцу Памфило. Любовь оказывается выше всего.

Это новаторство содержания «Фьяметты» определило и характер ее сюжетных решений, которые проявились в отказе и от традиционных историй, наполненных трагическими событиями греческого эпоса, и от фантастических вымыслов и приключений типа «рыцарей круглого стола» во главе с королем Артуром, а тем более – и от нравоучительной и назидательной прозы типа «Римских деяний». И если в подобных произведениях главным действующим лицом является мужчина, и повествование о нем ведется неким анонимным автором, то в «Фьяметте» впервые в мировой литературе повествование о своей жизни, переживаниях и страданиях от несчастной любви ведет сама героиня. И хотя тексты ее речей написаны мужчиной, надо признать, что Боккаччо проявил удивительно тонкое и непостижимо интимное понимание женской души, которое смело можно сравнить с лучшими произведениями европейской литературы – такими как «Медия» Еврипида, «Манон Леско» А. Прево, «Мадам Бавари» Г. Флобера, «Тридцатилетняя женщина» О. де Бальзака и «Анна Каренина» Л. Толстого. И можно утверждать, что сравнение это в большинстве случаев едва ли будет не в пользу Боккаччо.

Приведем лишь один пример, в котором проявилось удивительное знание психологии женской любви Боккаччо. Когда Памфило, в полной мере насладившись любовью Фьяметты, покинул ее, чтобы навестить старого отца и долгое время отсутствовал, то Фьяметта, страдая в разлуке с ним, все же надеялась на его возвращение. И ждала его даже тогда, когда прошел слух,

²⁰ Боккаччо Дж. Фьезоланские нимфы. С. 172.

что Памфило женился, вообразив, что на этот шаг его побудили какие-то обстоятельства, вынудившие вступить в брак по расчету, как это было обычным явлением в те времена. Но когда Фьяметта достоверно узнает, что ее возлюбленный не женился, а завел себе прекрасную возлюбленную и не думает к ней вернуться, как обещал, то тут ее отчаянию не было предела. И она решается покончить с собой, прыгнув с высокой башни своего дома. И осуществила бы свое желание, если бы старая кормилица и домочадцы в последний момент этому не помешали. Казалось бы нелогичная, но какая чисто женская и психологически правдивая логика!

В истории литературы среди ее многочисленных шедевров гениальных поэтов и писателей время как объективный «критик» выделило и сохранило те создания, в которых сочетаются наиболее важные достоинства литературы. Чем же они определяются? Во-первых, явно выраженной гениальностью ее создателей, во-вторых, умением ими отразить в своем творчестве наиболее характерные и важные социальные и психологические особенности своего времени в их общечеловеческом масштабе и на уровне «вечных» проблем человеческого бытия, ибо только тогда нам, современникам, будут понятны и близки переживания радости и горести литературных героев от античности и до современности. И, в-третьих, воплощением всех этих аспектов искусства в совершенной художественной форме как проявлением артистизма и наиболее ценного проявления эстетической, игровой специфики искусства.

Этим, разумеется, не охватываются все, более частные проявления свойств искусства и их модификаций в разных культурно-исторических эпохах. Но и сказанного достаточно для того, чтобы обосновать поставленную автором цель показать, что наряду с двумя вершинами в литературе эпохи Ренессанса: «Божественной комедией» Данте и «Канцоньери» Петрарки, третьей такой вершиной является книга новелл Боккаччо – «Декамерон» (1348–1351).

Еще в своих предыдущих, выше представленных произведениях Боккаччо, проявились его новаторские черты, которые предвосхитили и во многом оказали влияние на искусство Ренессанса. Вспомним, что впервые в элегии «Амето» его герой прямо-таки пожирал глазами телесную красоту прекрасных нимф, а в результате Боккаччо впервые посягнул на то, на что не решился ни Данте, ни Петрарка – создал ряд замечательных

словесных, а по сути разнообразных живописных портретов молодых женщин, особенностью которых является акцентирование на их телесной красоте, вызывающей чувственное вожделение не только у Амето, но и у читателей этой элегии.

Еще большую смелость проявил Боккаччо в «Фьезоланских нимфах», в которой молодой пастух Африко не только пассивно любит красоту нимф, но и благодаря своей энергии и настойчивости овладевает одной из них.

В следующем произведении «Элегии мадонны Фьяметты» Боккаччо делает еще один шаг в прославлении чувственной любви, которую не могут сдержать ни моральные нормы, ни религиозные предрассудки. Это поистине – гимн свободной любви, не признающей никаких преград и запретов, сравнимой с античным «деспотизмом» любви, возникшей по воле Амура. Разница лишь в том, что любовь названных выше героев и героинь у Боккаччо возникает сама по себе, естественным путем, хотя на декларации о всесии Амура в своем ремесле писатель не скупится, отдавая этим дань многовековой традиции, а может быть, не решаясь на прямую конфронтацию с общим духом своего времени. Но насколько Боккаччо перерос это время, свидетельствует его «Декамерон», первые новеллы которого написаны через четыре года после окончания повести о Фьяметте и в которых Амура и прочих языческих богов, так сказать, и след простыл.

Социальное, психологическое и сословное разнообразие персонажей «Декамерона» Боккаччо

В «Декамероне» Боккаччо покинул зеленые нивы и тенистые рощи с их нимфами и пастушками и полностью окунулся в городскую среду Флоренции – наиболее передового в экономическом, политическом и культурном отношении города эпохи Ренессанса.

Начало работы над «Декамероном» и построение его структуры связаны со страшными трагическими событиями, которые произошли во Флоренции в 1348 г., когда на город обрушилась эпидемия чумы, унесшая из жизни едва ли не треть населения города. Будучи невольным очевидцем общей картины бедствий жителей Флоренции и отдельных ужасающих его подробностей, Боккаччо как писатель не мог пройти мимо них, не запечатлев некоторые из них во вступлении к своей книге. И отбросив

свойственный ему пространный и во многом комплементарный и нередко куртуазный стиль повествования, Боккаччо вполне в стиле «критического реализма» точно и правдиво описал симптомы и первые признаки и последствия чумной болезни. Например: «...в начале болезни у мужчин и женщин показывались в пахах или под мышками какие-то опухоли, разраставшиеся до величины обыкновенного яблока или яйца; народ называл их *gavoccioli* (чумными бубонами); в короткое время эта смертельная опухоль распространялась от указанных частей безразлично и на другие части, а затем признак указанного недуга изменялся в черные и багровые пятна, появлявшиеся у многих на руках и бедрах и на всех частях тела, у иных большие и редкие, у других мелкие и частые. И как опухоль появлялась вначале, да и позднее оставалась вернейшим признаком близкой смерти, таковыми были пятна, у кого они выступали только немногие выздоравливали и почти все умирали на третий день после появления указанных признаков, одни скорее, другие позже...»²¹

Конкретное и врачебно точное описание симптомов и протекание болезни, возможное только для очевидца. И в самом деле, приводя различные случаи заражения людей друг от друга и даже заражения от них животных, например, свиней, Боккаччо подчеркивал, что все эти факты он излагает не по слухам, а «видел своими глазами».

Далее, Боккаччо рисует страшную картину разложения нравов граждан в охваченной чумой Флоренции. Многие из них покидали город, отправляясь в свои или чужие поместья, но большинство оставшихся пребывали в панике и страхе. Боккаччо было стыдно за трусость и подлость своих сограждан и ему не хотелось, но он был вынужден говорить о том, «что один горожанин избегал другого, что сосед почти не заботился о соседе, родственники посещали друг друга редко, или никогда, или виделись издали: бедствие воспитало в сердцах мужчин и женщин такой ужас, что брат покидает брата, дядя племянника, сестра брата и нередко жена мужа; более того и невероятнее: отцы и матери избегали навещать своих детей и ходить за ними, как будто то были не их дети»²². Не прошло мимо внимания Боккаччо, что в городе в более трагическом, чем привилегированные сословия ока-

²¹ Боккаччо Дж. Декамерон // Пер. А.Н. Веселовского. М., 2006. С. 11.

²² Там же. С. 13.

зался простой народ – многочисленные ремесленники и мастера различных профессий. Писатель констатировал: «Мелкий люд, а может быть, и большая часть среднего сословия представляли гораздо более плачевное зрелище, надежда либо нищета побуждали их чаще всего не покидать своих домов и соседства; заболели ежедневно тысячами, не получая ни ухода, ни помощи ни в чем, они умирали почти без изъятия. Многие кончались днем или ночью на улице; иные, хотя и умирали в домах, давали о том знать соседям не иначе, как запахом своих разлагавшихся тел. И теми и другими умиравшими повсюду было полно»²³. И, наконец, так представлена Боккаччо картина массовых похорон: Священники не успевали отпевать умерших, а служители кладбищ – выкапывать могилы для каждого трупа. В результате, «священникам, думавшим хоронить одного, приходилось хоронить шесть или восемь покойников, а иногда и более... и так как для большинства тел, которые каждый день и каждый час свозились к каждой церкви, не хватало освященной для погребения земли. Если бы по старому обычаю всякому захотели отводить особое место, то на кладбищах при церквях, где все было переполнено, вырывали громадные ямы, куда сотнями приносимые трупы нагромождали рядами, как товар на корабле, и слегка засыпали землей, пока не доходили до краев могилы»²⁴.

Трудно отделаться от ассоциации с похоронами Моцарта во время чумы в Австрии – его также бросили в общую могилу пораженных этой болезнью жителей Вены.

Подводя итог опустошению, причиненной чумой Флоренции, Боккаччо восклицает: «Сколько больших дворцов, прекрасных домов и роскошных помещений, когда-то полных челяди, господ и дам, опустели до последнего служителя включительно! Сколько именитых родов, богатых наследий и славных состояний осталось без законного наследника. Сколько крепких мужчин, красивых женщин, прекрасных юношей... утром обедали с родными, товарищами и друзьями, а на следующий вечер ужинали со своими предками на том свете!»²⁵

Несмотря на небольшое по объему описание чумы во Флоренции, значение детального и конкретно точного изобра-

²³ Боккаччо Дж. Декамерон // Пер. А.Н. Веселовского. М., 2006. С. 15.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 16.

жения признаков болезни людей, ее течения и роковых последствий предвосхитило ставший в эпоху Стендаля, Бальзака, Золя реалистический стиль описания язв и болезней современного им общества. Немало шокировало современников Боккаччо и описание им стремительного нравственного падения и разрушения моральных устоев горожан и многого другого, о чем до этого считалось писать неприличным в европейской литературе. Например, о «пире во время чумы», устроенного дамами «красивыми, родовитыми, которые, заболевая, не стесняясь услугами мужчины, каков бы он ни был, молодой или нет, без стыда обнажая перед ним всякую часть тела». Совершенно справедливо оценивая гражданскую смелость и новаторскую сущность реалистического стиля в описании постигшего бедствия Флоренцию, Б.И. Пуришев заключал: «Никто еще не писал подобным образом до Боккаччо, смело нарушившего требования литературного этикета»²⁶.

Реалистическое изображение действительности в искусстве Ренессанса – было требованием времени и новой городской действительности с ее разнообразными социальными группами и активными преобразованиями старого мира во всех аспектах его материальной и духовной культуры, что раньше и нагляднее выразилось в творчестве художников, поэтов и писателей в преддверии и на первом этапе наступающей Новой эпохи. Первыми это почувствовали творцы искусства, и они приветствовали выдающиеся произведения своих собратьев по ремеслу. Известно, например, что творчество Джотто первого, кто осуществил прорыв от умозрительного религиозного символизма к реальности, высоко ценили Данте, Петрарка и некоторые другие деятели этой эпохи. Так, в своем завещании Петрарка, выделив герцогу Падуанскому икону «Пресвятой Девы Марии» Джотто, препроводил ее со следующими словами: «Произведение это такой красоты, коей не в силах понять невежды, а знатоки искусства стоят перед ней в изумлении».

Боккаччо также высоко ценил творчество Джотто и в пятой новелле «Декамерона» словами одного из ее героев очень точно охарактеризовал его новаторскую роль в искусстве и особенности его реалистической манеры изображения персонажей своих картин и фресок. По его словам, «Джотто обладал таким превосходным талантом, что не было ничего, что в вечном вращении небес

²⁶ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. С. 46.

производит природа, что бы он карандашом либо пером и кистью ни написал так сходно с нею, что казалось, что это не сходство, а скорее сам предмет, почему нередко случалось, что вещи, им сделанные, вводили в заблуждение чувство зрения людей, принимавших за действительность, что было написано. Так как он снова вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное по заблуждению тех, кто писал, желая скорее угодить глазам невежд, чем пониманию разумных, он по праву может быть назван одним из светочей флорентийской славы...»²⁷

Каким же образом, Боккаччо, ставший к моменту написания «Декамерона» приверженцем реализма в искусстве, воплотил его принципы в своей «главной книге»? Наивно было бы думать, что он и далее с таким же «жестоким» реализмом, какой продемонстрировал в начале «Декамерона», стал бы и далее описывать те ужасы и трагедии, которые происходили во Флоренции. О них и так было сказано вполне достаточно и исчерпывающе достоверно. Еще не настало время упиваться страданиями «маленького человека» и провозглашать «босяков» и «нищих» главными героями общества. К чему это привело в нашей многострадальной стране известно: «маленький человек» превратился в среднестатистического чиновника и настолько вырос из «гоголевской шинели», что в трехэтажных особняках буквально купается в «Шанели, а горьковские «босяки» и «нищие» буквально наводнили наши нивы и городские просторы под новым, теперь уже заграничным именем – «бомжи».

Нет, Боккаччо поступил мудрее и естественнее – он отстранился от трагических событий во Флоренции и посвятил свои новеллы описанию различных происшествий мирной городской жизни, а также фантастическим приключениям и путешествиям ее героев. Замысел его книги заключался в том, что в это ужасное время страданий и смертей отвлечь хотя бы на время молодых юношей и женщин от действительности, чтобы они в прекрасном поместье на лоне цветущей природе «предались тем развлечениям, утехе и веселью, какие можно себе доставить»²⁸. (Кажется и тут, как и во многом другом, Боккаччо оказался новатором в европейском искусстве первым так явно и сознательно стал культивировать компенсаторно-развлекательную функцию искусства!) С целью отвлечь своих героев от горьких дум и

²⁷ Боккаччо Дж. Декамерон // Пер. А.Н. Веселовского. С. 337–338.

²⁸ Там же. С. 19.

печальных мыслей Боккаччо поместил случайно встретившихся в храме семерых юношей и трех молодых дам из благородных семейств в загородное поместье. Там каждый из них в течение десяти дней рассказывал по одной новелле, согласно заранее определенной тематике и только в первый день участникам свободно предоставлялся выбор темы своего рассказа.

Тон многим новеллам задала первая новелла, рассказанная молодым человеком по имени Панфило. Она откровенно носит саркастически издевательский характер над средневековым культом католических чудотворцев, среди которых было немало и лжечудотворцев. И именно таким в ней изображен нотариус Чеппарелло лжесвидетель, распутник, пьяница, шулер, богохульник и даже – убийца. Он прославился тем, что когда пришел его смертный час, он на исповеди скрыл все грехи и приписал себе столь благочестивых мыслей и поступков, что с почетом был погребен в мраморной гробнице и объявлен святым, у могилы которого ожидалось множество чудесных явлений. Где же справедливость, если Бог допустил столь гнусное кощунство – направлялся вопрос у верующих читателей. И оставался без ответа.

Не менее «назидательной» оказалась и вторая новелла красавицы Неофилы. В ней повествуется, что один богатый купец, живший в Париже, был в большой дружбе с одним евреем и, желая ему добра, уговаривал его принять христианскую веру. В конце концов, тот согласился, но с условием, что он поедет в Рим, чтобы воочию убедиться в превосходстве христианской религии над иудейской. И что же он там увидел, понаблюдав образ жизни папы, кардиналов, прелатов и всех придворных? «Из того, что он заметил сам, и того, что слышал от других, он заключил, что все они прискорбно грешат сладострастьем, не только в его естественном виде, но и в виде содомии, не стесняясь ни укорами совести, ни стыдом, почему для получения милостей влияние мальчиков и куртизанок было немалой силой. К тому же он увидел, что все они были обжоры, опивалы, пьяницы, наподобие животных, служивших не только сладострастием, но и чреву, более чем чему-либо другому. Всматриваясь ближе, он убедился, что все они были такие стяжательные и жадные до денег, что продавали и покупали человеческую, даже христианскую кровь и божественные предметы, какие бы то ни были, относились ли они до таинства, или до церковных должностей»²⁹.

²⁹ Боккаччо Дж. Декамерон // Пер. А.Н. Веселовского. С. 36.

Когда, вернувшись в Париж, еврей поведал парижскому купцу все, что он разузнал и воочию увидел в Риме, тот был уверен, что такую веру его друг никогда не согласится принять. Но, к его удивлению, тот был согласен перейти в христианскую веру, несмотря на все пороки ее служителей. Свое решение он обосновал следующим, более чем парадоксальным, доводом: «Насколько я понимаю, ваш пастырь, а следовательно, и все остальные со всяким тщанием, измышлением и ухищрением стараются обратить в ничто и изгнать из мира христианскую религию, тогда как они должны были бы быть ее основной и опорой. И так как я вижу, что выходит не то, к чему они стремятся, а что ваша религия непрестанно ширится, являясь все в большем блеске и славе, то мне становится ясно, что Дух Святой составляет ее основу и опору, как религии более истинной и святой, чем всякая другая. А потому... я твердо теперь говорю откровенно, что ничто не остановит меня от приятия христианства»³⁰. В таком решении явно озвучено убеждение Боккаччо в том, что истинную религию не могут опорочить самые низкие пороки и преступления. Здесь он сравним с Данте, осуждающим пороки современных ему высших служителей церкви, при этом оставаясь верующим в духовную и нравственную ценность христианства. Да и в творчестве Петрарки нет-нет да и прорывалось презрение к лицемерным святошам в числе его знакомых иерархов церкви.

Но время атеизма еще не настало, и общий духовный климат Ренессанса определялся религией, но лишенной прежнего фанатизма и аскетизма. Об этом свидетельствует искусство всех периодов этой эпохи. До Французской революции, отменившей религию как основу мировоззрения, было еще далеко. Но едва заметные симптомы охлаждения к религии уже ощущались и проявлялись в процессе становления в Италии новой общественной формации – торгового капитала с его трезвым духом и деловым подходом к самым различным и даже священным вопросам. Для возникновения нового активного, предпринимательского и научного духа в исследовании Природы и определения нового статуса человека, для этого и много другого необходимо было пересмотреть вековые традиции прошлого и расстаться с ними, как можно менее болезненно и легко. А это,

³⁰ Там же. С. 36–37.

как было неоднократно продемонстрировано в истории мировой культуры, можно лишь смеяться над различными предрассудками, ставшими в новых условиях нелепыми обычаями прошлого.

Вот этим и занимается Боккаччо на протяжении «Декамерона» в ста новеллах, рассказанных в течение десяти дней благородными кавалерами и прекрасными дамами. И нередко их иронических и порой благодушно юмористических изображений нравов и быта той эпохи являются монахи и монахини с их различными любовными приключениями, в которых они проявляют находчивость и выдумку, помогающими им обходить строгие монастырские правила поведения. Так, в новелле первой третьего дня повествуется о молодом и красивом крестьянине Мазетто, который с небезгрешными целями нанимается садовником в женскую обитель. Там он вскоре стал объектом столь частых домогательств монахинь во главе с их настоятельницей, в которых «точно черт сидит в теле», что вынужден был заговорить и просить о пощаде. Тогда монахини сделали его своим управляющим и установили щадящий режим любовных свиданий. В этой должности Мазетто пробыл многие годы и «произвел на свет много монашков», а когда состарился, то «вернулся богачом туда, откуда вышел с топором на плече»³¹.

А чего стоит изобретательность монаха Альберта, который убедил молодую и довольно глупую венецианку, что в его лице в нее влюбился ангел и довольно часто стал являться ей по ночам, пока не был разоблачен и жестоко наказан родственниками дамы. Ему в озорстве не уступает и другой сластолюбивый монах, который убедил простодушную девушку, желающую стать христианкой, что для этого необходимо загонять дьявола в ее ад, что необходимо для спасения его души. И этот ритуал столь понравился девушке, что она уже сама настаивала на его исполнении, пока не истощила последние силы хитроумного монаха. За исключением первого дня, остальные девять отведены отдельным темам, о которых сообщается в предисловиях к ним. Приведем некоторые из них из-за невозможности представить все многообразие ста новелл «Декамерона». Так новеллы второго дня посвящены тем персонажам, которые после разных превратностей и сверх всякого ожидания достиг благополучной цели, а третьего дня – тем, кто благодаря своей умелости добыл что-либо им сильно желаемое либо возвратил утраченное.

³¹ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 146–151.

В четвертом дне участники беседы рассуждают о тех, чья любовь имела несчастный исход, а в пятом – счастливый. В восьмом дне – повествуется о различных и нередко довольно злых шутках, которые герои новелл проделывают друг над другом. Например, в новелле пятой рассказывается о том, как трое молодых людей во Флоренции стаскивают штаны с одного судьи из Марка, приклеив их к судейской скамье.

В день девятый каждый из участников рассказывает историю на свой выбор. И здесь не обошлось без довольно забавной истории, которая приключилась в знаменитом святостве своего обихода монастыре в Ломбардии. Вот как она вкратце, но исчерпывающе точно изложена в предисловии новеллы второй: «Одна настоятельница поспешно встает впотьмах, чтобы захватить в постели с любовником монахиню, на которую ей донесли; и так как с нею самой был тогда священник, она, полагая, что накинула на голову вуаль, набросила поповские штаны; когда обвиненная увидела их и указала настоятельнице, ее отпустили, и она спокойно осталась при своем любовнике»³². Ну и ну! Так и хочется воскликнуть – «А судьи кто? Нет судей – все виновны».

В десятый день зашла беседа о тех, которые совершили нечто щедрое или великодушное в делах любви либо в иных. Основные герои в «великодушных» поступках в новеллах десятого дня – это король – Карл Старший, который влюбился в одну девушку, но затем он, «стыдясь своего неразумия», выдает ее и ее сестру замуж за именитых рыцарей, выделив им богатое приданное. Так же благородно поступает и король Пьетро Арагонский, выдав замуж влюбленную в него дочь аптекаря замуж за родовитого, но бедного молодого человека, наградив молодого жениха двумя доходными поместьями.

Особо среди них выделяется десятая, заключительная новелла. Это – подлинная жемчужина среди всех новел книги. Именно ее отметил Петрарка, получив незадолго до своей смерти специально для него прекрасно оформленный подарочный экземпляр «Декамерона». Содержание новеллы состоит в следующем. Маркиз Салуцкий по имени Гвальтьери вел праздную жизнь, посвящая все свое время охоте в своих лесах и поместьях и не помышляя ни о чем другом, кроме как о своих удовольствиях и развлечениях, не озабочиваясь ни женитьбой, ни о будущем потомстве. Обеспокоенные этим, его родные

³² Боккаччо Дж. Декамерон. С. 480.

и его друзья постоянно упрекали его за его беспечность о своем будущем, вынудив, наконец, его согласие на женитьбу с условием, что он выберет себе жену сам, а не по их рекомендации. Он избрал себе в жены Гризельду – дочь простого крестьянина – и некоторое время жил с ней счастливо, убедившись, что его юная жена от природы умна, благовоспитанна и по характеру приветлива и любезна. И все ее уважали и любили за красоту, кроткий нрав и достойное поведение. Но маркиз все время опасался, что ее поведение – притворство и, решив самыми жестокими способами испытать ее терпение, стал постоянно раздражаться и гневно укорять жену за ее низкое происхождение. И когда Гризельда родила ему дочь, а затем и сына, маркиз, скрыв свою радость, приказал своим слугам отобрать детей у нее и намеркнуть при этом, что они будут преданы смерти как рожденные от женщины низкого рода. Гризельда стойко вынесла постигшее ее несчастье. Не выразила она ни возмущение, ни протеста даже тогда, когда маркиз велел ей вернуться к своему отцу. Уходя, она надела крестьянское платье, в котором пришла в дом маркиза, и не захотела брать его подарки и дорогие одежды.

Прошло много лет. Гризельда, как и прежде пасла овец и вела хозяйство престарелого отца. Но однажды ей было приказано явиться во дворец к маркизу, который ей объявил, что он женится на молодой девице и просит ее помочь слугам приготовить все к свадебному пиру. Гризельда, как была в крестьянском платье, так в нем же стала энергично и разумно готовиться к свадьбе своего бывшего мужа, не выказав ни тени недовольства или печали на своем лице. И когда прибыла молодая невеста со своим младшим братом, она ее очень хвалила и попросила маркиза не подвергать ее тем испытаниям, которые выпали на ее долю. И тут маркиз, который до этого скрывал, что отдал дочь и сына на воспитание своим родственникам в Болонье, при всех торжественно объявляет Гризельде: «Прими с радостным сердцем ту, которую считаешь моей женой, и ее брата как твоих и моих детей: это те, которые ты и многие другие долго считали жестоко убитыми мною; а я – твой муж, который более всего на свете тебя любит и, полагаю, может похвалиться, что нет никого другого, кто бы мог быть так доволен своей женой, как я»³³.

Так и хочется спросить, довольна ли была Гризельда своим мужем, который так жестоко поступил с ней и заставил пережить не-

³³ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 582.

заслуженные ею обиды и горе? Внутренний мир героини в новелле не раскрыт, но цельность ее натуры, нравственное благородство, мудрость, изумительное терпение и стойкость в самых трагических ситуациях очевидны и вызывают величайшее уважение. Без сомнения, что самый светлый образ Гризельды как бы противопоставит всему миру разврата, обмана и предательства, в изобилии представленных в «Декамероне». И не случайно же именно этой новеллой завершается вся поистине «Человеческая комедия», в которую за сотню лет дискредитации и снижения христианских идеалов и нравов превратилась «Божественная комедия» Данте.

Не случайно именно эту новеллу высоко оценил Петрарка и, будучи совсем немощным и больным, назвав ее по имени ее героини «Гризельда», перевел новеллу на латынь, чтобы, по его словам, сохранить ее для потомства и сделать доступной не только в Италии, но и в просвещенных странах Европы. Но «Декамерон» стал популярным в мировой литературе не столько благодаря переводу «Гризельды» на латынь, а переводам с итальянского на многие языки мира, в том числе и на русский, и оказал большое влияние на развитие художественной прозы многих европейских стран. Ибо впервые появилась книга, в которой простым и доступным всем слоям общества языком увлекательно рассказывалось о реальной жизни в ее разнообразных проявлениях и забавных приключениях ее героев. И справедливое заключение Б.И. Пуришева и приведенные нами выше примеры из многих новелл подтверждают, что «по страницам “Декамерона” бродят влюбленные и скупцы, прелюбодеи и весельчаки, мошенники и острословы, но это не плоские фигуры вне времени и пространства, которые часто появлялись в занимательной литературе средних веков. Читатели “Декамерона” узнавали в них своих современников или людей, память о которых была еще жива в Италии времен Боккаччо»³⁴.

Их общей чертой является неиссякаемая энергия в достижении своих нередко далеко не благородных целей, ум и изворотливость в различных опасных и непредсказуемых ситуациях. Многие из этих героев благополучно преодолевают возникающие препятствия на своем жизненном пути, обретая в итоге желанный покой и благополучие.

Еще знаменательная особенность «Декамерона», которая проявляется уже в его ранних произведениях – пасторалях

³⁴ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. С. 55.

«Амето», «Фьезоланские нимфы», элегии «Фьяметта», а именно доминирование в них чувственного отношения к миру, что ярче всего проявляется в любви к женщине их героев. При этом заметна эволюция характера этой любви: в ранних произведениях возвышенной и духовно насыщенной, а в «Декамероне», за редким исключением, чувственно приземленной, а нередко и сведенной к плотской похоти в самых низменных ее проявлениях, которая нередко прикрывается религиозными мотивациями и доводами. (Вспомним о совращении простодушной девушки, которой святой отшельник «загонял дьявола в ад» или о явлении исповедника к глупой прихожанке в «образе ангела» с целью ее совращения и др.)

Подобные любовные происшествия были возможны в эпоху глубокого средневековья, когда рыцарская любовь в основном проявлялась и манифестировалась в бескорыстном обожании прекрасной дамы сердца. Например, в легенде о «Тристане и Изольде», а позже – о «Ромео и Джульетте» и т.д. Да и современники Боккаччо, Данте и Петрарка – разве не явили примеры высокого духовного служения красоте в образе прекрасных и возвышенных их гением мадонн? Именно в этой идеализированной, христианской по духу форме любви, соединившей божественное и женское в прекрасной, одухотворенной мадонне, осознанной как высшая ценность и цель жизни духовно просвещенного и поэтически настроенного человека, только и было возможно начало духовной эволюции в утверждении и развитии чувственного начала в человеческой, а не божественной жизни.

Так, у Данте – Беатриче почти святая, доступная лишь его мимолетному и случайному взгляду и где? – только в храме во время богослужения. А затем – она его проводник по Раю. О телесной чувственности – никакого намека. Петрарка продвинулся дальше своего знаменитого земляка часто видит свою Лауру на лоне прекрасной природы близ Авиньона и общается с ней, но издали и очень редко. Но, в отличие от Данте, Петрарка мечтает о взаимной любви и страдает от того, что не может обладать Лаурой, изливая свои страдания и муки любви в многочисленных сонетах. И не Данте, ни Петрарка так и не дали словесного портрета своих возлюбленных – весьма знаменательная черта их творчества! Избегать описания телесного облика их возлюбленных – дабы не проявить к ним чувственного (греховного!) отношения и не возбудить его у читателей.

Боккаччо же с самого начала в своих ранних произведениях, начиная с «Амето», создает такие чувственно волнующие описания прекрасных лесных нимф, что пастух Амето одну за другой их буквально пожирал глазами, мечтая как бы забраться в их тайные места, едва прикрытые их летними легкими одеждами. В поэме «Фьезоланские нимфы» пастух Африко долго охотится за прекрасной нимфой и в итоге насильно овладевает ею – победа чувственной любви впервые осуществлена, хотя и кончается трагически.

Далее, первая в европейской литературе повесть «Фьяметта», где есть все – любовные переживания молодой девушки, ее связь с молодым человеком, его измена, попытка ею самоубийства и печальные размышления о своей судьбе, которая может послужить назиданием неопытным молодым девушкам. В итоге, Боккаччо выходит на уровень реалистического изображения любви, не доступного прежде средневековым рыцарям и первым поэтам раннего Возрождения – Данте, Петрарке и др. В «Декамероне» он, наконец, достиг того, что к нему можно с полным правом применить знаменитое определение реализма, перефразировав его применительно к нашей ситуации: в «Декамероне» любовные приключения персонажей показаны реалистически в определенной исторически конкретной обстановке. Именно в этой книге любовь, наконец, спускается с заоблачных райских высот и искусственных донкихотских рыцарских ходулей. И пускается во всю свою молодую прыть в удивительные приключения в рыцарских замках, в христианских обителях, в бедных хижинах простого и бедного люда и т.д. Но затем время выдвигает на первый план изображение городского быта и не только дворянской знати и религиозных служителей, ремесленников, купцов, крестьян и т.д., но и представителей нового художественного сословия. Так, на страницах «Декамерона» встречаются имена художников Джотто, Бруно, Буфальмакко, поэта и мыслителя Гвидо Кавальканти.

Следует отметить, что характерным проявлением новаторства Боккаччо является и его стремление к конкретности и предметности в изображении своих героев и окружающей их среды. Это в полной мере отвечало духу времени и наглядно выразилось затем и в изобразительном искусстве Ренессанса и особенно блистательно в период его наивысшего расцвета в живописи Леонардо да Винчи, Тициана, Рафаэля, в скульптуре Микеланджело и многих других. Но об этом речь будет впереди.

Итак, если и уместно определение «Декамерона» как первой в истории европейского искусства «человеческой комедии», то в ней поистине царит любовь, которая и определяет мотивы, поступки и ее последствия в жизни ее героев. В отличие от «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака, где, за редким исключением (как, например, в «Евгении Гранде»), не чувство любви, сострадания и милосердия, а в первую очередь только деньги определяют мотивы поведения и цель жизни многих ее героев. В эпоху же раннего Возрождения капитал еще не успел подмять под себя любовные чувства людей, хотя уже давал о себе знать и особенно заметно в высших сословиях общества. Но в целом, эпоха Возрождения – это, в первую очередь, эпоха возрожденной чувственности, подавляемой с античных времен средневековой религией.

По месту социальной и культурной динамики эпоху Возрождения русский по происхождению американский социолог и культуролог Питирим Сорокин относит к периоду «флуктуации идеациональной и чувственной формы искусства». По его заключению, вообще в Европе, в том числе и в Италии, в период с XII по XIV в. по сравнению с предшествующей эпохой средневековья, «атмосфера здесь заметно меняется. Аскетическое напряжение в количественном, а отчасти и в качественном отношении снижается, а *чувственная склонность возрастает. Прежде всего любовь начинает играть все большую роль.* Она становится одной из главных тем эпических произведений и романов, не говоря уже о фавле и лирической поэзии»³⁵ (выделено автором. – М.А.). И далее: «Религиозные темы становятся излюбленными благодаря всевозможным разоблачениям и сатирическому осмеянию. Изображаются все мыслимые грехи, особенно сексуально-эротическая развращенность и безнравственность. Различные виды этой враждебной критики религии представлены в «Декамероне» Боккаччо с его сексуально-озабоченными монашками, монахами и попами...»³⁶.

Однако в эту раннюю эпоху перехода от христианской модели любви к новоевропейской почти отсутствуют изображения откровенно натуралистических любовных сцен, по сравнению с последующими эпохами. Это также отметил П. Сорокин, который считал, что «упадок религиозно-аскетического в пери-

³⁵ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. М., 2006. С. 250.

³⁶ Там же. С. 258.

од с XIV по XX в. *сопровождался ростом откровенной чувственности*. (выделено П. Сорокиным). Ученый продолжает: «Возьмем хотя бы существенные изменения в описаниях *любви*. В Италии на место идеалистической любви Данте к Беатриче, любви, в которой нет почти ничего чувственного, приходит любовь Петрарки к Лауре, все еще стыдливая и не лишенная идеализации, но все-таки насыщенная чувственными мотивами, чем дантовская. Затем появляется “Декамерон” Боккаччо с уже совершенно чувственной любовью, хотя и преподносится по-прежнему сдержанно и галантно. Но это уже почти всегда любовь в спальней. Эта особенность усиливается и, наконец, превращается в неприкрытую сексуальную психологию и даже изощренную сексуальную физиологию»³⁷.

Таковы неизбежные издержки наступления господства прогрессивной по своим задачам и последствиям эпохи чувственности не только в Италии, но позднее и в Северной Европе – и в первую очередь – во Франции. Достаточно вспомнить о разгуле чувственности в самом плотском выражении в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле, в «Ста новых новеллах» Антуана де Ла Сая, в «Жиль Блазе» Лесажа, в комедиях Мольера, в «Нескромных сокровищах» Дидро и наиболее чудовищно – в творчестве маркиза де Сада. О том, насколько далеко зашло искусство в изображении любви от эпох Возрождения до Просвещения, может подтвердить сравнение «Фьяметты» Боккаччо с «Жюстиной» де Сада.

Кажется, и в наше время разгул чувственности господствует во всех видах искусства и особенно наглядно и, нередко, на грани порнографии – в кино и на телевидении, а без всякой грани – в Интернете. Не слишком ли дорогая компенсация за прежние запреты на проявление чувственности во всех ее видах в христианском мире? Ведь в странах буддийской, индийской и мусульманской религий, в которых подавление чувственной любви отсутствовало, открытой демонстрации подобной эротики в искусстве не наблюдается.

Однако эти проблемы выходят за исторические рамки нашего исследования. Нам важно было подчеркнуть, что в искусстве эпохи Возрождения был дан первый толчок для реабилитации чувственности во всех ее проявлениях и особенно заметно – в той области человеческой жизни, которая является для всех людей наиболее важной и притягательной, а именно в любви к женщине.

³⁷ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. М., 2006. С. 258.

Философия любви в трактатах гуманистов — сторонников Платона и Эпикура

Богословская метафизика красоты и любви в трудах членов Платоновской академии во главе с Марсилино Фичино

В процессе возникновения художественной культуры Возрождения практика искусства опережала философско-эстетическое обобщение его результатов и перспектив развития. Так, новаторское творчество крупнейшего представителя проторенессанса Джотто не получило адекватную оценку его современников, если не считать краткие отзывы о его творчестве Петрарки и Боккаччо. Как известно, разносторонний анализ творчества Джотто, как и Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело, Рафаэля, Тициана и многих других был осуществлен в последующие столетия вплоть до настоящего времени.

Вообще же, основной дух эпохи Возрождения вначале рождался не только из практики искусства, но, главным образом, из потребности новой эпохи к преобразованию итальянского общества, перед которым более, чем перед другими странами Европы, остро встала проблема развития материальной культуры, необходимой для успешной организации и производства востребованных в мировой торговле товаров ремесленного, а затем и фабричного производства. Например, высококачественной шерстяной, а затем и шелковой ткани, не уступающей по качеству китайской — мирового лидера в этой области. А также — постройка и оснастка каравелл для торговли и защиты своих городов, изготовление военных доспехов и различных видов вооружения, возведение неприступных городских стен и сооружение церквей, храмов, дворцов и различных общественных зданий и т.д. Конечно, для этого требовались образованные в своем деле специалисты. И первыми за дело просвещения взялись педагоги итальянских университетов и школ, добровольно и сознательно выполняя «социальный заказ» своего времени, который вовсе не заключался в утилитарных рамках — создать специа-

листов той или иной востребованной технической профессии, с самого начала стал расширяться во всех направлениях универсального образования и воспитания гармонически развитого и свободного человека. Образец такого человека они не могли найти нигде, кроме как в эпохе античности, что и определило все аспекты влияния этой эпохи на культуру Возрождения.

Как справедливо утверждает В. Шестаков в книге «Философия и культура эпохи Возрождения» в главе «Рождение гуманизма из духа образования»: «Гуманистическое движение, ставящее своей целью реформу системы образования, ориентирующееся на изучение античного наследия, было повсеместно в Европе»¹. Но раньше других стран Европы в Италии это началось с активной деятельности педагогов, которые осуществили реформу образования в школах и университетах, вытесняя из системы преподавания компендиум религиозно схоластических предметов, и заменяя их изучением античного наследия. Что в итоге привело к образованию новой гуманистической культуры, пафосом которой было утверждение человека с его духовным миром и чувствами, а ее идеалом – всесторонне образованный и творчески деятельный человек.

Разумеется, этот грандиозный проект преобразования предшествующей традиционной, религиозной культуры, которая в свою очередь имела немало достижений во всех ее областях (философии, этике, морали, искусстве, архитектуре, литературе, музыке, живописи), не мог осуществиться без определенных компромиссов и колебаний между утверждением новых ценностей и расставанием со старыми, не исчерпавшими до конца своего влияния на общество в целом и даже на его культурную элиту. Это сказалось в том, что из античного наследия гуманисты черпали не только то, что, прежде всего, отвечало потребностям и задачам новой эпохи, но и по инерции и то, что не было для нее актуально, и в процессе становления и расцвета ренессансной культуры и искусства постепенно было отодвинуто на ее периферию, постепенно предано забвению и в настоящем представляет лишь исторический интерес. Это, прежде всего, относится к неоплатонизму, который по своей сути, несмотря на попытки гуманистов приблизить его к реальной жизни и к художественному творчеству и искусству, так и не

¹ Шестаков В. Философия и культура эпохи Возрождения. Расцвет Европы. СПб., 2007. С. 32.

стал ни философией жизни для итальянского общества, ни всеобщей продуктивной теорией для насущной практики искусства. В «Академии Платона», основанной Марсилино Фичино при поддержке и реальной помощи Козимо Медичи – некоронованного правителя Флоренции, – его члены занимались чтением и комментариями произведений Платона и неоплатоников – Плотина, Ямвлиха, Прокла, Пифагора и некоторых других античных философов.

Но что характерно проявлялось как необходимая дань времени в сочинениях Фичино и других неоплатоников – это акцентированное внимание их на теме Эроса и любви. В приведенной выше книге В. Шестакова этой теме посвящена глава под названием «Философия любви», в которой подробно рассматриваются метаморфозы отражения любви в теории и практике искусства, начиная с античности и до эпохи Возрождения. И читая многочисленные весьма абстрактно-философские и довольно пространственные трактаты о любви гуманистов на эту «вечную» тему мировой культуры, нельзя не отметить присущую им особенность – актуализацию в начале создания философии культуры Возрождения именно античной концепции любви, а не космологии, онтологии, гносеологии и натурфилософии, которые интересовали древних философов в гораздо большей степени.

Создается впечатление, что этот выбор не случаен и продиктован самой насущной проблемой, вставшей перед идеологами Нового времени, реабилитации чувственности, эмоционального мира реального человека, ориентированного на познание мира и его практического освоения. Но только чисто философская, умозрительная деятельность античных философов от Сократа, Платона и Аристотеля этому мало способствовала. Известно, что античность еще не знала функцию эксперимента как необходимого критерия для верификации абстрактных теорий.

Но в какой единственной форме могла быть представлена чувственность в эпоху перехода от Средневековья к Новому времени? Главным образом, в форме любви, которая и в античности в лице Эроса, а в средние века в форме любви к богу только лишь и могла олицетворять или скрывать реальную чувственность человека в ее разнообразных проявлениях – при восприятии природных и общественных явлений и, естественно, в форме инстинктивных и личностных влечений, в том числе и в любви к женщине. Но в античности любовь к женщине, за редким исключением (наиболее известный пример, любовь

Перикла к Аспазии), в обществе рассматривалась как побочное чувство деторождения и ценилось невысоко по сравнению с мужской «дружбой». А в эпоху Средневековья чувственная любовь к женщине считалась греховной и только на ее склоне рыцарская любовь подняла ее на высокую ступень духовности. Да! Но без примеси «низменной» чувственности.

Именно в эпоху Возрождения чувственность во всех формах проявления в жизни и искусстве должна была обрести гласность и право на публичное проявление без комплексов вины и греха, чего требовала общественная практика и возникшие потребности человека этой эпохи, цель которой было создание высоко духовного разносторонне образованного и чувственно богатого, одним словом, гармоничного человека *Homo universale*. Необходимо было, упрощая все сложные и тонкие нюансы, античную инстинктивную, чувственную любовь совместить с христианской – чисто духовной, которая мыслилась как любовь к богу. Это наиболее характерно отразилось в неоплатонизме и в первую очередь в произведениях М. Фичино (1433–1499), который осуществил полный перевод диалогов Платона (изданы в 1484 г.) и посвятил их интерпретации свои главные сочинения – «Комментарий на “Пир” Платона» (1469), «Платоновское богословие, или о бессмертии души» (1469–1474), «О христианской религии» (1474). Затем он с 1484 по 1492 г. переводит Плотина, Прокла, Псевдо-Дионисия Ареопага, Ямвлиха Псела и некоторых других. Таким образом, Фичино содействовал «образованию» многих гуманистов философов, теоретиков искусства, поэтов и художников.

Основной заслугой Фичино было обращение к авторитету Платона, многие идеи которого (например, о Мировом уме, о бессмертии души и т.д.) послужили созданию нового, по сути, «светского» богословия, в котором при сохранении высокой духовности была реабилитирована прежде осуждаемая чувственность человека в его многообразных отношениях к миру. О чем свидетельствует выбор флорентийским гуманистом для обширного и разностороннего комментария именно «Пира» Платона, где обсуждаются вопросы о природе любви и сущности прекрасного, в которых чувственность человека проявляется наиболее ярко и значимо. При этом Фичино воспроизводит и его форму диалога – подобно тому, как в «Пире» Платона участвуют несколько человек (Диотима, Сократ, Алкивиад и др.), так и обсуждение этого диалога было осуществлено во время тор-

жественного пира на вилле Кореджи в 1468 г. 7 ноября – в день рождения и смерти Платона, который в древности его последователями отмечался каждый год и был возобновлен по желанию Лоренцо Медичи. Так сообщает Фичино, приглашенный на этот пир, на котором по числу муз собрались девять представителей различных сословий и профессий, каждый после чтения «Пира» Платона по жребию должен был дать то или иное толкование одной из речей участников платоновского сочинения. Первая речь Федра была прокомментирована видным политическим деятелем Джованни Кавальканти (не путать с Гвидо Кавальканти – поэтом и другом Данте), речь Павсания обсудил богослов Антонио, Эриксомаха – врач Фичино, Аристофана – поэт Кристафор и т.д. Здесь примечательна характерная черта в выступлениях участников дискуссии, демонстрация ими разносторонней образованности, свойственная гуманистам, их свободная ориентация в сложных философских вопросах, несмотря на различие их основных профессий. Фичино записал речи выступавших и на их основе и в 1974 г. издал трактат под названием «Комментарий на “Пир” Платона, о Любви».

О чем же, собственно, этот трактат? Речь первая посвящена «достоинству и величию» и «пользе» Эроса, то есть воспроизводит античный миф о языческом боге любви. Во второй речи происходит переход от языческого бога любви к богу, близкому к христианским представлениям о нем, то есть как создателю мира, сосредоточию блага, красоты, справедливости, сохраняющему все и присущему всему, как начало, середина и конец. В итоге красота определяется как «сияние божественного блага», ибо «божественная красота сияет во всем, и ее любят во всех вещах»².

Затем следует резкое снижение темы и в главе «О страстях любящих», казалось бы, можно ожидать рассуждения о реальном чувстве любви простых людей. Но оказывается, что при виде прекрасной и любимой женщины «порыв любящего не утоляется ни видом, ни прикосновением к телу. Ибо он желает не то или иное тело, но испытывает трепет от сияния божественного величия (очевидно, исходящего от любимой женщины. – М.А.).

Также часто случается, что любящий страстно желает перенестись в любимое существо. И не без причины, ибо он стремится и пытается из человека сделаться богом. Кто же не проме-

² Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона // Пер. А. Горфункля // Эстетика Ренессанса. Т. 1. М., 1981. С. 155.

няет человеческую сущность на божественную? – спрашивает автор этой речи богослов Антонио»³.

Так и хочется сказать «Боже мой! Да разве это возможно, а если – да, кто решится на это?» Но неоплатоники, собравшись в отдалении от мирской жизни как бы и не замечают, что происходило тогда в их любимой и далеко не святой Флоренции, как и во всей Италии. Создается впечатление, что все они не читали сонеты Петрарки и тем более произведения Боккаччо, где не только простые люди, но и священнослужители не избегают прекрасных женщин и готовы ради них на всякие уловки и ухищрения, впрочем, почитайте «Декамерон», чтобы убедиться в этом. В четвертой речи пересказываются идеи Платона о природе древних людей и учение о бессмертной душе человека, которая нисходит в его тело, а также перечисляются пути ее возвращения к богу при помощи Эрота, что дарует смертным вечную радость от его близости к богу. В речи пятой опять появляется вездесущий Эрот и вновь звучат утверждения о том, что «красота есть сияние божественного лика», «красота бестелесна», «красота есть дар духовный». И снова Эрот в центре внимания. Читаем названия глав «О изображении Эрота», «О добродетелях Эрота», «О дарах Эрота», «Эрот древнее и моложе всех богов». В шестой речи – какое однообразие! опять Эрот. Он – «посредник между красотой и безобразием, а ровно между богом и человеком» и далее в том же духе, причем все время во многих речах настойчиво и в различных вариациях проводится положение платоновской философии – «душа от красоты тела возвышается к красоте бога». Природное половое влечение определяется как «то известное гнетущее беспокойство, которым днем и ночью мучаются пошлые любовники, есть некоторый вид помешательства»⁴. «Чтоб я так мучился!» – может воскликнуть современный молодой человек.

Таким образом, все участники не вышли за пределы платоновского «Пира» и их рассуждения показывают, насколько Платон был воистину предтечей христианской трактовки различия духовной и чувственной любви.

Трактат, в котором на все лады проводится положение о противоположности божественной любви и чувственной, ин-

³ *Фицино М.* Комментарий на «Пир» Платона // Пер. А. Горфункля // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 156.

⁴ Там же. С. 230.

терпретируемой как пошлая и болезненная, почти дословно совпадает с христианской точкой зрения. Но тем не менее положительным в диалогах неоплатоников для новой эпохи является то усиленное внимание, которое они уделяют проблеме любви божественной или чувственной, «пошлой». И этим провоцируют желание разобраться в ней как то по-новому и поближе к реальной жизни. К тому же бесконечное и однообразное определение любви как выражение любви к Богу, после многократного повторения, не могло не вызвать и обратного эффекта – протеста против вызываемого этим скуки. Не случайно, до эпохи Возрождения, в течение многих столетий осуждение всего телесного, чувственного монотонно провозглашалось с церковной кафедры, дабы обратить взоры верующих на божественное, на любовь к Богу. Но даже самая возвышенная любовь все же предполагает чувство при восприятии предмета любви. Не поэтому ли в Шестой речи сделана попытка представить все объекты чувственного отношения к миру и для этого выделены три объекта любви, которым соответствуют и три Эрота. «Этим трем Эротам подобает три определения: любовь созерцательного человека именуется божественной, деятельного – человеческой, чувственного – животной»⁵. Предметы человеческой и животной любви представить нетрудно. Но каков объект божественной любви и что или кого созерцает субъект божественной любви? Разве что при изображении Бога на иконах и фресках «Святой Троицы»? Но христианский Бог однажды явился в мир в образе человека, а каким является образ его Отца и Святого духа? Подобными человеческому, если, как утверждали многие христианские богословы, Бог сотворил человека по своему подобию? Тогда и человек вправе изображать Святую Троицу и Святое семейство в целом в образе людей, что и делали и по сей день делают живописцы и скульпторы в христианских странах.

Характерно, что в этой же, Шестой речи, оратор считает, что в жизни любовь всегда стремится к прекрасному и, главным образом, к прекрасному в душе человека. Он признает: «Конечно, саму душу мы не воспринимаем зрением и потому не воспринимаем зрением и красоту. Видим же мы тело, которое есть тень и образ души. И догадываясь на основании ее образа, мы пред-

⁵ *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона // Пер. А. Горфункля // Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 198.

полагаем, что в красивом теле заключена прекрасная душа»⁶. Не потому ли живописцы всех времен и народов стремились к красоте и по преимуществу изображали красивых людей или же прекрасно изображали и некрасивых. Например, на портретах. Во всяком случае, живописцы и скульпторы Античности в основном изображали прекрасных особ, не делая какого-либо насилия над собой, поскольку предметами их изображения в основном были телесно прекрасные античные боги и богини. К изображению прекрасного во всех его проявлениях в природе и обществе стремились и художники эпохи Возрождения, предпочитая при этом создавать живописные образы мадонн и портреты прекрасных итальянок, не уклоняясь при этом и от трагических сюжетов Священного писания, особенно связанных со страстями Христовыми. Но об этом в следующих главах. Хотелось лишь подчеркнуть, что, реанимируя платоновскую иерархию духовного и телесного в мире, ее толкователь в Шестой речи кратко выразил общепринятое в эпоху античности и ставшее актуальной проблемой в искусстве эпохи Возрождения положение – «выше тела душа, выше души ангел, выше ангела – Бог»⁷.

Последовательность реализации этой иерархии в разных видах искусства была не одинаковой и не параллельной во времени. Эту схему осуществил Данте в своей «Божественной комедии», в которой он от Ада, символически изобразив в нем реальную действительность в современной ему Италии, прошел Чистилище, вознесся в небесный Рай и узрел в нем бога.

В это же время Джотто проделал противоположный этой схеме путь – начав с иконного изображения святых, он постепенно пришел к телесно зримому и чувственно воспринимаемому способу изображения святых персонажей, а затем и к фрескам и картинам, изображающим святых в окружении народных масс в их обыденных и праздничных состояниях, то есть приблизился к изображению реальной жизни, насколько это было возможно в условиях диктата церкви – основного заказчика его произведений.

В творчестве Петрарки было достигнуто равновесие между прекрасным телом и благородной душой его возлюбленной.

⁶ *Фицино М.* Комментарий на «Пир» Платона // Пер. А. Горфункеля // *Эстетика Ренессанса*. Т. 1. С. 207.

⁷ Там же. С. 210.



Караваджо. «Юноша с лютней». Около 1595.
Санкт-Петербург. Эрмитаж

Боккаччо же осуществил смелый и успешный прорыв к повседневной реальности со всеми ее комическими и трагическими коллизиями. Достаточно вспомнить его описание Флоренции во время поразившей ее граждан чумы в «Декамероне» или повести и романы, изображающие истории несчастных в любви его героев и героинь. Так, что указанная схема «возвышения» от тела к душе, и наоборот, – «снижения» от души к телу – в итальянском искусстве на протяжении всей эпохи Возрождения изменялась, и прорывы к реальности в искусстве чередовались с отрицательной реакцией на нее в зависимости от идеологических колебаний в общественной жизни Италии. Очевидным было отставание философии искусства от реальной практики. Напомним, что «Комментарий на "Пир" Платона», «О любви» Фичино написаны были в третьей четверти XV в., а опубликованы почти через сто лет – в 1544 г. Не удивительно, что в философии искусства развитие от схоластических схем и умозрительных рассуждений происходило гораздо медленнее, чем в реальной практике искусства. И все же происходило.

Подтверждение тому – творчество Джованни Пико дела Мирандолы (1463–1490). В его сочинениях выразилось крити-

ческое отношение к философии прошлого и христианской теологии, стремление к обретению новой философии, в которой синтезировалось бы все плодотворное и перспективное в разных областях достижений в философии Платона, Пифагора, Аристотеля, в христианской теологии, герменевтике и даже в кабалистике и магии. А в результате был бы создан универсальный метод обретения истины о мире и человеке.

С этой целью молодой философ, которому едва исполнилось 25 лет, бросил дерзкий вызов всему сословию философов и теологов своего времени – призывал их на диспут, опубликовав «900 тезисов по философии, кабалистике и теологии». Диспут не состоялся, так как содержание тезисов папой Иннокентием VIII были признаны еретическими, а их автор, подлежащим осуждению инквизицией, которое не состоялось благодаря заступничеству Лоренцо Медичи. Но все это не испугало Джованни Мирандолу и он продолжал выступать против многих положений средневековой теологии. Так, например, в «Рассуждении против божественной астрологии» он выступил против средневекового астрального детерминизма, обосновывая независимость земного мира вообще и в том числе судьбы человека от движения небесных светил и планет. Человек наделяется философом свободной волей, сравнимой с волей бога, поскольку природа человека близка к природе бога. Но при всей смелости в постановке вопроса о свободе воли человека, итальянский гуманист все же не мог обосновать земной источник этой свободы, которая коренится в исторически обусловленной общественной практике человека в возможностях, которые она ему предоставляет и которыми он способен воспользоваться. Очевидно, для этого еще не пришло время, хотя на практике во Флоренции этой эпохи человек в условиях развития рыночной экономики получил гораздо бóльшую степень свободы по сравнению с эпохой Средневековья, что и отразилось в трактатах Мирандолы, приняв своеобразную форму обоснования им свободы воли человека по воле бога. Это следует из следующего рассуждения философа в его знаменитой «Речи о достоинстве человека», которой предполагалось открыть несостоявшийся публичный диспут в Риме.

Мирандола излагает библейскую легенду, согласно которой Бог, создав небесный и земной мир и населив их всевозможными животными, в последнюю очередь решил сотворить человека, но так как он исчерпал все задуманные ранее прообразы зем-

ных животных и небесных ангелов, то Бог, по словам философа, решил поставить человека в центр мира и при создании Адама сказал: «Не даем мы тебе, о, Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные»⁸.

Казалось бы, после предоставления богом свободы воли человеку, уместно было рассмотреть вопрос о возможности ее реализации в современном философу мире – в эпоху Ренессанса, когда действительно свобода стала постепенно осуществляться во всех областях общественной жизни передовых городов Италии – в новых формах их самоуправления, развития мореплавания, торговли, в литературе и искусстве. Но Пико Мирандола, демонстрируя обширную эрудицию в античной мифологии, в древней и современной ему философии, в истории религии, теологии, магии и кабалистике в каком-то риторическом возбуждении призвал отцов церкви к диспуту «о высочайших таинствах христианской теологии, о высочайших аргументах философии, о неизвестных науках при огромном стечении ученейших мужей»⁹. Но с какой целью – неясно. Возможно, для того, чтобы извлечь из них и обобщить то, что характерно для прошлых философских и религиозных трудов. Например: «у Иоанна Скота – что-то свежее и спорное, у Фомы – прочное и однородное, у Эгидия – чистое и точное, у Франциска – резкое и остроумное, у Альберта – старинное; всеобъемлющее и величественное – у арабов; у Аверроэса – твердое и непоколебимое, у Авемпаса и Аль-Фараби – основательное и обдуманное, у Авиценны – бо-

⁸ Пико Дж. дела Мирандола. Речь о достоинстве человека // Пер. Л. Брагиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. М., 1981. С. 249.

⁹ Там же. С. 257.

жественное и платоновское. У греков в целом философия чистая и ясная; у Симплиция – пространная и достоверная, у Теофраста – основательная и разработанная, у Аммония – гладкая и приятная»¹⁰. И все это то ли для того, чтобы примирить Платона, Аристотеля друг с другом, а также их обоих с христианской теологией, то ли еще для многого другого. При этом только один раз обратился итальянский гуманист на современную ему действительность, воскликнув: «Среди нас много разногласий, отцы! Дома у нас идет междоусобная распря и гражданская война». Но что же в качестве противодействия этому предложил молодой философ? А следующее: «Если бы мы захотели и страстно пожелали мира..., то единственное, что успокоило бы и обуздало нас вполне, это философия морали»¹¹.

И, наконец, неопределенность и неэффективность той философской позиции, которую предлагал молодой философ убеленным старцам, наглядно свидетельствует о том, что он сам так и не воспользовался той свободой воли, которую, по его же выше приведенным словам, предоставил человеку бог, – например, для разработки какой-либо радикальной концепции человека и его не свойственного прошлым эпохам универсального активизма в познании природы, освоении новых технологий и преобразования окружающей его естественной и городской среды и т.д. Вместо этого, в качестве напутствия, следующее несколько странное и противоречивое пожелание своим современникам: «Пусть наполнит душу святое стремление, чтобы мы, не довольствуясь заурядным, страстно желали высшего (когда сможем или захотим) того, что положено всем людям. Отвергая земное, пренебрегая небесным и, наконец, оставив позади все, что есть в мире, поспешим в находящуюся над миром курию, самую близкую к высочайшей божественности»¹².

Под этим манифестом подписался бы и Данте, который в «Божественной комедии», «оставил позади все» и проделал восхождение «к высочайшей божественности». Так в чем же «достоинство человека», о котором было заявлено в названии речи – снова неясно. Если же в достижении «высочайшей бо-

¹⁰ Пико Дж. дела Мирандола. Речь о достоинстве человека // Пер. Л. Брагиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 259.

¹¹ Там же. С. 252.

¹² Там же. С. 250.

жественности», то что нового предложил Джованни Пико, по сравнению с христианскими теологами, например, для поэтов или художников Ренессанса? Увы, ничего. Вообще же, об искусстве, достижения которого в эту эпоху ярче всего проявилось именно при изображении нового человека, в этой речи даже не упомянуто. Но что является еще более удивительным – об искусстве нет ни слова в его трактате «Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени», напрямую посвященного искусству, в частности поэзии. «Книга первая» трактата начинается и заканчивается пространными рассуждениями о бытии, как оно трактовалось Платоном, Платином и платониками – Проклом, Гермием, Сирианом, Порфирием и другими. В «Книге второй» обсуждается вопрос о происхождении красоты и ее видах – телесной и интеллигибельной. При этом Д. Пико все время обращается к античной мифологии, что отражается в названии ее глав, например: «Почему говорят, что Венера, то есть красота, мать любви», «Краткий эпилог о Венере, Любви и Идеях», «По какой причине Орфей поместил любовь в лоно хаоса», «О трех грациях, спутниц Венеры», «О рождении Венеры, описанной поэтами под мифическим покровом», «Разъяснение мифа о Сатурне» и др.

В «Книге третьей», самой краткой, автор, наконец, нисходит к человеку, не покидая область мифов и ангелов. Так, в первой главе «О любви ангелов и людей и о ее объектах» на первое место ставится любовь ангельская и божественная, на второе – любовь человеческая, которая заключается в его «рациональной душе», а на последнее, низшее место – «любовь вульгарная, которая представляет собой желание чувственной красоты, возникающее благодаря зрению»¹³.

Но если чувственная красота возникает благодаря зрению, при созерцании тела, то только она и может быть предметом живописного искусства. По утверждению Джованни Пико, который в данном случае озвучивает платоновскую или христианскую точку зрения, между ними в этом вопросе почти нет различий – телесная красота безобразна и недостойна для ее изображения и восхищения ею. Унижение тела и вызываемого им чувства в устах философа-гуманиста доходит до абсурда. Но стоит ли руководствоваться христианским заветом «верую, ибо

¹³ Пико Дж. *дела Мирандола*. Речь о достоинстве человека // Пер. Л. Брагиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 294.

абсурдно»? Предоставим же заключительный итог его рассуждений. «Я утверждаю, что, согласно чувству, красота исходит от тела и поэтому цель любви всех животных – соитие, но разум рассуждает совершенно иначе: он знает, что материальное тело не только не является источником и началом красоты, но представляет собой природу, противоположную красоте и разрушающую ее; и что чем больше она отделяется от тела и полагается на себя, тем большую ценность и достоинство приобретает ее собственная природа, и поэтому стремится не к тому, чтобы перейти от образа, воспринимаемого взором, к самому телу, но к тому, чтобы очистить этот образ как можно лучше, если на нем видны какие-либо остатки грязи от материальной природы...»¹⁴

Высшей формой любви является «образ небесной любви», определение которого не дается и заменяется однообразной риторикой о небесной любви, которая «превращает человека в ангела». Этот ничем не обоснованный разрыв телесного и духовного, который имеет длительную историю от Платона до Августина (вспомним, как этот святой упрекал Петрарка за его любовь к Лауре) и который до потери какого-либо реального значения и вкуса будет неоднократно повторяться во многих трактатах и речах представителей неоплатонической «философии любви» М. Фичино, Л. Эбрео, М. Эквикола, П. Бембо и других.

Так, неоплатоник Леон Эбрео (1461 – около 1521) в «Диалоге о любви» повторяет с разными вариациями уже известное и в то же время далеко не оригинальное положение о том, что «любовь родилась сначала в ангельском мире, а затем распространилась на небесный и телесный». Из этого следует вывод о прекрасном как исключительно духовном феномене и отсюда – его третировании материальных тел вообще. По словам одного из участников диалога Филона, который ведет «сократический» спор со своим оппонентом Софией, «материя, основа всех низших тел, сама по себе безобразна и является матерью всякой уродливости этих вещей, но, оформленная во всех своих частях благодаря причастности к духовному миру, становится прекрасной; таким образом, именно формы, проникающие в нее из божественного разума, то есть из духовного и небесного миров, лишают ее

¹⁴ Пико Дж. дела Мирандола. Речь о достоинстве человека // Пер. Л. Брагиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 296.

уродства и придают ей красоту»¹⁵. Не говоря о том, что «бесформенная материя», если таковая и имеется в природе, не может быть воспринята и как-либо оценена, все доступные восприятию материальные тела имеют форму сами по себе или, если согласиться с И. Кантом, они в «формах» времени и пространства являются нам благодаря деятельности наших органов восприятия. О какой гармонии души и тела, как об идеале человека, можно рассуждать исходя из этих трудов? И какая в них польза для искусства и особенно для изобразительных его видов, составивших высшее достижение искусства эпохи Ренессанса? Но, как следует из сочинений указанных философов, искусство вообще их как бы и не интересует и иногда лишь приводится в качестве примеров для доказательства своих доктрин. При всех мистических послылках о божественном происхождении формы, Эбрео, настаивая на определяющей роли формы в телесной красоте, вводит для нее понятие «грация формы», которое в эстетике Ренессанса будет широко распространено и окажет определенное влияние на художников-маньеристов, то есть в эпоху Позднего Возрождения.

Элитарный характер трактатов о любви особенно проявился в творчестве Бальдассаре Кастильоне (1478–1529) – писателе, служившем при дворе многих итальянских государей и в своем сочинении «О придворном» создавшем художественный образ идеализированного придворного, выдавая его за образ «универсального» человека. Мера идеализации представителей этого рода служителей светской власти того времени выявляется при сравнении образа придворного, созданного им, с тем, что мы находим в произведениях Данте, Боккаччо, Макиавелли и др.

Элитарность с опорой на платонизм характерна и для трактатов Кастильоне о любви и красоте человека. И в них мало оригинального, по сравнению с вышеприведенными трактатами других авторов на эту тему. Ими выделяются три основные способности человека – чувство, разум и интеллект, трактуемые в духе неоплатонизма. Он утверждает: «От чувства происходит влечение, общее у нас с грубыми животными; от разума происходит выбор, свойственный человеку; от интеллекта, с помощью которого человек может общаться с ангелами, про-

¹⁵ Эбрео Л. Диалоги о любви // Пер. Л. Брагиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 331.

исходит воля»¹⁶. На этом основании Кастильоне определяет градации чувств и восприятие соответствующей им красоты предметов. Итак, «если душа, охваченная желанием наслаждаться красотой как благом, позволяет вести себя чувству, то впадает в тяжелейшее заблуждение, полагая, что тело – главная причина красоты, отчего для наслаждения ею считает необходимым соединиться как можно скорее с этим телом. Это неверно: тот, кто надеется насладиться красотой, обладая телом, обманывается, ибо им движет не знание на основе разума, но ложное мнение, происходящее от чувственного стремления. Поэтому удовольствие, которое он получает, непременно ложно и несовершенно»¹⁷. Кастильоне заключает: «Красота, поскольку она не телесна и является божественным лучом, теряет часть своего достоинства, обретаясь в низком и тленном субъекте. Она настолько более совершенна, насколько менее ему причастна, и бывает совершенной, полностью отделившись от него»¹⁸.

Отсюда следует парадоксальный и неправомерный вывод: красоту в искусстве изобразить невозможно, ведь ее образы не могут существовать без материальной формы их воплощения. И это в эпоху, когда искусство расцвело во всем блеске своей красоты и художественного совершенства! Придворный, посмотри в окно и увидишь – в городах Италии все заполнено искусством, да и ее города сами по себе являются искусством! О том, что теория Бальдассаре не соотносится с его реальным отношением к практике, свидетельствует такой факт. Близким другом, Рафаэлем, был написан его портрет – один из лучших в творчестве художника, в котором телесный облик Бальдассаре гармонично соответствует его духовному облику, и между ними нет никакого умаления материального перед духовным, как об этом неустанно твердил он сам и неоплатоники (Фичино, Пико дела Мирандола и другие), которые не побоялись унижить свою духовную (читай: божественную) сущность, позируя перед художниками для изображения своего «грешного» тела.

Подытоживая теории неоплатоников о любви и красоте, не без основания можно предположить, что если бы этим и ограни-

¹⁶ Кастильоне Б. О придворном // Пер. О. Кудрявцева / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 346.

¹⁷ Там же. С. 347.

¹⁸ Там же. С. 353.

чилась философия Ренессанса, то едва ли бы она содействовала возникновению и расцвету его искусства, в котором впервые после Античности человек предстал в его духовной мощи и телесной красоте. Безусловно, искусство никогда не создавалось по рецептам философов и эстетиков, которые, как правило, в традиционном обществе или отставали от практики искусства или же отражали его неадекватно. Так, например, ни египетское, ни античное искусство не получили достойное им отражения в эстетике и теории художественного творчества. Правда, какие претензии могут быть к египетскому искусству, которое, собственно, искусством в свое время не считалось, а было выражением древнеегипетской религии.

Но древнегреческая эстетика даже в эпоху величайших художественных достижений по существу уже светского искусства, охватила лишь отдельные аспекты разнообразия мировых шедевров, которые стали объектами исследования ученых многих стран на протяжении столетий и до сих пор находятся в орбите актуальных предметов эстетики и искусствознания. Возможно, до нас не все дошло из сказанного об античном искусстве его современниками. Как известно, философы и деятели искусства того времени большее внимание уделяли двум важным аспектам искусства – количественным параметрам художественных произведений и характеру их воздействий на человека. Например, установлению соотношений длины струн и звуков, издаваемых музыкальными инструментами, количественными соотношениями частей человеческого тела в его скульптурных изображениях, с одной стороны, и выявлением эмоциональных воздействий различных музыкальных стилей и элементов театральных постановок на публику, с другой. Последнее определило интерес античных философов к эмоциональной стороне человека, которое наиболее характерно проявляется при общении с искусством. Ставшая вечной проблемой для мировой эстетики знаменитая теория катарсиса Аристотеля показывает, какое важное и определяющее значение в Античности придавалось эмоции как непосредственной форме отношения человека к миру, в которой неразрывно и гармонично связаны телесные и нравственные, вообще – духовные потребности.

В последовавшую, христианскую эпоху, помимо всех прочих преобразований, наиболее существенной стороной ее идеологии стало разрушение античной «гармонии души и тела», которое наиболее характерно проявилось в отделении и превознесении духовной стороны человека, трактуемой как обращен-

ной с любовью к богу, и телесной – греховной и «тварной» или животной. И, как было сказано выше, гуманисты-неоплатоники, которые почувствовали актуальность реабилитации чувственности человека и любви как высшей формы ее проявления в жизни и искусстве, так и не смогли или не решились пойти против христианских догматов, как это требовала новая эпоха, в которой на их глазах шел активный процесс избавления общества от иссушающей схоластики в жизни и искусстве.

В эпоху Кватроченто платоновская философия (в трактатах неоплатоников во главе с М. Фичино) в трактовках телесной и духовной красоты мало чем отличалась от церковно-ортодоксальной – в то время, когда в эволюции искусства (от Джотто, Данте к Петрарке, Боккаччо, а далее – к Леонардо да Винчи, Тициану) человек все более и более представлял не только как высоко духовное, но и вместе с тем земное, телесно прекрасное и эмоционально богатое существо. Что означало отставание от развития современного им искусства. Не случайно, почти подавляющее большинство итальянских гуманистов-неоплатоников не обращаются к нему в своих трудах – ни в качестве предмета для его анализа, ни даже в качестве примеров для иллюстрации своих концепций красоты. Но, как это всегда бывает в истории, вызов общества, брошенный философии искусства, был услышан, и для решения назревшей проблемы явились гуманисты – философы, которые в своих трудах, опираясь на авторитет Эпикура, реабилитировали телесную красоту человека, его эмоциональный мир и право на наслаждение земными благами, любовью и красотой. Как справедливо заключает В. Шестаков, «эпикуреизм, доказывающий правомерность принципа наслаждения, был естественной формой полемики против средневекового аскетизма и способом его преодоления в эстетической литературе»¹⁹.

Реабилитация чувственности и телесной красоты человека в трактатах последователей философии Эпикура

Одним из первых, кто бросил вызов современным ему религиозным и схоластическим учениям о сущности и назначении человека, в которых его телесность и чувственность были под-

¹⁹ Шестаков В. Философия и культура эпохи Возрождения. Расцвет Европы. С. 43.

вергнуты уничтожающей критике, а духовная мистифицирована и в основном представлена как стремящаяся к потустороннему миру или охвачена любовью к богу, был Козимо Раймонди (?435). Его творческое наследие не было столь известно и популярно, как сочинения многочисленных неоплатоников, которые в первое время доминировали в сфере философии, переходной от эпохи Средневековья к Новому времени. Схоластически интерпретированный ими Платон не подрывал основы католицизма, и сочинения его итальянских последователей за редким исключением не подвергались осуждению и преследованию католической церковью. Поскольку основные усилия неоплатоников были направлены на далекие от современной им действительности абстрактные темы, то они не представляли никакой опасности и для правящей элиты, против которой неоднократно восставали народные массы, тем более что многие неоплатоники были представителями этой элиты или находились у нее на службе.

В этих условиях, казалось бы, скромное выступление Раймонди с письмом к бывшему стороннику философии Эпикура, озаглавленном «Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков», представляет собой концентрированное выражение давно назревшей задачи радикального опровержения всех архаических и отживших в свете современных общественных перемен в эпоху Ренессанса представлений о человеке, его основных потребностях и жизненно важных целях.

В начале письма Раймонди приводит основное положение Эпикура, с позиции которого он подвергает критике его противников: «Эпикур в совершенстве постиг сущность природы и понял, что мы рождены и созданы природой...»²⁰ Не трудно заметить, что в этом предложении буднично и без всякой аффектации отвергается основной догмат христианской церкви о создании человека Богом. При этом философ не отвергает важную роль души человека, но не дает ей характерное для религиозных авторитетов, стоиков и неоплатоников абсолютное превосходство над телом, а настаивает на их равноправии как неперменном условии совершенства человека. «Почему заботятся о душе и презирают тело – обиталище души? – спраши-

²⁰ Раймонди К. Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков // Пер. Н. Ревякиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 70.

вает Раймонди. – Ведь если у вещи, составленной, чего-то не недостает, то эту вещь, на мой взгляд, нельзя считать совершенной и вполне законченной»²¹.

Далее, исходя из этих аргументов, философ переходит к изложению «истины Эпикура» об основной цели человеческой жизни: «Итак, природа, создав человека, так усовершенствовала его во всех отношениях, применив высокое мастерство, что он кажется созданным исключительно для того, чтобы предаваться любому наслаждению и радости. Она наделила человека ощущениями столь необходимыми и разнообразными, что хотя и существует много видов наслаждений, нет ни одного, к которому человек не был бы причастен»²². Имеется в виду наслаждения, которые связаны с созерцанием прекрасных природных или рукотворных предметов, восприятием прекрасных мелодий и различных звуков, а также – от обоняния приятных запахов и т.д. При этом наивысшее наслаждение происходит от «созерцания и исследования сокровенных и весьма достойных познания вещей. Но речь идет здесь о целом человеке, а не об одной его части.

Отметим не акцентированное философом, но очень важное для представления о человеке как существе не только телесно и духовно гармоническом «от природы», но и чувственно богатом и склонным к восприятию «разнообразных» явлений в жизни и искусстве ради наслаждения при их созерцании. Возможно, Раймонди один из первых применил термин «разнообразие», ставший одним из важнейших характеристик и человека и продуктов его утилитарной и художественной деятельности эпохи Ренессанса.

Другим сторонником эпикуреизма был выдающийся гуманист Лоренца Вала (1407–1457). В отличие от Козимо Раймонди, он занимал высокие должности: светские при дворе неаполитанского короля и духовные – в папской курии Николая V. При этом столь противоречиво разнообразная служебная карьера не помешала Вала пойти против религиозной схоластики в трактовке природы человека и, в свете философии Эпикура, определить насущные потребности и жизненные цели человека в новых

²¹ Раймонди К. Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков // Пер. Н. Ревякиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 71.

²² Там же. С. 72.

исторических условиях развития общества. В своих трактатах «Диалектические диспуты», «О свободе воли» итальянский гуманист, по словам Н. Ревякиной, «критикуя традиционные представления, разбивая священные и высокочтимые средневековые авторитеты, Вала утверждал новые идейные принципы, наиболее отвечающие передовым устремлениям эпохи»²³.

Наиболее характерные и важные аспекты своего мировоззрения Лоренцо Вала изложил в своем сочинении в форме диалога с воображаемым персонажем Катон (с 1431 по 1449 г.). Диалог носил название «О наслаждении», но затем после неоднократных изменений в четвертой, последней редакции, был опубликован под заголовком «Об истинном и ложном благе». Первоначально была поставлена задача участников диалога «сопоставить друг с другом и взвешивать наслаждение и добродетель». Лоренцо Вала сразу же категорически заявил о своей позиции, сказав: «Ты, Катон, считаешь, что надо стремиться к добродетели, я призываю к наслаждению. Оба понятия сами по себе противоположны, и между ними нет никакой связи... наслаждение – это благо, к которому повсюду стремятся и которое заключается в удовольствии души и тела; почти так определял его Эпикур»²⁴. Далее, итальянский гуманист подробно перечисляет разнообразные предметы, которые в качестве блага служат предметом наслаждения для человека – здоровье, сила мужского тела, красота женских лиц и их фигур. Говоря о женской красоте и изображении ее в искусстве, Лоренцо Вала, доходит до высокого воодушевления и восклицает: «Ведь что приятнее и милее красивого лица? Оно настолько приятно, что взглянувший на небо едва ли найдет там что-нибудь более радующее... Украшение женщин не только прекрасное лицо, но и волосы, грудь и бедра, и, наконец, все тело, если женщины стройны, белы, полны соков, если пропорции их совершенны»²⁵.

Какой контраст выше приведенным рассуждениям о красоте неоплатоников, которые все больше «заботились» о духовном, о божественном в человеке, презирая его тело как грязное и грешное! А для Лоренцо Вала не только все телесное является

²³ Вала Л. Об истинном и ложном благе // Пер. Н. Ревякиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 494.

²⁴ Там же. С. 81–82.

²⁵ Там же. С. 86.

предметом наслаждения для человека, но и «внешние блага» – пища, приготовленная из различных животных, веселящее дух вино, приятные запахи цветов, благовония, духи; а также ремесло, знание, наука, благородство, власть, человеческая речь, музыка и многое другое, которые также могут приносить чувственную «радость телу». Вообще, обобщая сказанное, Вала делает весьма существенный и важный вывод о характере наслаждения и о качестве предметов, вызывающих его у человека: «Наслаждение является приятным, когда оно необычно. Ведь ничто не наслаждает больше, нежели редкость и *разнообразие*. Например, мы хотим то сидеть, то стоять, то ходить, то лежать, то бежать или упражнять члены все новыми и новыми движениями и не можем выносить долго одно и то же. Равным образом и в пище или требуется то сладкое, то кислое, то жидкое, то сухое... Так же и в прочих вещах»²⁶.

Нельзя не увидеть в этом предвосхищении итальянским гуманистом теории Д.Н. Узнадзе о функциональных потребностях человека в его разнообразном движении как таковом, которое само по себе вне всякой прагматической цели приносит человеку эстетическое удовольствие и страдание при его принудительных ограничениях. Не случайно же разнообразие во всех видах деятельности и восприятия, эмпирически зафиксированные в прошлом многими философами от И. Канта, Ф. Шиллера и до Й. Хёйзинги, впоследствии будет закреплено как научное определение основы эстетической деятельности и специфики предметов эстетического восприятия. И одно из таких наблюдений впервые в эпоху Ренессанса сделано Л. Вала. «Взвесив» наслаждение и добродетель, итальянский гуманист пришел к категорическому выводу о перевесе наслаждения над добродетелью и провозгласил: «Итак, да здравствуют верные и постоянные наслаждения в любом возрасте, для любого пола!»²⁷ Но как же быть с добродетелью? Да никак. «Добродетель – пустое и бесполезное слово, ничего не выражающее и не доказывающее, и ради нее ничего не следует делать».²⁸ Таков окончательный приговор, вынесенный ей философом, в полемической запальчивости с аскетическими моралистами прошлого и его

²⁶ Вала Л. Об истинном и ложном благе // Пер. Н. Ревякиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 94.

²⁷ Там же. С. 90.

²⁸ Там же. С. 97.

современниками – неоплатониками, стоиками и их последователями.

Реабилитация чувственности представителями эпикуреизма в ее высшей форме – наслаждении предметами реальной действительности и продуктами духовного мира человека было необходимой предпосылкой для теории искусства, необходимой, но недостаточной, поскольку эстетическая сторона искусства, обусловленная характером организации его материальной формы, служит воплощению в ней идеи или смыслового значения художественного произведения. Эта идейная сторона искусства, трактуемая как духовно прекрасное, но в пренебрежении к ее материальному воплощению в природных явлениях и в телесности человека была в различных вариациях постулирована неоплатониками. И, естественно, лишь синтез идеального и материального мог преодолеть эти односторонности при создании теории искусства, отвечающей его реальному бытию как целостной и гармонической структуры, а также определить его базовые функции в обществе.

ГЛАВА 7

Теория искусства и поэтики в трактатах гуманистов

Поэтика Новой эпохи в трактатах гуманистов

В предыдущих главах мы говорили о воззрениях Данте и Петрарки не только в отношении своего поэтического творчества, но и анализировали специальные исследования, посвященные искусству слова. Боккаччо восхвалению и защите поэзии от необоснованных нападок посвятил XIV книгу своей обширной «Генеалогии языческих богов». Хотя, как справедливо утверждает В. Биbihин в Предисловии к ней, что «защита поэзии, конечно, не была серьезной необходимостью в эпоху славы Данте и Петрарки. Боккаччо добивался того, чтобы понимание господствовавшего мировоззрения, христианства, включило в себя свободную творческую игру»¹. В своих восхвалениях поэзии как блага, дающего долговечную жизнь ее творцам, Боккаччо доходит до явных преувеличений ее оснований и форм бытия в обществе. Так, он утверждает следующее: «Поэзия, избранница бедных поэтов, есть, кроме того, прочная и устойчивая наука, основанная и утвержденная на вечных принципах, одна и та же везде и во всякое время, никакими переменами не сотрясаемая»².

Возможно, в этом проявляется отголосок «Поэтики» Аристотеля, который утверждал, что поэзия говорит об общем, а наука, например, история о переменчивом и конкретном. При этом Боккаччо разделяет ходячее мнение богословов и неоплатоников о божественном происхождении поэзии, утверждая, что «подобно другим наукам, она берет начало от Бога, от которого вся премудрость...»³. Но через страницу он дает ее другое определение, более соответствующее его собственному опыту

¹ Биbihин В. Джованни Боккаччо // Эстетика Ренессанса. Т. 2 / Сост. В.П. Шестаков. М., 1981. С. 10.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 24.

творчества и исследования его функции в прошлом и настоящем: «Поэзия есть пыл изящного изобретения и высказывания или записывания того, что изобретешь... если требует вымысел, пылкая поэзия снаряжает царей, ведет их на войну, высылает флоты из гаваней, живописует небо, земли и воды, украшает дев венками и цветами, рисует поступки людей с их нравами, подстегивает косных, воодушевляет слабых, сдерживает безрассудных, вяжет преступников, заслуженной хвалой величает достойных и многое подобное»⁴.

Боккаччо разделяет античную теорию искусства как подражание природе и высмеивает тех, кто называет поэтов «обезьянами философов». То есть пытаются этим лишить поэзии ее специфики и считают ее излишней по сравнению с философией на том основании, что предмет поэзии должен быть не природный и мирской мир, а чисто духовная и возвышенная любовь к Богу, которую религиозная философия выражает более адекватно. Ответ Боккаччо насмешливо язвителен. «Тут я прямо признаю поэтов обезьянами, и считаю благороднейшим делом достигать искусством того, что производит своей мощью природа. Да что говорить? Кое для кого было бы полезнее постараться, чтобы все мы вместе стали обезьянами Иисуса Христа, чем высмеивать неведомые им труды поэтов»⁵.

Но более всего возмущение Боккаччо вызывает несправедливое, по его мнению, осуждение святой церковью поэтов при том, что многое другое, более греховное, ею не замечается и не запрещается. «Никто не мешает нам читать для сведения проклятые заблуждения Манихея, Ария, Пелагея и прочих ересиархов – но вот читать стихотворения поэтов, слышим мы, есть страшный, нет, смертный грех! Мы можем наблюдать по большей части непристойные игры шутов на площадях, слышать на пирах нескромные игры комедиантов, терпеть сквернословие разных ветрогонов в трактирах, развратников в продажных домах и оттого не проваливаемся в ад, но чтение поэтических произведений лишает нас вечного царства!» – восклицает поэт⁶. Возмущает Боккаччо и благоволение церкви и высшей знати к живописи, по сравнению с поэзией: «Художник может

⁴ Бибихин В. Джованни Боккаччо // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 25–26.

⁵ Там же. С. 50.

⁶ Там же. С. 51.

рисовать даже в святых храмах пса Цербера, стерегущего порог Плутона, перевозчика Харона, бороздящего ахеронские воды, эринний, перепоясанных гидрами и размахивающих горящими факелами, самого царя скорби Плутона, терзающего осужденных на вечные муки, – но описать подобное в звучных стихах поэтам не позволено, и не простителен грех их читателей. Того же живописца допускают рисовать в палаты государей и знати любовные истории древних, непристойные дела богов и людей и всяческие и чьи угодно выдумки, это не возбраняется никаким святоотеческим запретом и каждый имеет право в свое удовольствие разглядывать такие картины – а поэтический вымысел, расписанный словесными красками, нам велят считать более вредным для разумных читателей, чем нарисованное – для неопытных зрителей!»⁷

Как видно, критические стрелы Боккаччо направлены в основном против церковных авторитетов, придерживающихся традиционных христианских заповедей. Но в общественной жизни того времени светское отношение к искусству становится доминирующим, что и признает невольно сам поэт, говоря о вторжении живописи, изображающей античные и фривольные сюжеты, в соборы и дворцы знати. Например, поэзия в лице Данте и Петрарки была популярна не только среди светского общества, но и представителей церкви, многие из которых были их покровителями и друзьями – особенно у Петрарки, который был сам облачен в церковный сан.

В отличие от церковных деятелей многих стран Европы, в которых царила инквизиция, в Италии в эпоху Возрождения папская курия высоко ценила искусство и выступала заказчиком многих архитектурных, живописных и даже поэтических проектов, предоставляя их творцам довольно широкую свободу в их художественных реализациях.

Так, например, Папа Лев X предоставил поэту Марко Джираламо Вида (1485–1566) бенефиций и место настоятеля в монастыре святого Петра под Римом, создав хорошие условия для воплощения задуманной им поэмы о жизни и деяниях Христа. Написанная на латинском языке и изданная в 1535 г. поэма «Христиада» пользовалась некоторое время широкой популярностью, а ее автор даже получил место епископа в городе Альба. Но для истории литературы Марко Джираламо Вида ин-

⁷ Биbihин В. Джованни Боккаччо // Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 52.

интересен не его преданной забвению поэмой, а написанной стихотворным размером «Поэтикой» (1520), которая неоднократно переиздавалась и служила средством для изучения поэзии прошлого (главным образом античного) и руководством для творчества начинающих поэтов. М. Вида вначале дает подробную инструкцию, как наиболее правильно, по его мнению, нужно с детства приобщать ребенка к искусству поэзии и воспитать его поэтический вкус, изучая творчество древнегреческих и римских поэтов. Как справедливо отметил переводчик «Поэтики» С. Ошеров, «все интересы Вида устремлены к поэзии древних, он как бы не знает о существовании Данте, Петрарки, современной ему итальянской поэзии»⁸.

Так, не отрицая величие Гомера, Вида безмерно превозносит Вергилия, который по его словам:

*Дивным искусством своим возвысил все и украсил...
Он один превзошел искусством и дивным талантом,
Всех богоравных певцов, что в народе были ахейском,
Песен бессмертных творец золотой!*⁹

В своей «Поэтике» Вида противоречиво сочетает идущее еще от античности представление о поэтическом таланте как о непостижимом разумом даре богов («Дивный, божественный дар от небес человеку ниспослан!»). А процесс творчества ему видится как мучительный процесс вдохновения, который в его описании представлен в несвойственных античности физиологических и даже механистических подробностях. Например:

*Бог томит сердце и тревожит,
В жилы проникнув и в кровь, по всем разливается членам
И под грудью певца беспощадный факел вращает,
В сердце снедающий жар не вмещается, и огневая
Сила бушует, и бог по всему уже мечется телу.
Тут в исступлении певец не свои слова произносит,
И, позабыв о людском, вещает дивно; нет мочи
Пламя избыть; на диво себе он мчится, влекомый,
Феб, тобою одним, тебя, о, Феб, призывая...*¹⁰

⁸ Вида М. Дж. Поэтическое искусство // Пер. С. Ошерова / Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981. С. 71.

⁹ Там же. С. 74.

¹⁰ Там же. С. 78.

Справедливо отдавая дань вдохновению как неперемennomу условию поэтического творчества, природа и механизм возникновения которого с древних времен да и в наше время остается рационально непостижимым и отданным, по сути, на откуп разного рода мистическим интерпретациям, Вида не мог этим ограничиться в эпоху с ее устремлениями к научному познанию Природы и Человека. И естественно, не мог не признать руководящую роль разума в художественном творчестве, направленного на отражение в нем реальной жизни людей и общества. И вслед за панегириком вдохновению в «Поэтике» мы находим следующее наставление будущему поэту:

*Но чересчур доверять ты не должен пылу, мой мальчик!
Дух иступленный уздой смирай, умей его ставить
В строй, укротив, иль в свой срок осторожно ослабить
поводья.*

*Все просмотри, что душе слепым подсказано пылом.
Помни, что никаким не должно заниматься искусством
Так, чтоб с природой оно не стремилось к ближайшему
схождению.*

*Пусть певец изберет наставницей только природу:
Чтоб он ни делал, за ней пусть идет по пятам неизменно.
Разные нравы людей, всего живущего нравы,
Также пристрастия те, что возрастам разным присущи,
Нужно в обличии слов передать и наглядно представить¹¹.*

Далее, Вида дает начинающему поэту конкретные рекомендации по освоению содержания и поэтических форм классической поэзии, только подражая которым, по его убеждению, он может достигнуть определенных успехов на поэтическом поприще. Нетрудно заметить, что дидактический характер его «Поэтики» напоминает и в какой-то мере предвосхищает знаменитую «Поэтику» Буало. «Классицистическая по своей сути поэтика Вида встретила горячий прием именно среди младших гуманистов, подготовивших эстетику классицизма», – говорит С. Ошеров¹².

Поэтическое творчество в эпоху Ренессанса привлекало не только философов, писателей и поэтов, но и таких разносторонних и универсальных по своим интересам личностей, каким

¹¹ Вида М. Дж. Поэтическое искусство // Пер. С. Ошерова / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 79.

¹² Там же. С. 71.

был Джираламо Фракасторо (1478–1555). Будучи по своей основной профессии врачом, он одно время преподавал логику в Падуанском университете, но на протяжении всей своей жизни находил время для изучения греческого и арабского языков, древних латинских авторов, увлекался математикой и астрономией, ботаникой, космографией, а также – музыкой, достигнув на этом поприще немалых успехов. Кроме того, Фракасторо был автором написанной гекзаметром на латинском языке эпической и широко популярной в свое время поэмы – «Сифилис, или о французской болезни» (1521–1530), в которой создает мифологическую легенду о ее происхождении, связывая ее с преданием древних американских индейцев о пастухе Сифиле, имя которого якобы и послужило впоследствии для названия этой роковой, всемирно распространенной болезни. Кроме того, эта поэма имела и прагматическую цель – в ней описываются симптомы этой болезни и лекарства против нее.

Перу Фракасторо, помимо его многочисленных стихотворных посланий друзьям и знакомым, принадлежит поэма «Иосиф», подражающая популярному в то время жанру на тему библейских сюжетов. Но универсализм Фракасторо был бы неполным, если бы он в духе времени не выразил бы свое понимание искусства поэзии, которой посвятил немало своих бдений и сил. И он осуществил это в диалоге «Наугерий, или о поэзии», опубликованном в двух редакциях (1540 и 1553). В ней поэт Андрей Наваджеро, выступавший в диалоге под латинизированным именем Наугерий (вероятно, чтобы выразить приоритет в поэме древних авторитетов Платона, Аристотеля и Горация), полемизирует с братьями – Иоанном и Рамундом Туриями, знатоком древних языков математиком и астрономом Иоанном Бардоло о природе и назначении поэзии. Весьма знаменательно, что в противоречии с разного рода религиозно настроенными философами одним из первых тезисов о назначении поэзии в диалоге заключался в том, что «поэты признаны развлекать». Выдвинутый Бардоло, он означает отношение к чувственности как главной ценности поэзии и искусства вообще. Но, возражает ему Нуагерий, «если бы назначение поэта было бы увеселять себя и других, то не оказался бы поэт у нас легкомысленным и нелепым существом?» В ответ после некоторых размышлений Бардоло признает, что «чему только поэты не учат. Они передают множество историй, описывают разные страны, природу, различные местности, много пишут о государе, войне, отце се-

166

мейства, общественном устройстве, сельском хозяйстве, мореплавании, искусствах и всевозможных человеческих занятиях..., словом учат всему и могут научить любого; недаром Гомера называют первым воспитателем всей Греции»¹³.

Но каким образом поэт осуществляет познавательную и воспитательную функции? В чем его специфика и отличие от истории или астрономии? – задаются вопросами участники диалога. И далее они привлекают античную, точнее, аристотелевскую теорию искусства как подражание природе и человеческим действиям, во многом уточняя и развивая ее применительно к актуальным проблемам современной им художественной культуры эпохи Ренессанса. Не случайно же первым побуждением одного из них было считать развлечение основной функцией искусства. И это вполне определенно отвечало потребности новой эпохи в реабилитации чувственности в жизни и провозглашении ее приоритетной функции в искусстве, что и подтвердил ход его поэтапного развития от Раннего до Позднего Возрождения.

Анализ специфических признаков искусства в отличие от других форм познания привел участников диалога к следующему результату – если различные науки приносят пользу людей, *обучая* чему-нибудь, то поэзия приносит пользу, *изображая* что-либо. И так как Платон и Аристотель не делали разницы между изображением и подражанием и называли поэзию «подражательным искусством», то в диалоге выражается общее мнение о том, что «цель поэта – польза через подражание».

Но в чем состоит эта польза поэзии? И Бардоло, пытаясь соединить в поэзии функцию развлечения и познания, задается вопросом: «Может быть, польза, как многие говорят, в том, что поэты хотят развлечь и научить?» И далее размышляет: «Чем тогда поэзия отличается от других наук, которые одновременно могут исследовать свой предмет и, изображая его, развлекать, как например, история, или отвлекать человека от повседневной суеты, как астрономия?» В самом деле, как резонно замечает поэт Наугерий: «При таком допущении не вижу, чем поэт отличался бы от других и что присуще собственно ему, ведь, все другие тоже хотят принести пользу, уча тому, о чем пишут, изображая это для читателей и слушателей». И он задает коллегам новый вопрос – что определяет специфику поэтического

¹³ *Фракасторо Дж.* Наугерий, или о поэзии // Пер. В. Бибикина / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 91.

творчества, если «каждый пишущий должен обладать двумя вещами: во-первых, материей, то есть предметом повествования, во-вторых, способом ее выражения»¹⁴.

В результате Наугерий предлагает следующее решение этого затруднения, поскольку материя или предмет повествования у поэзии и других наук может быть общим, например, исторические события, природные стихии и т.д., то «только в способе выражения подлинное существо поэта». Этот тезис вызывает несогласие Бардоло, заметившего, что «при всей красоте и божественности поэтической речи сама по себе она совершенно бесполезна, если не считать доставляемого ею развлечения»¹⁵. То есть, как выясняется, без определения специфики предмета поэзии невозможно определить ее цель и функции в обществе. Что и побудило Наугерия к дальнейшим размышлениям, в результате которых он приходит к следующему выводу: «По природе поэт тот, кто способен захватить и взволновать истинные красоты вещей и кто может, когда ему случится говорить, дать им сказаться и в речи и в писании»¹⁶. При этом немалое значение участники диалогов придают художественной фантазии или вымыслу – этими «добавлениями», вносимыми в свои произведения живописцами и особенно поэтами, стремящимися «творить на удивление» и вызывать этим повышенные эмоциональные реакции у людей. Обобщая высказанные замечания и предложения участников дискуссии, Наугерий заключает: «Назначение поэта развлекать и приносить пользу посредством подражания величайшему и прекраснейшему в каждом предмете, пользуясь просто прекрасным родом соответствующего предмету словесным выражением»¹⁷.

И неудивительно, что все участники дискуссии выразили одобрение политики Платона, изгнавшего из своего идеального государства произведения искусства, изображавшие различного рода непристойности и осмеяния богов и героев мифологии. Но следует отметить, что в этом определении поэзии заключено некоторое несоответствие его реальной практике в эпоху Ренессанса и особенно творчеству Данте и Боккаччо, в котором

¹⁴ *Фракасторо Дж.* Наугерий, или о поэзии // Пер. В. Бибикина / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 93.

¹⁵ Там же. С. 100.

¹⁶ Там же. С. 103.

¹⁷ Там же. С. 105.

изображены и трагические, и уродливые явления в жизни почти всех сословий общества. Что же касается развлекательной, то есть эмоционально активной функции искусства, то ее можно считать характерной и отличительной чертой искусства Новой эпохи – особенно в сравнении с предшествующей средневековым искусством с его религиозными аскетическими чертами и тенденциями.

Критическая интерпретация и развитие античной теории подражания

Общей предпосылкой создания теории искусства эпохи Ренессанса, как и следовало ожидать, послужила античная теория подражания при различном понимании предмета и характера этого подражания природе и человеческим деяниям и чувствам. Наиболее подробно теорию подражания как вообще характерную особенность человеческой деятельности и искусства обосновал итальянский натурфилософ и социальный утопист Томазо Кампанелла (1568–1639). Так, в «Метафизике» (1638) – параграф «О превосходстве человека над животными и о божественности его души» философ возвеличивает могущество человека, ибо «нет ничего в мире, что не было подчинено его деятельности»¹⁸. И далее, буквально поется торжественный гимн творческой универсальности человека, ибо «разве, не сооружает он из камня дома, города и стены; не использует металлы, подчиняя с их помощью камни, растения и зверей и пользуясь всем этим в ремеслах? Он сводит животных в стада, растения в сады, заботится об их размножении как их бог... кроме того, человек укрощает ветры и побеждает моря, знает счет времени, равенство, солнцестояние, месяцы, дни и определяет их причины и действия... Он строит корабли, пересекает моря, пользуется магнитом (компасом), познает вещи, что находятся в потаенной глубине морей»¹⁹. При этом, по утверждению Кампанеллы, во многих областях творчества человек подражает всей природе и богу: «Он ведь построил корабль, уподобив его птичьей груди, создал весла, подобные крыльям, создал сети,

¹⁸ Кампанелла Т. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 419.

¹⁹ Там же. С. 422.

лучшие, чем паук, и здания, более восхитительные, нежели у пчел»²⁰. А, изобретая различные предметы материальной и духовной культуры, которых в естественной природе не было, человек возвышается до самого бога. «Физика, изучающая природу, политика, и медицина показывают его как ученика бога, метафизика – как сотоварища ангелов; богословие – как сотоварища бога»²¹, – заключает философ, сочетая науку и традиции неоплатонизма в объяснении божественной природы человека.

И, наконец, последнее и по значению очень важное различие между животными и человеком проводит философ. Если в некоторых формах организации сообществ, поведении и самоличении и т.д., животные «несколько сходятся с нами», то «еще более созерцательные искусства свидетельствуют о божественности человека».

Наиболее продуктивными для развития последующих концепций прекрасного как предмета искусства видятся идеи, высказанные в параграфе «О прекрасном». Здесь развивается античное представление о красоте как о благе, об искусстве как о подражании природе и человеческой жизни. Не входя в подробности аргументации этих положений, отметим, что определяющее значение для оценки искусства Кампанелла видит не в качестве его предмета, а в мастерстве его изображения: «Искусство ведь есть подражание природе. Ад, описанный в поэме Данте, называют более прекрасным, нежели описанный там рай, так как, подражая, он в одном случае проявил больше искусства, чем в другом, хотя в действительности прекрасен рай, ад же – ужасен»²².

Античную теорию подражания в применении к художественному творчеству применяли и другие гуманисты. Но затем общие характеристики искусства как подражания природе уже не могли удовлетворить растущие потребности в создании новой теории искусства, отвечающей потребности художественной практике и перспективам ее развития. Необходима была ее модернизация с учетом достижения гуманитарных и естественных наук и конкретизация в применении к различным видам искусства.

²⁰ Кампанелла Т. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 422.

²¹ Там же. С. 423.

²² Там же. С. 418.

Этот перелом настроения по отношению к античной теории подражания, например, ясно выражен итальянским гуманистом Франческо Патрици (1586–1588). В его сочинении «Поэтика. Декада спора» ставится цель – «опровержение теоретических суждений, высказанных и приводимых ранее Платоном, Аристотелем и множеством комментаторов небольшой книжечки этого последнего – «Поэтика»²³. Прежде всего Патрици не удовлетворяет интерпретация *основ* поэзии, «тщательное рассмотрение» которых он считает делом первостепенной важности для понимания поэзии как искусства, а затем и ее различных жанров в их историческом развитии и современном состоянии. И уже в первом разделе своего трактата, озаглавленном «О поэтическом вдохновении», он сосредоточивается на рассмотрении вопроса о природе или причине появления поэзии в глубокой древности и уже возникшей тогда проблеме словесного обозначения внутреннего состояния поэтов в процессе их творчества. Анализируя определения древнегреческими философами от Гераклита, Демокрита до Платона и Аристотеля внутренних условий, необходимых для поэтического творчества, Патрици выделяет три основные ее составляющие, а именно вдохновение, природную одаренность и искусство. Общим и неперенным побудителем поэтического творчества является вдохновение, которое, начиная с античности и едва ли не до нашего времени, определяется то как проявление божественных, сверхъестественных сил, то как безумная одержимость, то как психическое помешательство и т.д. Природная одаренность же трактовалась как склонность поэтов преимущественно к тому или иному виду искусства, а искусство – как умение достигать в нем художественного совершенства. При этом не все эти качества могли быть присущи различным поэтам. Так, по заключению Патрици, Платон и Аристотель различали две причины поэтического творчества, считая, что «одни способны к поэтическому творчеству от природы, а другие – по вдохновению. Демокрит же неперенным условием творчества считал одаренность (то есть природную способность), искусство и душевную болезнь»²⁴.

В античной и римской философии имелись и другие варианты набора способностей к искусству. Но общим для всех них

²³ Патрици Ф. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 124.

²⁴ Там же. С. 137.

было утверждение о состоянии бессознательности (доходящей до помешательства) в процессе создания произведений искусства. Исключением представляется трезвый и свойственный римлянам рациональный взгляд Горация на источник поэтического творчества:

*Что совершенству поэмы способствует
больше: природа
Или искусство? – Станный вопрос!
Я не вижу, к чему бы
Наше учение было бы без дара и дар без науки?
Гений природный с наукой должны быть
В согласье взаимном²⁵.*

Но все же природная одаренность поэтов, или, как говорится, талант «от бога» во все времена оценивался более высоко, чем творчество поэтов, достигших своего мастерства (ремесла) путем обучения и длительных усилий по его усовершенствованию. Этой же точки зрения придерживается и Патрици: «Примером природной одаренности может служить Овидий и Гомер, а в качестве примера искусства противопоставим Овидию Горация, а Гомеру – Вергилия»²⁶. В результате преимущество поэтов, одаренных природой, – Гомера и Овидия, по сравнению с искусными в своем деле Вергилием и Горацием, по заключению Патрици, очевидно. Высокая оценка природного в художнике и человеке вообще представляет собой выражение важнейшей потребности Новой эпохи в формировании целостной и богатой личности, ее полноценной чувственности в отношении к действительности и искусству. В этом нетрудно усмотреть скрытую полемику Патрици с неоплатониками и отцами церкви, осуждавших все природное в человеке как греховное и препятствующее его духовному или религиозному просветлению.

Таким образом, трактовка природной одаренности Патрици как главного условия создания гениальных произведений искусства в корне отличается от полного принижения природного в художнике и вообще в человеке, которое было характерно для неоплатоников и религиозных философов и отвечало потреб-

²⁵ Патрици Ф. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 139.

²⁶ Там же. С. 140–141.

ностям Новой эпохи в реабилитации человеческой чувственности как в жизни, так и в искусстве.

Впрочем, теоретический спор о преимуществах природной одаренности или выучке в искусстве до конца не решен и едва ли когда-нибудь придет к своему ясному и научному решению. Примеров непоследовательности и противоречий в ходе дискуссий на эту тему вполне достаточно. Даже в указанном трактате Патрици. Не странным ли, например, является итог его рассуждений в конце главы «О поэтическом вдохновении», где он объявляет, что итальянский поэт Маттео Боярдо своей поэмой «Влюбленный Роланд» «затмил» всех греческих и итальянских поэтов прошлого, в том числе и Гомера, ибо он «внес в изображение своих героев гораздо больше нового, чем Гомер и написал такое количество стихов, что хватило на поэму, хотя и не совершенную, зато большую и по количеству книг, и по количеству строк, чем обе поэмы Гомера»²⁷. Но оправдан ли такой количественный критерий при оценке поэмы Боярдо? Впрочем, «временной» критерий все расставил на свои места: Гомер остался в вечности, а Боярдо – давно канул в Лету. Но тем не менее позитивным моментом главы «О поэтическом вдохновении» является актуализация проблемы соотношения природной одаренности и мастерства, необходимых для созданий не только поэтических, но и произведений различных видов искусства. Массовый спрос на архитекторов, скульпторов, художников, высококвалифицированных ремесленников и других не мог ориентироваться при их отборе для обучения этим специальностям только на явно выраженную природную одаренность, тем более – редко встречающуюся, а в большинстве случаев проявляющуюся в процессе и в результате овладения мастерством в конкретной области художественного творчества. Отсюда важную роль в эпоху массового притока населения итальянских городов в сферы прикладного и высокого искусства приобретает социокультурная актуальность в общем и художественном образовании городского населения. Не случайно же эпоха Возрождения начинается с активной деятельности первых гуманистов по созданию в городах Италии различных учебных центров и первых университетов.

В главе «Является ли поэзия подражанием» Патрици приступает к анализу ключевой проблемы античной теории искус-

²⁷ Патрици Ф. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 141.

ства, чтобы выяснить возможность ее применения для анализа современной ему художественной практики. Естественно, что в центре его внимания в основном находится теория подражания Аристотеля. И с самого начала Патрици выражает неудовлетворенность многозначностью понятия «подражание» в сочинениях философа «Поэтика», «Риторика» и других, которые он применяет при рассмотрении поэзии и других видов искусства: «Итак я нахожу у Аристотеля шесть значений слова “подражание”, и все они отличаются друг от друга и от своих производных»²⁸. Так, подражаниями, по Аристотелю, являются «слова», «наглядность», «миф», «трагедия и комедия», «эпическая и дифирамбическая поэзия», «игра на флейте, кифаре и хореографическое искусство». Вероятнее всего, Стагирит понятие «подражание» использовал для характеристики общего свойства искусства – создавать некое подобие того, что оно изображает или выражает, то есть явления мира внешнего и внутреннего с различными степенями его условности и неизбежными «искажениями». Это понимает и Патрици, но ведь далее необходимо определить характер и специфику «подражания» различными видами искусства. Вполне резонно заключает, что выявленные значения понятия «подражание» в различных видах могут полностью или частично совпадать друг с другом. Например, если согласиться с тем, что слово только в поэзии является подражанием, то как это согласовать и с другими видами словесного «подражания», таких как миф, эпopeя, трагедия, комедия, история, проза, ораторская речь и т.д. На этом основании Патрици заключает, что «поэтическое подражание – это нечто иное, как подражание словесное»²⁹. Также неправомерно, по мнению гуманиста, признаком поэтического слова считать «наглядность» изображаемых им явлений, ибо она свойственна как другим видам искусства, так и различным видам прозы. Неправомерно с поэтическим словом отождествлять и миф, который может «подражать» изображаемым легендам как в поэтических формах пены, трагедии, комедии, так и в эпopeях, излагаемых прозой. Что же касается музыкального и хореографического искусства, то их помещение Аристотелем в ряд поэтических жанров гума-

²⁸ *Патрици Ф. Поэтика* // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 142.

²⁹ Там же.

нисту кажется вполне очевидным недоразумением, поскольку трудно определить, чему и как они могут подражать.

«Таким образом, – подытоживает Патрици свои рассуждения, – все шесть видов подражания отличаются друг от друга, и некоторые из них не относятся к поэзии, другие характерны не только для поэтов, но и для других родов сочинителей, третьи рожают и поэтические и непоэтические произведения, и ни один из них не порождает все виды поэтического творчества»³⁰. При этом следует отметить, что понятие «подражание» Аристотель при определении какого-либо из видов искусства соотносит его с различными способами его воплощения в данном искусстве. Это особенно заметно при определении философом трагедии. В «Поэтике» читаем: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». Обратим внимание читателей на противоречие, заключенное в этом определении. В его первой части подражание действию в трагедии осуществляется «при помощи речи», а во второй – «посредством действия, а не рассказа». Возникает вопрос – оговорился ли здесь Аристотель или же развил свое определение трагедии? Не вдаваясь в подробный анализ, лишь выскажем предположение о том, что, возможно, в этом противоречии отразилась «диалектика» развития античной трагедии, которая при своем возникновении из мифа носила в основном «разговорный» характер и лишь со временем в ней действие постепенно становится одним из принципов построения ее содержания или фабулы. Как известно, трагедии Эсхила – «Персы», «Прикованный Прометей», «Молящиеся» состояли из хора и главного героя актера, рассказывающего зрителям о том или ином трагическом событии. Софокл ввел в свои трагедии двух актеров, диалоги которых оживили «речевое действие», а трагические действия происходили за сценой (самоослепление Эдипа, самоубийство Клитемнестры и т.д.). Сравним: для трагедий Еврипида действие их героев, динамика сюжетного развития играют все более и более важную роль. Хотя и в них кровавые сцены так же происходят не на глазах зрителей. Например, в трагедии «Медeia» в процессе динамичном и

³⁰ Патрици Ф. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 149.

напряженном нарастании трагических событий – отравление дочери царя соперницы Медеи, убийство своих детей из мести Ясону, так же совершаются за сценой. А в комедиях Аристофана вообще на сцене в быстром темпе появляются и сменяют друг друга множество актеров и различных мифических существ, как это присуще, например, его «Лягушкам». Известно, что сценическое действие и открытое изображение трагических сцен в последующем развитии театрального искусства становится равноправным, а порой и доминирующим его элементом. Предвидел ли это в своем определении трагедии Аристотель – остается лишь гадать. В связи с этим понятно недоверие Патрици к теории «подражания» из-за обнаруженных им противоречий в сочинениях Стагирита. Потому в следующей книге «О свойствах поэзии» он ставит перед собой задачу «раскрыть другие, истинные правила поэтического искусства, которые не только объясняют это искусство в целом, но и могут помочь поэтам создавать произведения, отвечающие их замыслам и стремлениям»³¹. И в первую очередь, выяснить отличительное свойство поэзии от различных видов сочинений в прозе – философии, истории, софистики, риторики и т.д. С этой целью гуманист приводит и обобщает специфические свойства поэзии, выявленные древними философами, историками, ораторами и поэтами – Платоном, Гермогеном, Квинтилианом, Макробием, Плутархом, Страбоном, Гесиодом, Пиндаром, Орфеем и другими.

«Итак, отличительные признаки поэзии, упоминавшиеся древними, таковы. Она говорит загадками, не заботится об истине, много лжет, разнообразит, расцвечивает и украшает сюжеты и характеры, притворяется, сочиняет сказки, наделяет богов человеческими страстями, говорит парадоксами о людях и о животных, повествует о сверхъестественном как о действительно происшедшем, одушевляет посланцев богов, показывает невозможное и неправдоподобное, описывает предметы и явления в мельчайших подробностях, делает их зримыми, превеличивает их, стремится быть приятной, сочиняется в стихах, делает вид, что вещает от лица муз, говорит как будто на иностранном языке – всего двадцать два свойства»³². К этому древние прибавляли пение стихов, музыкальное сопровожде-

³¹ Патрици Ф. Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 149.

³² Там же. С. 150.

ние, ритм пляски и жестикуляции, а также восторг и вдохновение, радость и печаль.

Патрици заключает: «Таким образом, поэт, как в силу божественного происхождения своего искусства, так и в силу других своих свойств, не только стоит особняком от всех прочих сочинителей, но также был и остается выше их всех»³³. Далее, установив основные признаки поэтического искусства, Патрици переходит к характеру его воздействия на публику, при этом даже не упомянув об аристотелевской теории катарсиса, а вводит новое понятие для определения уникальной особенности характерного только для реакции публики на поэтические произведения. По его словам, «к этой особенности как исходной точке возводятся все остальные... Эту особенность мы нарекаем “удивительное”, понимая под ним все, что вызывает или способно вызвать у человека изумление»³⁴.

Патрици находит проявление удивительного почти во всех аспектах и формы, и содержания поэтического искусства. При этом общая и главная функция удивительного в нем – вызвать приятное чувство или наслаждение. Приведем наиболее характерные примеры из его Книги третьей, озаглавленной «Насколько удивительны поэтические свойства». «Итак, по природе своей стих – поистине удивительный язык. Главной и наиболее неизменной составной частью поэзии является удивительное, в котором заключается... нечто сладостное и приятное. А так как приятное порождается удивительным, то оно должно пронизывать всю поэму, не говоря уже о том, что пение, гармония и прочие свойства поэзии сами по себе приятны»³⁵. Далее, Патрици к удивительным свойствам содержания поэзии, способным вызвать приятное, восторг или потрясение причисляет: величие, мудрость, миф, загадочность, наглядность, точность изображаемых в ней предметов и явлений, наставления нравственности и правил поведения в обществе, парадоксы и аллегории, необычайное в эпосе, трагедии и комедии, чудесное, насмешливое, возмущение, гнев, немыслимое и сверхъестественное, преувеличение, вымысел и даже ложь.

В конечном счете, цель всех средств поэтического искусства вызвать посредством удивительного чувство приятного,

³³ *Патрици Ф.* Поэтика // Пер. А. Горфункеля / Эстетика Ренессанса. Т. 2. С. 155–156.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 157.

восторга или наслаждения. Не страх и очищение, не потрясение, то есть не катарсис, по Аристотелю, а просто удивление! Воистину не только «новые времена – новые песни», но к тому же и новая трактовка этих песен. Очевидно, появление такой трактовки поэтического искусства связано с тем, что в новую эпоху над человеком уже не нависал, как в античной древности, неотвратимый рок, уже ушла в прошлое полная зависимость человека от богов и судьбы, страх перед которыми требовал «очищения» от него в результате разрядки эмоционального напряжения. Именно эту форму принимало проявление эстетического в жизни и искусстве во времена Аристотеля. А в новых условиях, благоприятных для жизни и творчества народных масс, страх перестал быть для них доминирующим чувством. Если судить по этим новым представлениям о назначении искусства, то можно заключить, что их характеризуют стремление масс к эстетическому наслаждению и удовольствию от переживания новизны и необычайного и необыденного – качества, которые более всего в эпоху Ренессанса были присущи не только высокому искусству, но и прикладному или ремесленному. А новизна и оригинальность наиболее ярко и привлекательно могут быть выражены в *разнообразии* предметов и художественных средств – стилей и методов изображения в различных видах словесного и изобразительного искусства. И не случайно Патрици важнейшее качество поэтического искусства определяет понятием «разнообразие» или «варьета», ставшим наиболее общим и репрезентативным определением для всего искусства этой эпохи.

Сходная мысль становится лейтмотивом сочинения одного из замечательных представителей семейства Медичи – незаурядного поэта и мецената искусств Лоренцо Великолепного в его «Комментарии» к собственным сонетам. Известный исследователь эпохи Возрождения Л.М. Баткин, анализируя данное сочинение Лоренцо Великолепного, пишет: «Идея "разнообразия" приобретает едва ли не *сквозной и решающий* характер для мозаичного изложения Лоренцо – вот что бросается в глаза при внимательном чтении трактата. Возникая исподволь уже в первом абзаце, мотив "варьета" затем слышится на протяжении пространного трактата вновь и вновь, впечатляет уже количественной, что ли, значительностью. "Варьета" становится почти невольным, неустрашимым, универсальным, часто неявным логическим стержнем для многих пестрых сюжетов, о которых

автору вздумается завести речь. Мотив "разнообразия" дает о себе знать чрезвычайно разнообразно»³⁶.

Развивая этот мотив, Лоренцо утверждает, что разнообразие царит в чувствах влюбленного, так как он испытывает к своей пассии не только безоблачную и постоянную страсть, но и нередко – гнев, сострадание, а радость порой сменяется печалью или ревностью. Более того, Лоренцо как незаурядный психолог в этом разнообразии чувств склонен видеть особую «привилегию любящих», то необходимое их разнообразие, которое в своей смене и чередовании поддерживает огонь любви, в противоположность монотонным и однообразным отношениям любовников, которое едва ли способно его долго поддерживать. И что самое удивительное – на примере отношения к своей возлюбленной Лоренцо, как бы походя, формулирует основной диалектический принцип организации эстетического – взаимодействие противоположных начал любого явления природы или духовного мира человека при наличии определяющего и объединяющего их единства. Приведем его рассуждения на эту тему. «Могущество красоты моей доны вызывает во мне разные и необыкновенные отклики... мне кажется величайшей темой для размышления та исключительная сила, которая действует между противоположными и разными вещами, приводя порой к результатам, находящимися словно бы вне прочего порядка. Что бы не выражалось в лице любимой, пусть гнев, страх, скорбь, красота этого лица приобретала силу казаться еще более прекрасной даже в тех акциденциях (состояниях, ситуациях. – М.А.), которые обычно омрачают красоту, ибо, чем сильнее были такие акциденции, красоте противоположные, тем легче росла красота в акциденциях, которые естественно ей способствовали... Жизнь любящих не бывает спокойной и однообразной»³⁷. Уточняя сказанное, следует добавить, что красота женщины в ее сменяющихся настроениях, выражениях ее лица и поступках, по словам Лоренцо, «росла» в этих изменениях и, следовательно, воздействовала на любящего и самим *процессом* этих изменений – неперменным свойством эстетического состояния человека. Не застывшее и невыразительное состояние способно

³⁶ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 120.

³⁷ Там же. С. 121.

пробудить чувство любящего, а скорее «ряд волшебных изменений милого лица».

Новые времена – новые песни. Поэзия Данте, Петрарки, Боккаччо и многих других поэтов Возрождения в определенной мере продолжая традиции любовной лирики Сапфо, Алкея, Катулла, Вергилия, трубадуров и других своих предшественников, – подняла на новый уровень изображение духовного мира человека своей эпохи, отражая в нем более высокую и богатую материальную, духовную и эстетическую культуру Новой эпохи, для которой слово «разнообразие» стало во многом ключевым понятием для обобщенного определения ее уникальности и величия. Понятие «разнообразие» как основной характеристики эстетического встречается во многих трудах античных философов, в трактатах итальянских гуманистов и других, а также является основополагающим принципом организации сюжетных и стилистических характеристик поэтических и художественных произведений от эпохи Гомера до Возрождения, и далее – до нашего времени. И именно разнообразие чаще других понятий эстетики в обобщенном виде определяет организацию любых предметов – будь то природная среда, культурные объекты или произведения искусства. Например, по свидетельству Л.Б. Баткина, «общее место о луговом разноцветье встречается на каждом шагу в ренессансной литературе». Не случайно природный ландшафт впервые в разнообразии его явлений становится фоном или даже средой многих произведений ренессансной живописи. Но не только природный, но и внутренний «ландшафт» духовного мира человека эпохи Возрождения в большей мере, чем в прошлые эпохи, становится ареной борьбы разнообразных и нередко противоположных чувств и устремлений представителей различных сословий итальянских городов. В первую очередь, это было обусловлено возникшим в эту эпоху основным конфликтным противоречием между отживающей, но еще достаточно авторитетной и сильной религиозной идеологией и новым ренессансным мироощущением, в котором радостное чувственное восприятие мира открывало новые перспективы познания естественной Природы и человека не только как духовного, но и как продукта и венца эволюции этой Природы. Не как пассивного и созерцательного божьего творения, но как активного в жизни, в познании законов природы, создании новых технологий в строительстве зданий, городов, крепостей, кораблей, сооружении оросительных каналов,

в развитии естественных наук – астрономии, механики, математики, геометрии, оптики, многие методы которых были использованы в архитектуре, скульптуре, живописи и в различных видах прикладного искусства. Столь стремительное и разнообразное возникновение практической и культурной деятельности не могло не породить ярких личностей этой эпохи, богатство их внутреннего мира, в котором не могло не отразиться противоречие между традиционной религиозной идеологией и рожденной новым временем и набирающей силу светской идеологией, развиваемой и пропагандируемой гуманистами и выражаемой во многих художественных произведениях.

В предыдущих главах мы показали, что уже в период проторенессанса понятие «разнообразия» «работает» в поэзии Данте, Петрарки, Боккаччо, в произведениях Джотто и других. В следующих главах расскажем как развивается «разнообразие» в последующие эпохи в связи с расширением предметов изображения в искусстве и появлением региональных школ с различными идейными установками и живописными стилистическими особенностями.

Завершая анализ проторенессансного периода в литературе и искусстве, обращаясь к исследованию изобразительного искусства Ренессанса, следует иметь в виду, что в определенный момент философские и абстрактные эстетические теории постепенно перестают играть роль направляющего фактора развития искусства, как это было характерно для богословской эстетики и зависимого от него религиозного искусства.

Дальнейшее развитие художественной культуры Италии от Раннего к Высокому и Позднему Возрождению осуществлялось в неразрывном взаимодействии теории и практики искусства. В это время теория нового искусства создавалась архитекторами, скульпторами, главным образом, художниками, но особенно универсальным творцом этой эпохи – Леонардо да Винчи.

ГЛАВА 8

Эстетика и теория изобразительного искусства в ранний период эпохи Возрождения

Социокультурные предпосылки возникновения искусства

В эпоху Ренессанса основная проблема, которая встала перед искусством этой эпохи – возрождение в новых социокультурных условиях гармонического отношения к миру в единстве его духовных и чувственных сторон, примером чему для гуманистов и художников новой эпохи служило искусство античного общества, целью которого была калокагатия – воспитание благородного и прекрасного человека. Именно в этом направлении с наступлением Новой эпохи развивались поэзия и художественная проза. Но наиболее впечатляюще эта эпоха в искусстве проявилась в изобразительном искусстве, развитие которого и определило названия ее основных периодов – от Треченто до Чинквеченто. И если первая волна Ренессанса воплотилась главным образом в поэзии, то далее основные черты нового искусства определяли художники, скульпторы и архитекторы.

В чем же наиболее значимо выразилось то новое, что определило основные задачи и оригинальные черты изобразительного искусства Ренессанса, по сравнению с искусством предшествующих ему эпох – Античности и Средневековья? Главным образом в стремлении к синтезу духовного и чувственного, который в той или иной мере был свойственен и прошлым эпохам, но в новых условиях приобрел характер едва ли не основной социокультурной необходимости. Как утверждал В.М. Алпатов: «Искусство Возрождения, как и предшествующие эпохи, имело в качестве своей последней цели дать человеку представление об устройстве всего мира, земного и небесного, зримого и незримого. Новым было то, что в эпоху Возрождения представление о божестве и небесных силах перестали быть непостижимой и пугающей тайной. Человечество перешагнуло через эти пугающие тайны, оно способно было примирить небесное и земное, поверить тому, что небесные силы являются челове-

ку в земном, человеческом воплощении, все идеальное же предельно может быть обнаружено в том, что человека окружает. Задачей искусства стало поднять до категории возвышенного явления реального мира, доставшихся в наследство от прошлого. Хотели этого или нет, художники Возрождения вынуждены были опираться в этом на опыт не только античного, но и средневекового искусства. Это были поиски более высокой формы художественного постижения мира»¹.

На примере творчества Джотто выше была показана его эволюция от средневекового «иконного» стиля к чувственно достоверному изображению не только образов простого народа, людей из толпы, но и святых персонажей библейских сюжетов. Таким образом, в эту эпоху «предметы чувственного мира вошли в искусство и заняли в нем почетное место... Но, в общем, искусство Возрождения можно уподобить колебаниям маятника, то в сторону чувственной достоверности, то в сторону умопостигаемой отвлеченности (причем эти полярности были далеко не всегда примиримы)»².

Искусство Ренессанса развивалось между двумя противоположными полюсами притяжения – между чувственным реализмом, ориентированным на изображение реальной действительности, с одной стороны, и новой формой абстрактной духовности идеализмом Платона в интерпретации гуманистов, то есть неоплатонизмом, развиваемого школой М. Фичино. При этом следует учитывать и определенное влияние на искусство Новой эпохи наследия средневекового общества – католической церкви с развитой системой ее служб и праздников, осуществляемых посредством синтеза различных искусств, а также народной культуры крестьян и городской массы ремесленников. В этой среде продолжали существовать некоторые архаические традиции и суеверия языческого типа, причудливо сочетавшиеся с христианскими религиозными верованиями и представлениями. Светские начала были сильны в собственно фольклорных сферах – устных сказаниях, песнях, танцах, театральных действиях.

Таким образом, *разнообразие* явлений культуры и искусства, находясь в течение всей эпохи Возрождения в едином про-

¹ Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976. С. 93.

² Там же. С. 94.

странстве и в непрерывном взаимодействии и взаимовлиянии, постепенно приобретало определенное *единство*, которое свойственно только этой эпохе как ее *эстетическое* своеобразие и целостность. Эти диалектические сопряженности различных сторон общества Новой эпохи были живым источником энергии их развития как в общем поле культуры, так и в ее отдельных областях, но особенно ярко и наглядно – в искусстве во всех его видах и жанрах. Что и определило периодизацию этой эпохи названиями временных этапов развития изобразительного искусства Ренессанса. Приступая к исследованию этого искусства, следует отметить характерную для эпохи Возрождения культурно-историческую особенность, которая проявляется в различных формах материальной и духовной культуры, но более всего наглядно в искусстве. А именно – зависимость искусства от социальных и структурно-временных параметров общества, своеобразной моделью которых оно является. Как показало наше предыдущее исследование древнегреческого общества, все формы искусства – архитектура, скульптура, живопись, театр, прикладное искусство – возникли и достигли высочайшего художественного уровня в наиболее социально и культурно развитом полисе – в Афинах.

В социальном отношении этому содействовал демократический строй афинского общества, который обеспечил участие народных масс во всех формах общественной и культурной деятельности. И не в одном другом греческом полисе не придавалось искусству столь решающее значение для воспитания гармонического человека, демонстрации его мощи и величия выраженных в грандиозных архитектурных постройках Акрополя, в театральных постановках и многочисленных празднествах. Не случайно Афины стали притягательным центром, куда устремлялись творцы искусства из других греческих городов и регионов. Этот уникальный пример впервые в мировой истории наглядно продемонстрировал следующее: чем богаче и разнообразнее формы культурной деятельности в обществе, тем выше эстетический и информационный потенциал его искусства, интенсивнее взаимодействие между его видами, а также и их творцами. Иными словами, на выходе всех уровней взаимоотношений в обществе – экономическом, социальном, психологическом, художественном и иных – появилось впервые открытое и названное еще в античности понятие *агональность*, которое обозначало особого вида состязание или игровую конкуренцию

творческих методов и стилей в искусстве при наличии их *разнообразия* в художественной культуре той эпохи. Правда, при известных условиях агональность может принимать угрожающий характер для состязающихся сторон и привести одну из них к кризису и даже к агонии. Что, увы, и произошло с Афинским союзом в результате длительного его противостояния Спарте с ее аристократическим строем, по своей организации напоминающим военный лагерь. Удивительным образом Флоренция едва ли не буквально повторила судьбу Афин – вначале как наиболее развитый и во всех отношениях передовой город в Италии, в котором впервые и засияла заря эпохи Возрождения, а затем, пережив блистательный расцвет всех видов искусства и науки, Флоренция пришла в упадок в результате иноземных завоеваний Италии феодальными монархиями Испанией и Францией, в то время находившимися на более низкой ступени экономического развития, чем Флоренция, которая первой в Европе открыла эпоху торгового и промышленного капитала.

На основании этих предварительных замечаний о сходстве судеб Афин и Флоренции можно заключить, что содержание и смысл понятия «Возрождение» впервые может вполне ассоциироваться с культурой и искусством Флоренции, а затем и с другими городами Италии – Венецией, Миланом, Генуей, Римом и другими, менее крупными. Что и определило вынужденную тематическую «ограниченность» нашего исследования искусством Флоренции с ее выдающимися представителями во всех видах изобразительного творчества.

Посмотрим же, как в теории и на практике архитекторы, скульпторы и художники Возрождения решали задачи искусства как главного выразителя и «изобразителя» наиболее характерных и значимых черт этой эпохи. Как было показано выше, наиболее наглядно и зримо концепция гуманизма воплотилась в определении достоинств и красоты человека, изображении его в гармоническом единстве его духовного благородства и физической красоты. В этом аспекте наиболее характерно выразилось самоопределение человека в культуре Ренессанса. Никогда в прошлом, да и в последующие эпохи человек не прославлялся столь восторженно и безоглядно. Не случайно же, гуманист Джованни Пико дела Мирандола в знаменитой «Речи о достоинстве человека» устами Бога возвещал: «Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобно обозреть все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмерт-

ным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь»³. Если сформулировать достоинство и основную ценность всеобщего предмета искусства эпохи Возрождения, то оно кратко и убедительно точно выражено восклицанием Мирандолы «Какое чудо есть человек!» В этом утверждении человека как главной ценности для искусства и одновременно – как творческой личности, которая может сама себя сформировать на основе свободной воли, выражена главная особенность эпохи Возрождения. Этой свободой воспользовались многие индивидуальности по обилию, разнообразию и смелому новаторству во всех областях культуры эта эпоха не знает себе равных. Особенно характерно это проявилось в архитектуре, скульптуре и живописи. При этом, выдающиеся архитекторы, скульпторы и художники в своих трактатах, письмах, посланиях разрабатывали не только специальные проблемы и технологию художественного творчества, но и выражали свое представление о человеке как главном предмете искусства.

Художественная культура Возрождения в Италии прошла несколько этапов развития. Их границы отмечены столетиями – XIV, XV, XVI, получившими названия Раннее, Высшее и Позднее Возрождение. По-итальянски, соответственно, Треченто, Кватроченто и Чинквеченто. Первым видом искусства, в котором воплотились характерные черты новой искусства, была архитектура.

Архитектурное зодчество — необходимая предпосылка развития скульптуры и живописи

Доминирование архитектуры в развитии новых стилей и творческих принципов в искусстве прошлой эпохи было обусловлено тем, что именно она наиболее масштабно выражала сознание и представление о мире, отраженных в религиозных системах разных стран Древнего Египта, Индии, Китая, Японии, Южной Америки и др. Эта функция архитектуры во многом определила «чистоту» и строгую функциональную направленность, несмотря на национально обусловленные ее модификации и зависимости от наличия основного строительного материала для создания религиозных сооружений (каменные породы в Египте и Индии, кирпичи из глины в Месопотамии, дерево в Китае, Японии и т.д.).

³ Пико Дж. дела Мирандола. Речь о достоинстве человека // Пер. Л. Брагиной / Эстетика Ренессанса. Т. 1. С. 249.

В монографии «Социальная и культурная динамика» Питирим Сорокин в истории мировой культуры выделил три ее основных типа – *«идеациональную»*, *«чувственную»* и *«смешанную»*. В первом целиком доминирует религиозное сознание без каких-либо светских и чувственных личностных элементов. Яркий пример – египетская религия, символически воплощенная в пирамидах фараонов, предназначенных для «вечного» сохранения их бальзамированных тел и последующего возрождения этих фараонов в ином мире и ином облике. Этой цели и соответствует строгая, «безличная» форма пирамид Хеопса, Хефрена, Хуфру, Джосера (несмотря на личностные отличия фараонов – как «боги» они были, так сказать, монофункциональны и только этим и определялось их роль и значение). Огромные масштабы пирамид, которые возводились усилиями почти всего рабочего населения Египта, еще раз подтверждают единство и всеобщность их религии, безропотное служение которой выражалось в такой до сих пор впечатляющей и безукоризненно выполненной форме. К египетским пирамидам вполне применим весь набор определений английским философом Джоном Рескиным целей и функций подобных религиозных сооружений, как «Светочей» Жертвы, Силы, Красоты, Жизни, Повиновения и Памяти. Если в религиозной архитектуре установленные каноны строго сохраняются неизменными в течение многих веков – пока нераздельно господствует эта религия, то в сопутствующих ей скульптурных или живописных изображениях богов или фараонов могут происходить и, как правило, происходят процессы эволюции их от строго канонических и безличных к наделению их личными чертами и даже определенным выражением характера. Это видно на примере изображения фараона Аменхотепа, царицы Нефертити или писца Кайя.

В других цивилизациях и культурах первоначально происходило доминирование строго идеационного типа архитектуры, выражающей общие религиозные верования народа, дополняемые вначале зооморфными; а затем «человеческими» образами основателей религии, воплощенных в скульптурных и живописных изображениях с выраженными индивидуальными чертами каждого (например, Будды – в Индии, Конфуция – в Китае, Зевса – в Древней Греции, Христа – в странах Европы). Во всех культурах в основном соблюдались определенные временные циклы развития изобразительных видов искусства. После архитектуры возникала скульптура, затем и настенные изображения в храмах. Изображения самых древних зооморфных предков богов и героев с развитием культуры

преобразуются в антропоморфные изображения богов и их деяний, иллюстрирующих их силу, красоту и могущество. История появления, эволюции и расцвета художественной культуры Древней Греции – ярчайшее подтверждение этого правила. Однако, по мере развития мировой культуры и ослабления роли религии в жизни народов, роль архитектуры как ее первого всеобщего и непререкаемого авторитета и «символа Веры» понижается.

Уже на закате «золотого» Средневековья оказалось, что одновременно различные виды изобразительного искусства в процессе тысячелетнего развития, достигнув значительных высот в изображении реального и воображаемого мира, начиная с конца XII в. вступают в Новую эпоху, в которой нарушаются прежние приоритеты и ценности искусства. Так, величественные и возвышенно устремленные ввысь готические храмы под влиянием новых мирских тенденций в средневековой религии стала приходить в упадок. Это произошло, по мнению Рескина, потому, что «вследствие отказа от цельности и попыток приобрести видимое подобие с чем-то посторонним возникли многочисленные формы болезненности и одряхления, подточившие устои готики... пока не пришло время, когда все эти неудачи и пережитки, лишённые всякого единства и принципов, не схлынули мутным потоком под натиском Ренессанса. Так пала великая средневековая архитектура, и произошло это потому, что она утратила свои собственные законы, потому, что ее порядок, логика и организация оказались взломаны, потому, что она не смогла противостоять напору неоправданных нововведений»⁴. Приводя причины упадка готики, Рескин верно назвал главную причину наступления ее кризиса – «напор неоправданных нововведений». Но это напор Времени! Которому невозможно противостоять, ибо он действительно меняет прежние, отжившие «порядок», «логику», «организацию! И многое другое не только в архитектуре, но во всем прежнем строе жизни. Но английский философ находит другую, едва ли не самую главную причину кризиса готики в другом: «Заметьте, все это только потому, что она пожертвовала истиной»⁵. Но какой и почему? Вполне обоснованно дан такой ответ: виноват «напор нововведений», этот катализатор всех перемен в обществе.

⁴ Рескин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб., 2007. С. 124–125.

⁵ Там же. С. 125.

Какие же «нововведения» в архитектуре Ренессанса вытеснили готику с площадей и городов Италии? Главным из них является, на мой взгляд, следующее. В отличие от архитектуры прошлых эпох, для которых было характерно доминирование общего как выражение господства государства и религии над всем частным и индивидуальным, архитектура в городах Италии – Флоренции, Риме, Венеции, Падуи, Неаполе и других – стала как никогда эстетически разнообразной. И не только дворцы князей и правителей городов, частные дома богатых купцов и горожан, построенных соответственно их вкусу, не были похожи ни размерами, ни общим видом, ни архитектурными особенностями и украшениями, но таким же разнообразием отличались и католические храмы и церкви! Впервые в истории, даже на примере архитектуры этого трудоемкого и дорогостоящего вида искусства, проявилось самое драгоценное качество культуры Ренессанса – *индивидуальность и разнообразие*. Подавляемое условиями жизни и традиционными формами поведения и вследствие этого в прошлом слабо выражаемое в человеке стремление к разнообразному выражению индивидуальности, в эту эпоху как никогда прежде охватило все формы созидания и творчества во всех видах материального и духовного производства: от величественного храма Св. Петра до частного дома горожанина, от роскошной площади перед Сан Марко в Венеции до внутреннего дворика венецианского гондольера, от знаменитого Моста слез до скромного мостика, затерянного в лабиринте узких улиц Венеции. Если одним из законов искусства является запрет на монотонность и однообразие его форм, то не будет особым преувеличением сказать, что не только каждый дом представлял собой в городах Италии того времени искусство архитектуры, но и город являлся в этом смысле – «городом искусства».

Все это явилось следствием становления и развития свободных граждан в условиях демократического строя многих итальянских городов-коммун. Творчески активный и талантливый в искусстве, ремеслах человек явился самым ценным результатом развития Ренессанса, а вообще, и всей предшествующей истории. Человек впервые взглянул на мир как свободная, самостоятельная, активная индивидуальность, перед которой были открыты все дороги и горизонты творчества. Сельский пастушок, который от нечего делать рисовал на плоских камнях овец, был случайно замечен проходящим мимо художником, и вот перед миром появляется Джотто, проложивший новые пути живописного искусства к реалистическому видению и изображению Природы и Человека. Сын

кожевенника, который не мог без содрогания видеть кровь животных, – Боттичелли – стал одним из великих художников Ренессанса, а сын каменотеса – Микеланджело – возвысил ремесло своих предков до великолепного искусства скульптуры.

Во всех городах Италии происходит бурное развитие духовной культуры. Торжество разума проявляется во всем – в философии, логике, истории, этике, эстетике, теории искусства, естествознании, математике, геометрии, астрономии и т.д. Но наиболее наглядно и впечатляюще во всех городах Италии происходило бурное развитие изобразительного искусства, оставившего наиболее глубокий и заметный след в мировой художественной культуре. Это объясняется тем, что сущность гуманизма, которой характеризуется основная особенность культуры Ренессанса, привела к тому, что человек был главным объектом наук и искусства. Никогда еще в истории общества – ни до, ни после – человек не прославлялся так восторженно и многосторонне. В эпоху Возрождения господствовало понимание человека как центра мира, где пересекаются божественное и земное, духовное и телесное, как существа, обладающего свободой воли творить самого себя и соответствующие его потребностям продукты материальной и духовной культуры.

Из нового понимания человека рождалась и разрабатывалась новая эстетика и теория искусства. Античная теория подражания уже не могла удовлетворять стремящихся к творческой активности деятелей культуры и искусства этой эпохи, которые были склонны конкретизировать общественные цели искусства и возвышать роль художника в обществе в гораздо большей мере, чем это делали Платон и Аристотель, основные фигуры, оказавшие наибольшее влияние на них. Представители новой творческой генерации в теоретических трактатах и художественной практике стремились не только очистить эстетику древних философов от последующей религиозной интерпретации их идей, но и развивать ее в духе современных им требований эпохи.

Эстетика и теория архитектуры Леона Баттисты Альберти

Одним из первых представителей Возрождения, осознавшим то новое, что зародилось и развивалось в культуре своей эпохи, был Леон Баттиста Альберти (1404–1472) – разносторонне образованный и художественно одаренный, он представлял собой наиболее яркий пример новой ренессансной личности, гармонически

сочетавшей в себе теоретическую и практическую деятельность в разных отраслях науки и искусства. Он успешно и плодотворно занимался естественными и гуманитарными науками – математикой, геометрией, картографией, философией, этикой, педагогикой. Последним он посвятил трактаты-диалоги «О семье», «О спокойствии души», «Домострой» и другие, в которых в противовес религиозно-ортодоксальному учению о человеке обосновал новое гуманистическое, светское представление о человеке Новой эпохи как о самодостаточной, гармонической и социально активной личности. Но особо значительны достижения Альберти в области зодчества и изобразительных искусств. Его трактаты «О зодчестве», «О ваянии», «О живописи» получили признание не только в Италии, но и во многих странах Европы. Свои новаторские архитектурные идеи Альберти претворил в проектах храмов и дворцов в разных городах Италии – во Флоренции, Мантуе, Римини, построенных в созвучном Новой эпохе ренессансном стиле. Вполне объяснимо, что чуткий к происходящим переменам в области теории и практики искусства, архитектор по призванию, Альберти при определении наиболее важного в тот период развития искусства Новой эпохи выдвинул тезис о необходимости привлечения математики, и особенно геометрии, для понимания и развития архитектуры и изобразительного искусства. При этом, как и для многих деятелей Возрождения, теоретическим источником учения Альберти об искусстве была античная эстетика с ее учением о красоте как гармонии явлений природы и общества, человеческого тела и с ее теорией подражания как главного свойства всех видов искусства. Но Альберти следует положениям античной эстетики и теории искусства не механически, а развивает и конкретизирует их применительно к новым задачам искусства своего времени. Так, в своем основательном труде «Десять книг о зодчестве» Альберти, разделяя положение античной эстетики, согласно которому «красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединенных тем, чему они принадлежат», убежден, что художник не пассивно подражает гармонии природы, но и способен сотворить в своем искусстве даже более совершенную гармонию, «осуществление которой требует всех сил искусства и дарования, и редко, когда даже самой природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное»⁶. Альберти неустанно подчеркивает основополага-

⁶ Альберти Л.-Б. О зодчестве // Десять книг о зодчестве / Пер. В.П. Зубова. С. 178.



Леон Баттиста Альберти.
«Церковь Сант Андреа».
1472–1494. *Мантуя*

ющую роль гармонии не только природного, но и созданного человеком мира. В этом сказалась ренессансная установка на активное, творчески-преобразующее отношение к природе и искусству, а также косвенно проявилось и средневековое отношение к природе как в силу своей материальности несовершенному проявлению божественного замысла в ней. Что противоречит принципам античной эстетики, согласно которой природа устроена гармонически совершенно; человек же в своей деятельности был способен лишь к приближенному подражанию ей в реальной жизни и слабее – в искусстве, определяемом Платоном как «подражание подражанию», то есть как подражание созданной Демиургом природе, которая является, в свою очередь, «подражанием» его вечных идей.

Согласно Альберти, творец искусства подражает природе не механически и раболепно, но творчески, привнося в нее свои представления о прекрасном в искусстве. Как зодчий, Альберти не мог не переводить общие принципы гармонии природы как основы красоты в более активный, художественно-творческий план. Трактаты Альберти об архитектуре носят не только теоретический, сколько практический, рекомендательный характер. Они учат, как создавать прекрасные архитектурные сооружения, начиная с советов и указаний типа «откуда и когда брать кирпичи, как их делать» и вплоть до созданий разнообразных общественных и религиозных сооружений и соответствующих их назначению украшений. При определении цели и функции искусства в его различных видах Альберти учитывал и постоянно имел в виду основные цели жизнедеятельности человека, концепцию которого он разрабатывал в своих трактатах, посвященных нравственно-этическим проблемам. В них вырисовывается его представление об идеале человека. Как и в своих трактатах об искусстве, Альберти унаследовал от античности основополагающие принципы рассмотрения человека как гармонического существа – непереносимое условие его красоты. Но вместе с тем, Альберти при определении целей человеческого существования учитывает и опыт последующей после античности философии. Так, в своем трактате «О семье» он категорию счастья как цель жизни людей трактует не в духе стоиков и эпикурейцев, призывавших к пассивно-созерцательному отношению к миру, внутреннему спокойствию и самоудовлетворению, а как развитие творческих способностей человека, направленных на создание общественных благ, в результате чего достигается гармония личности и общества. Общество, подобно искусству, Альберти

мыслил как гармоническое единство всех его слоев, в котором различия и даже противоречия между ними не должны приводить к острым конфликтам и разрешаться под руководством мудрых правителей. Но эта идеальная модель общества оказалась прекрасной утопией и не могла осуществиться в то время в Италии с ее политической раздробленностью и частыми войнами между ее городами. Но тем не менее Альберти неустанно развивал свои идеи, обосновывая гражданские приоритеты и цели эпохи Возрождения.

Например, в итоговом трактате «Домострой» Альберти отвергает идею счастья как трансцендентной, религиозной категории и, утверждая ее светский характер, обосновывает мысль о том, что высшим благом является служение человека обществу. Не вера, а разум человека, его земное бытие и деятельность, гражданская активность – таков гуманистический идеал Альберти. Возвеличивание человека, который сам определяет свою судьбу, борется за справедливость и утверждение добра является тем новым словом, которое несла эпоха Возрождения. И Альберти одним из первых высказал его, обобщив результаты гуманистического движения в Италии в первой половине XV века.

Не случайно, одним из первых представителей новой генерации деятелей искусства эпохи Возрождения, стремившихся к созданию передовых и научно обоснованных технологий художественного творчества, выступил именно архитектор Альберти. Как свидетельствует история искусства, в древности, именно после зарождения архитектуры возникали другие искусства, так или иначе с ней связанные, скульптура, стенопись, живопись, орнамент и т.д.

Искусство эпохи раннего Возрождения

Первый этап развития архитектуры и изобразительного искусства

Началом радикальных художественных преобразований и открытий многие исследователи эпохи Ренессанса считают творчество архитекторов Альберти, Брунеллески, скульптора Донателло и художника Мазаччо. Как утверждает историк итальянского искусства Дж. Карган: «В начале XV в. во Флоренции происходит столь же радикальный пересмотр концепции, методов и роли искусства, как и веком раньше, во времена Джотто. Зачинателем этого движения выступают архитектор Филиппо Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо. Рядом с ними действует Леон Батиста Альберти, зодчий и литератор, которому мы обязаны тремя трактатами о живописи, архитектуре и скульптуре»¹.

Приведенная последовательность этих имен и их професий неслучайна и если и не так строго, как в прошлые эпохи, соответствует последовательности развития искусств, установленной П. Сорокиным: архитектура – скульптура – живопись. Эта отмеченная «не строгость» является следствием ослабления религии и началом секуляризации во многих областях жизни, в том числе и в искусстве. Но, тем не менее, эта схема во Флоренции все-таки отчасти просматривается. Следуя этой схеме, рассмотрим вначале творчество Филиппо Брунеллески (1337–1440). Он был и скульптором и архитектором, но имя его осталось в веках благодаря достройки им над готическим собором Санта Мария дель Фиоре во Флоренции восьмигранного купола, который величественно вознесся над старым зданием собора на 42-х метровую высоту, создав самое высокое здание

¹ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. М., 1990. С. 198.

во всей Италии (около 116 метров), символ не только могущества и триумфа архитектурного искусства, но и наглядный пример гармоничного сочетания архитектуры прошлого и Новой эпохи. Известно, что за образец купола собора Брунеллески после долгого изучения архитектуры античного Рима взял купол Пантеона, но внес в него необходимые изменения, определяемой архитектурой готического собора, построенного как восьмигранник, а не как ротонда Пантеона по форме подобная его куполу. Джорджо Вазари в своем «Жизнеописании наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» подробно описывает, с какими техническими, психологическими и организационными трудностями и недоверием членов городского магистрата столкнулся Брунеллески за время утверждения проекта и возведения купола. Так, например, свидетельствуя о том, сколько трудов и усилий затратил архитектор со своими помощниками на предварительные поиски подходящего образца купола для будущего собора, Вазари пишет: «Он заметил себе и зарисовал все античные своды и постоянно изучал их. А когда случайно они обнаруживали зарытые куски капителей, колонн, карнизов и подножий какого-нибудь здания, они принимались за работу и копали, чтобы добраться до самого основания...пока не были зарисованы все виды строений, храмов круглых, четырех и восьмиугольных, базилик, акведуков, бань, арок, цирков, амфитеатров и т.д.»²

На этом примере становится ясно, как в области архитектуры происходило «возрождение» античного зодчества если не в целом, то в его отдельных деталях. Так, по словам Вазари, «Брунеллески вновь открыл античные карнизы и вернул... коринфский, дорийский и ионийский ордера к их первоначальным формам»³. По благоговейному заявлению Вазари, Брунеллески «обладал гением столь возвышенным, что поистине можно утверждать, что он был ниспослан нам богом, чтобы придать новую форму зодчеству, сбившемуся с пути уже в течение нескольких столетий»⁴.

Во время работы над куполом собора, которая продолжалась более двух десятилетий, Брунеллески во время подготовитель-

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М. 1995. С. 133.

³ Там же. С. 156.

⁴ Там же. С. 128.

ных работ каменотесов, монтажников, плотников неоднократно отвлекался для выполнения менее масштабных проектов. Например, он изготовил модель капители собора Санта Кроче во Флоренции, модели домов семьи Бузини, дома и лоджии детского приюта Инноченти и некоторые другие. Но в истории архитектуры он остался создателем проекта купола церкви Санта Мария дель Фьоре. И восхищение флорентинцев результатом обновления старой средневековой церкви было столь велико, что Брунеллески получил невиданные до этого почести, а поэт Джованни Строчи прославил его в следующих строках стихотворения:

*Кладя на камень камень, так,
Из круга в круг, я сводом ввысь метнулся
Пока, взносясь за шагом шаг,
С небесной твердью не соприкоснулся.*

Филиппо Брунеллески был похоронен рядом со своим творением, и на его могиле был поставлен мраморный бюст архитектора, выполненный его учеником – скульптором Буджано. Кроме того, около входа в церковь была сделана памятная надпись:

«Насколько зодчий Филиппо был доблестным в деловом искусстве, могут свидетельствовать как удивительный купол его знаменитейшего храма, так и многие сооружения, изобретенные его божественным гением. Посему в виду драгоценных даров его духа и отменных его добродетелей, благодарное отечество распорядилось похоронить его на сем месте 15 мая 1346 г.»

Позднее к этой надписи были добавлены следующие строки:

«Филиппо Брунеллески, возродителю древнего зодчества, Сенат и народ флорентийский – своему заслуженному гражданину»⁵.

Таким образом, в области архитектуры в эпоху Раннего Возрождения Брунеллески был создан блистательный шедевр, который открывал новаторские пути в зодчестве Нового времени. И кажется не случайным то, что архитектор Новой эпохи над готической церковью надстроил купол по технике и стилю

⁵ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 162–163.

созданный в эпоху античности. Этим самым он не только реально возвысился над строением архитектуры прошлого, но и символически выразил связь традиций готической архитектуры и новой, ренессансной.

Создание архитектуры Ренессанса было связано не только с храмами и соборами, сколько с роскошными дворцами, с городскими палаццо и загородными виллами знати, богатых купцов, банкиров и чиновников. В этом отношении примечательно архитектурное творчество Леона Баттисты Альберти, который считается одним из создателей светского ренессансного стиля в архитектуре, отличительной чертой которого было свободное сочетание традиции прошлых эпох и новаторства, создание в духе нового времени стройных, легких и изящных построек, в некоторых случаях не лишенных необходимой монументальности. А самое главное – восстановление и торжество идущего еще от античности принципа гармонической соразмерности человека и его архитектурной среды. Он был одним из первых представителей Возрождения, осознавших то новое, что зародилось и развивалось в культуре этой эпохи. Разносторонне образованный и художественно одаренный Альберти представлял собой наиболее яркий пример новой ренессансной личности, гармонически сочетавшей в себе теоретическую и практическую деятельность в разных отраслях науки и искусства. Особо значительны достижения Альберти в области теории зодчества и изобразительных искусств, свои новаторские архитектурные идеи он претворил в проектах храмов и дворцов в разных городах Италии – во Флоренции, Мантуе, Римини, построенных в стиле, созвучном новой эпохе. Например, в Мантуе Альберти проектирует церковь Сант-Андреа, в которой помимо прочих новшеств использует для центрального портала эстетически выразительный элемент античной архитектуры – форму триумфальной арки. Это архитектурное сооружение отличается конструктивной четкостью формы с несколько приглушенными «намекami» на античный храм (перекрытие со скатами, точно повторяющее форму перекрытий античных храмов, «прорисованные по всему фасаду античные колоны» и т.д.).

В проекте палаццо Ручеллаи во Флоренции Альберти осуществил членение трехъярусного фасада пилястрами разных античных ордоров, придав таким образом фасаду эстетически выразительное разнообразие в едином ансамбле его частей и по вертикали и горизонтали. По словам Дж. Каргана, «в Палаццо

Ручеллаи Альберти закрепляет типологию аристократического дворца, который должен обращать на себя внимание скорее утонченной рациональностью своих пропорций, чем избытком украшений или показной мощью»⁶. Так, для «украшения» рационально строгого и необычного для традиционного фасада церкви Сан-Франческо в Римини, которую вполне можно принять за небольшое городское палаццо, Альберти применяет лишь четыре греческие колонны – по две по краям фальшивых или глухих «окон». Перекрытие церкви представлено в виде ската по типу греческих храмов ордера, но, в отличие от него, он на середине прерывается двумя имитациями греческих колонн, за которыми несколько в глубине виднеется небольшой домик со скатами, повторяющими силуэт общего контура крыши храма. Оригинальное сочетание рационально конструктивного облика фасада церкви с элементами античного ордера, возможно, по замыслу Альберти, символизировало соединение в архитектуре античного стиля с ренессансным то, что перед нами церковь напоминает едва заметный, миниатюрный крест на крыше.

Новаторскими и оригинальными являются и другие архитектурные проекты Альберти, которые интересны, как явления зодчества, и как выразители духа времени Новой эпохи. Это, впрочем, свойственно и другим аспектам его многообразного творчества. Как справедливо отметил Дж. Карган, «искусство явилось лишь одной стороной многообразной деятельности крупнейшего представителя гуманистической культуры Леона Баттисты Альберти – писателя, философа, архитектора и теоретика искусства. Благодаря ему искусство становится опорой культуры и приобретает значение самостоятельного учения, сравнимого с мировоззрением»⁷. И действительно, именно искусство Альберти считается высшим проявлением культуры Ренессанса.

Однако при всей важности и богатстве разнообразия итальянской архитектуры в целом и в ее отдельных областях – тосканской, венецианской, миланской, римской а также различных школ и направлений (которые успешно изучаются историей итальянского и мирового зодчества), по своей направленности и пафосу художественного творчества центральное место в эту эпо-

⁶ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 238.

⁷ Там же. С. 237.

ху отводится Человеку как индивиду и личности, как творцу и создателю Нового мира. Уже в Раннем Возрождении на первый план стали выдвигаться на авансцену художественной культуры те виды искусства, в которых человек отражается не опосредованно как в архитектуре, различных ремеслах и других формах деятельности, а непосредственно – разносторонне духовно и телесно. А именно, в поэзии и литературе, в скульптуре и живописи. Как это осуществлялось в поэзии и литературе было показано в первых главах этой книги, теперь же обратимся к изобразительному искусству, к скульптуре, а затем и живописи.

Возникновение ренессансной скульптуры. Верроккьо, Донателло, Микеланджело

Как показывает история эпохи Ренессанса, особо значимыми видами искусства этой эпохи являются те, которые изображали человека в различных его ипостасях и ситуациях – в мифологических как героев античности, в религиозных – как персонажей Святого Семейства и, наконец, как свободных граждан всех сословий и профессий. В этом смысле скульптуре первой выпала честь создать образ нового человека, в каких бы ипостасях он ни выступал.

Скульптура эпохи Возрождения опиралась на европейскую, главным образом античную традицию изображения духовно и физически гармонически сложенного человека. По периодической системе П. Сорокина, искусство в ту эпоху в целом и в его изобразительных видах находилось на стадии строго идеационального стиля, который был свойственен странам, в которых религия довлела над всеми формами проявления жизни, в том числе и над выражением чувственности в искусстве. Особенно характерно это было для древних эпох, примером чему может служить Египет во времена династий фараонов. Но уже в античности началось «разложение» этого стиля, в котором при сохранении ведущей роли идеационального (мифологического) содержания в древнегреческом искусстве появляется новая техника создания формы изображения, отличная от стиля египетского искусства, не принимавшая во внимание способы оптимизации чувственного восприятия пирамид или скульптурных изображений фараонов. Эту новую форму изображения человека Сорокин назвал идеалистической, в которой, по его мнению, осуществлен синтез высокого содержания и чувственно конк-

ретного изображения человека. Но при этом, по его определению, «идеалистическое искусство не стремится открыть всю эмпирическую реальность такой, какая она есть, а отбирает в первую очередь те явления, которые соответствуют высшему идеалу, оно, как правило, является и самодовлеющей ценностью, созданной ради нее самой, и средством выражения и распространения идеала и его ценностей, которые находятся вне искусства»⁸. Несмотря на не совсем удачное определение античного искусства как идеалистического (впоследствии в европейской эстетике и теории искусства с этим понятием будет связано несколько другое представление о свойствах искусства, античное же определялось как классическое искусство), это весьма точная характеристика изобразительного искусства Ренессанса. В нем осуществилось соединение идеального в человеке, изображенного как воплощение идеала – божественного или же нравственно благородного – и визуально воспринимаемого как прекрасное явление, вызывающее у публики эстетическое наслаждение. И что удивительно, этот стиль изображения человека Ренессанса является повторением на новом уровне развития общества античного стиля в скульптуре V в. до н.э. Это подтверждается и Сорокиным: «Объектами изображения в скульптуре V в. до н.э. были боги и герои, короче говоря, идеациональные существа. В этом смысле искусство было идеациональным. Но его техника оставалась визуальной. Поэтому оно соединяет в себе в непревзойденной форме оба стиля и является тем, что я называю идеалистическим искусством. Высшим достижением этого периода и всех времен – в скульптуре было творчество Фидия (500–432 гг. до н.э.). Греческая живопись V в. до н.э., тоже идеалистическая, достигла своей вершины в творчестве Полигнота (475–430 гг. до н.э.). Его по праву называют Фидием в живописи»⁹. Это было не только «повторением» античного стиля в скульптуре Ренессанса, но и самостоятельным творческим достижением скульпторов этой эпохи. Тем более, что в предшествующий период Средневековья прочно утвердилась традиция создания скульптурных изображений святых и религиозных персонажей аскетически немощными и «привязанными» к деталям храмов – алтарям (распятие), колоннам, их наружным сторонам – порталам храмов или в нишах.

⁸ Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. М., 2006. С. 138.

⁹ Там же. С. 151.



Донателло. «Давид». Бронза. 1430.
*Национальный музей Барджелло.
 Флоренция*

При рассмотрении эволюции различных видов искусства будем следовать следующему принципу в выборе героев нашего исследования – привлекать к рассмотрению творчества самых значительных, «знаковых» фигур, искусство которых наиболее ярко отразило свое время и которое до сих пор не потеряло своей актуальности.

В этом отношении подлинным реформатором в области искусства скульптуры в Раннем Возрождении выступил флорентийский скульптор Донато по прозвищу Донателло (1386–1466), который первым создал «круглую» отдельно стоящую скульптуру, уже независимую от архитектуры храмов и церквей – характерный символ самостоятельного «стояния» человека этой эпохи!

Конечно, Донателло по заказу церковных иерархов выполнял и различные рельефы на религиоз-

ные темы. (Например, рельеф певческой кафедры Флорентийского собора.) Но наиболее новаторскими и художественно значимыми были скульптурные произведения Донателло. Так, высокую оценку в свое время получило его созданное для цеха оружейников скульптурное изображение фигуры св. Георгия. По описанию Вазари, «голова его выражает красоту юности, смелость и доблесть в оружии, гордый и грозный порыв, и во всем – изумительное движение, оживляющее камень изнутри. И не в одной скульптуре не найти столько жизни, ни в одном мраморе столько одухотворенности,

сколько природа и искусство вложили в это произведение руками Донато».

Подобным похвалам удостоились и многие другие создания Донателло. Например, отлитая из металла группа, изображающая Юдифь, отрубающая голову Олоферну, которая была создана по заказу фактического правителя Флоренции – Козимо Медичи и предназначена для украшения фонтана в его дворце. Но после революции 1440 г. и изгнания Медичи восставшим народом она была перенесена на площадь перед правительственным дворцом – палаццо Векьо. Но – что удивительно – через десять лет она была перемещена в лоджию Лаца, а на ее место был поставлен другой шедевр Донателло – отлитый из бронзы «Давид», попирающий ногами отрубленную им голову Голиафа, также выполненный по заказу Козимо Медичи и также после его изгнания перемещенный и поставленный на то же место, где стояла его Юдифь – перед палаццо Векьо. Вообще, к образу «Давида» Донателло, начиная с 1409 г. возвращался не однажды, стремясь не только к подражанию античной скульптуре, но и к воплощению в нем своего понимания, актуальных задач своего времени. В этом отношении интересен рассказ Вазари о следующем эпизоде из жизни скульптора. Донателло, который в начале своего творческого пути в церкви Санта Кроче во Флоренции исполнил из дерева «Распятие», считая удачно выполненным, показал своему ближайшему другу Филиппо Брунеллески, чтобы узнать его оценку своего произведения. По словам Вазари, «Филиппо сказал, что на кресте распят мужик, а не тело, каким оно должно быть у Иисуса Христа, который был тончайшим сложением и во всех частях своего тела был самым совершенным человеком». На что Донателло ответил: «Тебе делать святых, а мне – мужиков»¹⁰.

Какая разница в мировоззрении двух современников и друзей! На примере эволюции образа «Давида» с 1409 по 1936 г. Дж. Карган ясно показал, как постепенно усложнялось и развивалось искусство Донателло от простого воссоздания античных образцов к выражению современного мировоззрения эпохи. В «Истории итальянского искусства» о первом «Давиде» (1409 г.) он пишет: «Фигура еще построена по готической схеме: напряжение вытянутой ноги вперед, ось вращения – другая нога, неожиданный порыв движения в линиях обеих рук, живой поворот вправо наклоненной влево головы. Но схема эта выхолощена, сведена к чисто

¹⁰ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 167.

силовым линиям, акцентированным и противопоставленным друг другу в беспокойной гармонии, весьма далекой от готического ритма. Статуи, изваянные скульптором в несколько приемов между 1411 и 1936 гг. для Флорентийского собора, церкви Орсанмикеле и для кампанилы, показывают, как менялось его представление об «историческом персонаже». Донателло не хуже других был знаком с античным источником, и нет сомнения, что во всех своих статуях он стремился к воссозданию классического благородства и пластической строгости античных образцов, но он не успокаивался до тех пор, пока идеальная классическая модель не совпадала с реальными чертами людей, встречавшихся ему на улицах Флоренции. Еще до изображения им простого крестьянина в образе распятого Христа он облакает в одеяния евангелистов и пророков флорентийских граждан, кустарей, посыльных, а прелестного юношу из народа одевает в доспехи святого Георгия. Но делает он все это не из суетного стремления к похожести, а потому, что действительно находит в облике, поступках и – еще в большей степени – в нравственной закваске тосканцев величие, силу, жизненный реализм, *virtus* древних, прославляемую в качестве первейшей “гражданской” добродетели...»¹¹. Так, Давид образца 1430 г. – это стройный юноша, типичный для своего времени, который без всякого героического флера в спокойной, непринужденной позе задумчиво стоит над головой Голиафа.

Донателло одним из первых в качестве прототипов своих скульптур стал привлекать образы простого народа, который толпился на улицах и площадях Флоренции и других городов Италии. Вообще, творчество Донателло многочисленно и разнообразно. Он не только создал множество скульптурных изображений различных святых, пророков и героев античности, но и по заказу венецианской Синьории исполнил в Падуе конную статую кондотьера Эразмо де Нарни по прозвищу Гаттамелата (что означает «пестрая кошка»). Но большую часть своих скульптур Донателло выполнял по заказу Козимо Медичи, ставшего его близким другом и покровителем. В целом, творчество Донателло дало определенный толчок к возникновению различных творческих приемов, способствовавших возникновению ренессансного стиля в скульптуре – преодолению в ней традиций готики, античной безмятежности, а главное – приближение ее к насущным проблемам современности

¹¹ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 222.

и воплощению в ней человека новой эпохи в заданных ею образах святых, античных героев и знатных современников.

В 1466 г. Донателло похоронили в церкви Сан Лоренцо рядом с могилой Козимо при большом стечении народа. На его надгробии были начертаны следующие строки:

*Что совокупным опытом скульптуре
Другие дали, дал один Донато:
Он жизнь внес в мрамор, козностью обьятый:
Что, как не речь, осталось дать натуре?*¹²

Живописное творчество Мазаччо

Третьей знаковой фигурой Раннего Возрождения был художник Мазаччо (1401–1428), который за свою короткую творческую жизнь успел сделать многое для развития ренессансной живописи. Считается, что с именем Мазаччо связано рождение собственно *ренессансной* живописи. Дж. Карган пишет о нем так: «Меньше чем за десять лет своей деятельности Мазаччо производит такой переворот в истории живописи, с которым может сравниться разве что переворот, произведенный Джотто»¹³.

Вазари считает так же, что Мазаччо, вначале испытав определенное влияние своих предшественников – Брунеллески и Донателло, явился новатором в области живописи и реализовал в ней новаторские принципы творчества, согласно которым «живопись должна быть не чем иным, как воспроизведением в рисунке и красках всевозможных предметов живой природы такими, какими они созданы ею»; и считал «того выше, кто следовал этому с наибольшим совершенством и он же дал основные начала красивым позам, движениям, величавости и живости, а также известной выпуклости, поистине действительной и естественной, чего никогда ни достигал до него ни один художник»¹⁴.

Несмотря на эти несколько восторженные преувеличения, что станет очевидным на фоне достижений живописного иску-

¹² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 176.

¹³ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 217.

¹⁴ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 117.

ства в последующие периоды его развития в Высоком и Позднем Возрождении, несомненно, одно в творчестве Мазаччо сделан определенный шаг в создании тех новых ренессансных черт живописи, которые далее будут подхвачены и развиты последующими художниками. Так, например росписи капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции стали примером и школой живописного искусства для многих художников. По свидетельству Вазари, прославленные скульпторы и живописцы, среди которых он называет Верроккьо, Гирландайо, Боттичелли, Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и др., неоднократно посещали эту капеллу и изучали ее росписи. Среди шедевров этих росписей особенно сильное воздействие производят фрески, изображающие изгнание из рая Адама и Евы и сцены из жизни апостола Петра, в которых драматизм и величие мифологических образов изображены с невиданной до этого жизненной достоверностью и естественностью, во многом благодаря тому, что их прототипами были современники Мазаччо. Эта, ставшая впоследствии характерной особенностью для изображения святых в эпоху Ренессанса, еще более конкретно была выражена Мазаччо в его портретных изображениях над воротами церкви Санта Мария дель Кармине членов торжественного шествия, среди которых он представил своих коллег и друзей. Наиболее именитые из них Брунеллески, Донателло, художник Мазолино, Феличе Бранкаччи (заказчик росписи капеллы этой церкви), Джованни Медичи (отец Козимо и Лоренцо) и др. Например, флорентийский художник Беноццо Гоццолли в написанной им для палаццо Медичи фреске «Шествие волхвов» многим волхвам придал портретные черты известных лиц, особенно выделив среди них членов семейства Медичи, а всю процессию изобразил как красочное и веселое праздничное шествие. Это характерный для искусства Ренессанса пример светской трактовки религиозных тем и легенд.

Следует отметить, что новаторские черты искусства Раннего Возрождения были связаны не только с переосмыслением содержания религиозных сюжетов на светский манер и наполнением их земным, жизненным содержанием, но и с изобретением новой формы их воплощения. Особенно знаменательно это было выражено в создании и применении на практике теорий перспективы, в которых наиболее наглядно выразился новаторский дух искусства Ренессанса.

Понятие и применение на практике перспективы в искусстве имеет давнюю историю. Дж. Карган пишет: «Перспектива,

206

термин классический, он извлечен из античных трактатов, где речь шла об архитектурной перспективе и об “иллюзионистической” передаче объемов. В средние века это понятие отождествлялось с оптикой, наукой о видении. В чем же заключается новизна перспективы в эпоху Возрождения? В том, что она выступает в качестве открытия, а не изобретения: она заново найдена у древних и поэтому по праву вводится в сферу гуманистической культуры, стремящегося к возрождению античного знания»¹⁵.

Новатором в этой области был Брунеллески, который «возродил» и применил его на практике при возведении купола собора Санта Мария дель Фиоре по типу римского Пантеона. Недаром же он около трех лет изучал в Риме древние остатки архитектурных сооружений. Поэтому вполне справедливо Дж. Карган утверждает: «Открытие и первая формулировка законов перспективы принадлежит Брунеллески», ее теоретическое обоснование – Альберти (...) С течением времени учение о перспективе будет все более и более усложняться. Первоначально же, у Альберти, это простое применение в области зрительного восприятия законов евклидовой геометрии»¹⁶. А по мнению В.П. Шестакова, «Альберти сформулировал не только принципы линейной перспективы, но и зачатки понимания воздушной перспективы. Он указал на то, как изменяется восприятие цвета и света»¹⁷.

Таким образом, в отличие от различных способов изображения пространства в египетской, японской, китайской и древнерусской иконописи, уже в античный период возникла, а в эпоху Ренессанса полностью развилась и была освоена живописью, прямая линейная и свето-воздушная перспектива, наиболее соответствующая естественному бинокулярному зрению человека. Возникновение перспективы как технического приема искусства помимо всего прочего означало расширение пространства изображаемой природной и городской действительности, что способствовало познанию реального разнообразия и эстетического своеобразия явлений и предметов, представленных в кар-

¹⁵ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т.1. С. 200–201.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Шестаков В.П. История истории искусства. От Плиния до наших дней. С. 70.

тине живописными средствами. А сам перспективный способ изображения мира как бы символически представлял идеальный проект его будущего реального освоения, призыв к открытиям новых земных и небесных пространств. В живописи перспектива символически выражала стремление человека выйти за пределы своего уже освоенного мира. Что осуществлялось и в обычной жизни в эпоху географических открытий Колумбом, Магелланом, Америго Веспуччи новых стран и континентов – Индии, Америки, Австралии и множество дотоле неизвестных островов и морей.

В освоении перспективы наиболее характерно и наглядно проявилось то новое и прогрессивное, что дало Возрождение европейскому искусству и художественной культуре в целом. «В эпоху Возрождения к познанию метода изображения приходили как к крупной победе реалистического искусства, медленно и трудно, движимые идеей служения науке и человеку. Перспектива *утверждала права человека на центральное положение в мире, на знания, материальное процветание и власть земную* (выделено автором. – М.А.). Освоение перспективы означало противопоставление рационального мышления религиозному, науку – схоластике, поэтому само научное и художественное изображение пространства носило революционный характер. Оно и теперь почитается как путь к истине. По крайней мере, оно владеет умами вдохновляюще», – справедливо утверждает И.М. Елатомцева¹⁸. Примером такого вдохновляющего воздействия на мировоззрение художников в XX в. (кубизм, абстракционизм и др.) являются квантовая физика и теория относительности Эйнштейна, открывшего взаимосвязь времени и пространства.

Обратимся теперь к теории и практике изобразительного искусства Ренессанса.

¹⁸ Елатомцева И.М. Теоретические основы изобразительного искусства. Структурные категории. Виды. Жанры. Минск, 2007. С. 248–249.

Эстетические проекты новой живописи в эпоху Возрождения

Леон Баттиста Альберти как теоретик живописного искусства

Альберти одним из первых формулирует принципы и закономерности творческого процесса в изобразительном искусстве. Как уже было сказано выше, источником идей Альберти об искусстве была античная эстетика. Выдвигая гармонию как основу красоты, Альберти убежден, что художник подражает природе творчески, при этом основываясь на свои собственные представления. И хотя природа служила эталоном и идеалом красоты, но при ее отражении в искусстве возникала необходимость в дополнительной обработке и совершенствовании, исходя из ее же принципов организации. Именно для эпохи Возрождения характерна настоятельная необходимость познания природы как жизненной среды человека и самого человека как природного тела и активного субъекта, переустраивающего окружающий его природный мир в мир культуры; в искусстве же преобразующего себя из подневольного оформителя заданных церковным богословием сюжетов в творца нового гуманистического искусства. Ибо художник в эпоху Возрождения в условиях возникновения рыночных отношений становился более свободным как в отношении выбора сюжетов своих творений, так и формы их воплощения. Он уже не творит по указке сверху или в силу освященной традиции, и хотя он финансово зависит от своих заказчиков – меценатов и церковных сановников, – но в творчестве он относительно свободен и, более того, в определенной мере заказчики зависели от художников, не менее чем художники от них. Нередко представители светской и религиозной элиты, заискивая перед художниками, старались всячески привлекать их к выполнению своих заказов. Как пишет искусствовед О.Б. Дубова, «параллельно развитию духовной и художественной культуры Ренессанса постепенно меняется социальное положение творцов изобразительного искусства в обществе –

в нем возникает «идея о высоком статусе художника и о том, что живопись и скульптура должны рассматриваться среди других *artes liberalis*»¹. И далее: «Художники... осознают себя представителями особой профессии, которая и дает им право входить в высший слой общества. Высший, разумеется, в интеллектуальном, а не социально-сословном смысле»².

Как показала практика ренессансного искусства, среди других видов изобразительного искусства именно живопись стала основоопределяющей и центрирующей всю художественную систему Новой эпохи. Это положение красной нитью проходит в трактате Альберти «Три книги о живописи». Предупредив вначале читателя о том, что он в своих рассуждениях об искусстве выступает «не как математик, а как живописец», который должен не теоретизировать только, но и создавать произведения на основе наблюдения и изучения природы. «Живописец, по его убеждению, должен стараться изобразить то, что видимо»³.

Для обоснования мысли о высоком статусе живописи среди других видов искусства Альберти приводит ставшее традиционным сравнение художника с богом: «Итак, живопись обладает тем преимуществом, что тот живописец, который будет мастером, увидит, что творениям его поклоняются, что его почитают как бы за второго бога. И кто после этого будет сомневаться в том, что сама живопись мастерица или, во всяком случае, немалое украшение всех вещей. Если я не ошибаюсь, архитектор именно у живописца заимствовал архитравы, базы, колонны и тому подобное, и все ремесленники, ваятели, каждая мастерская, и каждый цех подчиняются правилу и искусству живописца. И ты, пожалуй, не найдешь такого низкого искусства, которое так или иначе не считалось бы с живописью, ибо если ты найдешь красоту в его вещах, ты сможешь сказать, что она рождена живописью... живопись есть цвет всех искусств»⁴.

Явное предпочтение живописи остальным видам искусства Альберти неслучайно, а обусловлено его понимани-

¹ Дубова О.Б. Мимесис и Пойэсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М., 2001. С. 99.

² Там же. С. 124.

³ Альберти Л.-Б. О живописи. О статуе. Математические забавы и другие сочинения. С. 270.

⁴ Там же. С. 39–40.

ем живописи как искусства, которое способно изображать все богатство и эстетическое разнообразие природы, человека и его окружения.

Теория искусства живописи Леонардо да Винчи

Наиболее полным выразителем основных идей и достижений искусства Высокого Возрождения в теории и разностороннем творчестве был Леонардо да Винчи (1452–1519). В его в трактатах о живописи были не только обобщены результаты современных ему исследований различных аспектов теории искусства, но и выражены оригинальные новаторские идеи, обоснованные его художественной практикой. Подобно своему предшественнику в теории искусства Альберти, Леонардо также считал живопись главным видом искусства и сетовал, что она не включена в семью «свободных искусств», то есть в число дисциплин, среди которых были грамматика, риторика, диалектика, геометрия, арифметика, астрономия и музыка: «Справедливо сетует живопись, что она изгнана из числа свободных искусств, ибо она подлинная дочь природы и осуществляется наиболее достойным чувством»⁵. Леонардо не беспокоит ситуация, что и архитектура, и скульптура также не входят в число «свободных искусств». В своих рассуждениях об искусстве он в первую очередь занимается спецификой и возможностями именно живописи. Первый раздел его трактата о живописи – это «Споры живописца с поэтом, музыкантом и скульптором».

Сравнивая живопись с поэзией и литературой, Леонардо доказывает превосходство первой, мотивируя это тем, что, во-первых, живопись основана на зрении, более «благородном чувстве», по сравнению со слухом, и способно целостно передать «гармоническую пропорциональность» изображаемого. Во-вторых, преимущество живописи Леонардо видит и в том, что живопись дает непосредственное изображение природы и действительности вообще, а не посредством искусственных знаков, как поэзия. И этим самым «непосредственно удовлетворяет человеческий род, так же как и предметы, произведенные природой»⁶.

Вообще, близость к природе, «подражание» ей без каких-либо предассудков и каких-либо опосредований – это свойство

⁵ Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952. С. 32–33.

⁶ Там же. С. 34.

изобразительного искусства в эпоху зрелого Возрождения ценилось едва ли не более других его свойств. Если какое-либо из искусств может сравниться с творением Бога или Природы, так это только живопись. Продолжая традицию сравнения художника с творцом всего сущего, Леонардо утверждает: «Науки, доступные подражанию, таковы, что, овладев ими, ученик становится равным творцу и так же производит свой плод. Они полезны для подражателя, но не так превосходны, как те науки, которые нельзя передать по наследству подобно материальным благам. Среди них живопись является первой»⁷.

Живопись превосходит другие искусства, по мнению Леонардо, еще и потому, что способность к ней является как бы даром природы и ею нельзя обучить, как другим наукам, например, математике. Произведение живописи нельзя копировать, не теряя при этом ее художественные достоинства, как это возможно в отношении скульптуры, слепок может быть не хуже оригинала, или литературного произведения, копии которого по содержанию не отличаются от первоисточника. Таким образом, ценность живописи в том, что она более других видов искусства способна непосредственно изображать явления и предметы природы, видимый мир и его многообразие. «Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тонкое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы – все, что окружено тенью и светом. И поистине, живопись наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой...»⁸, – заключает Леонардо свой поистине панегирик любимому искусству.

Неоднократно подчеркивая, что живопись ценна своим наиболее адекватным изображением явлений и предметов действительности, Леонардо вовсе не умалял творческую роль художника, а иногда отводил ему прямо-таки решающее значение: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, то в его власти породить их, а если пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или, допустим, жалкие, то и над ним он властелин и бог. И если он пожелает породить населенные местности и пустыни, места тенистые или

⁷ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 35.

⁸ Там же. С. 51.

темные во время жары, то он их и изображает, и равно знойные места во время холода... И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках...»⁹ И это не случайное высказывание. Леонардо множество раз возвращается к творческой роли художника, говоря, например, что у него «руки изображают то, что находит фантазия» или что для художника главное это «выдумка и мера; выдумка содержания, которое он должен изобразить, и мера в написанных предметах...»¹⁰ Подобно Альберти, Леонардо считал, что живопись является основой скульптуры и архитектуры и других искусств. Живопись «указывает скульптору совершенство его статуй. Она своей основой, то есть рисунком, учит архитектора строить так, чтобы его здание было приятным для глаза, она учит и создателей различных ваз, она же учит ювелиров, ткачей, вышивальщиков; она изобрела буквы, посредством которых выражаются различные языки, она дала караты арифметике, она научила изображению геометрию, она учит перспективистов и астрологов, а также строителей машин и инженеров»¹¹.

Итак, в результате сравнения живописи с другими видами искусства, Леонардо пришел к прямо противоположным выводам о ее природе и назначении. Они наиболее альтернативно выразились в разделе его трактата, обозначенным «Каким должен быть живописец». Вначале он утверждает: «Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, знай, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером *в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой* (выделено автором. – М.А.), и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе»¹². Но буквально в следующем высказывании он осуждает творчество, основанное на зрении, которое он так превозносил ранее: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу,

⁹ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 40.

¹⁰ Там же. С. 46.

¹¹ Там же. С. 45.

¹² Там же. С. 62.

которое отражает все противопоставленные ему предметы, не обладая знанием их»¹³.

Так все же зеркало или не зеркало природы художник? Зеркало, но не простое, так как к отраженным им предметам добавляется и знание, мысль художника об отраженных им предметах. И достоинством живописи в этом смысле, например, по сравнению со скульптурой, является то, что она «более фантастична и более богата, скульптура более телесна и ничего другого у нее нет... живопись украшена бесконечными размышлениями, которыми скульптура не пользуется».

Здесь явное принижение скульптуры, но ведь и она может выражать мысли, да еще какие! И творчество современника Леонардо – Микеланджело – вполне свидетельствует об этом. Что, если не напряженную мысль и гнев, например, выражает его «Моисей»? Рассматривая соотношение природной одаренности и размышления, способности к постижению науки о живописи, Леонардо отдает полный приоритет субъективному стремлению художника к совершенству и постижению тайн творчества, руководствуясь наукой. Именно этим разрешается дилемма непосредственное подражание природе или осмысленное и духовно обусловленное, рефлексивное.

В разделе трактата «Живописец и его суждение» Леонардо недвусмысленно заявляет: «Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигнет. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немногого достигает, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестает совершенствоваться, если только алчность не помешает этому». И далее: «Жалок тот мастер, произведение которого опережает его суждение; тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены его суждением»¹⁴. Эти высказывания, как никакие другие, ясно выражают характер творческого процесса Леонардо, который так много времени уделял предварительным размышлениям о своих будущих живописных работах и который в большинстве случаев считал их незаконченными, возвращаясь к ним еще и еще раз. Известно, как он долго не решался признать «Тайную вечерю» завершенной, доводя до бешенства церковных деятелей своей медлительностью в работе. А многие портреты, и среди них ве-

¹³ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 63.

¹⁴ Там же. С. 68.

нец его творчества «Мона Лиза», над которой он работал более десятка лет, возвращаясь к ней время от времени, так и остались незавершенными. (По мнению, Леонардо!)

В области общей теории живописи Леонардо продолжил разработку теории перспективы как главного художественного достижения живописи эпохи Ренессанса, начатую Альберти и другими теоретиками и практиками искусства, доведя ее до той полноты и законченности, которая и воплотилась в его творческой практике. Он так определял ее задачи и структуру: «Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими вглубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть уменьшением фигур тел, уменьшением их величин и уменьшением их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом. Второе в живописи это соответствующие позы, изменяющиеся от телосложения, дабы люди не казались братьями»¹⁵.

С точки зрения современных представлений о перспективе в живописи, эти рассуждения кажутся не совсем ясными и понятными. Например, правомерно ли таким образом обосновать уменьшение фигур и их величин на плоскости картины, приводя различные причины этой иллюзии при их восприятии? Но нам ли спорить о частностях и деталях теории перспективы гениального художника всех времен и народов? Главное здесь – в методе и теоретической установке с опорой на науку при определении задач и возможностей живописного искусства, как бы это наука для нас не казалась наивной или несовершенной. Ее приоритет в развитии искусства Леонардо выразил кратко и афористично: «Наука полководец, а практика солдаты». И далее: «...увлекающийся практикой без науки словно кормчий, входящий на корабль без руля или компаса: он никогда не уверен, куда плывет. Всегда практика должна быть воздвигнута на хорошей теории. Вождь и врата ее перспективы, без которой в живописи нельзя сделать ничего хорошего»¹⁶. Однако из этого вовсе не следует, что Леонардо недооценивал значение практики или опыта для формирования теоретического знания: он всю жизнь занимался

¹⁵ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 92.

¹⁶ Там же. С. 180.

опытами и практическим осуществлением своих проектов, насколько, правда, это было возможно в тех условиях, и многие его замыслы так и остались в его чертежах и схемах. Например, инженерная мысль Леонардо намного опережала возможности техники того времени. Его высказывания о роли практики для развития науки не оставляют в этом отношении никакого сомнения: «По моему мнению, пусты и полны заблуждений те науки, которые не порождены опытом, отцом всякой достоверности, и не завершаются в наглядном опыте, то есть те науки, начало, середина или конец которых не проходит через одно из пяти чувств»¹⁷. Итог его рассуждений на эту тему краток и исчерпывающ: «Мудрость есть дочь опыта»¹⁸.

Именно поэтому из всех органов чувств, которыми человек воспринимает действительность и может ставить над ней свои опыты, Леонардо выделяет и ставит на первое место глаза, то есть зрение. «Глаз, посредством которого красота вселенной отражается созерцанием, настолько превосходит, что тот, кто допустит его потерю, лишит себя представления обо всех творениях природы...»¹⁹, — утверждал он.

Известно, что состояние и уровень развития науки в эпоху Ренессанса находились на стадии описания и классификации *явлений* природы и общества. Естественно, что именно зрение было главным инструментом познания мира, а не слух, и не абстрактное мышление. Последнее в науке будет доминировать лишь в последующем, когда будет накоплено достаточно конкретных фактов и осуществится их систематизация, когда будут изобретены инструменты и средства для проникновения в микро- и макромиры. А пока «глаз, называемый окном души, это *главный путь* (выделено автором. — М.А.), которым чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз. Если вы, историографы, поэты и математики, не видя глазами вещей, то плохо сможете сообщить о них в письменах. И если ты, поэт, живописуешь историю посредством пера, то живописец посредством кисти изобразит ее так, что она будет легче удовлетворять и будет менее скучна для понимания»²⁰.

¹⁷ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 182.

¹⁸ Там же. С. 178.

¹⁹ Там же. С. 39.

²⁰ Там же. С. 40–41.

Следует помнить, что живопись, рисунки в эпоху Ренессанса и в последующие века, вплоть до изобретения фотографии, были единственной формой фиксации и изображения предметов и явлений природы, человека и его созданий. Если она со временем превращалась в иллюстрацию для наглядности в ботанике, минералогии, медицине, географии и так далее, то во времена Леонардо рисунок, другие жанры живописи были способом познания явлений природы и общества. Так, например, рисунки Леонардо пропорций человеческой фигуры и анатомические штудии отдельных членов и частей человека, разрезы черепа, сердца или чертежи различных механизмов и сооружений – это в то же время исследование, результат научных устремлений художника. И если он восклицал «О, удивительная наука», имея в виду живопись, то это вовсе не было метафорой или преувеличением. Искусство и наука для Леонардо были способом целостного познания мира. Разумеется, понятие науки в устах Леонардо не так узко и строго, как у современных ученых. В отношении живописи это, по сути, рационально обоснованный метод построения картины и знание о формах, структуре объектов живописи, соотношения их частей, цветов, света и тени и так далее. Но при этом большое место в рассуждениях художника занимает проблема выражения внутреннего мира человека эмоций и мыслей во внешних проявлениях и выражениях его лица, поз, жестов. Не потеряли своей актуальности и советы Леонардо художникам как изображать бурю, ветер на суше и на море, пейзаж и картину битвы фигур воинов, лошадей, раненных и умирающих, победителей и побежденных, а также различных исторических сюжетов.

Но что же конкретно использовал Леонардо из своих научных открытий в собственной живописной практике? Трактаты о живописном искусстве Леонардо – это одновременно и проект нового искусства эпохи Ренессанса и результат его творческой деятельности и как гениального художника и отчасти как многостороннего ученого и экспериментатора в различных областях знания о природе, человеке и технике.

Социокультурные условия развития живописи эпохи Возрождения

Выдвижение живописи как ведущего вида искусства эпохи Возрождения не было случайным и было обусловлено в то время ее возможностями ее наглядного изображения реальной действительности. Первый этап постижения мира мог быть начат с отражения всего разнообразия его явлений и предметов в их внешних формах, поскольку внутренние закономерности в силу своей всеобщности и абстрактности в эту эпоху неразвитости фундаментальных наук еще были недоступны для исследования. И основными методами научного исследования явлений природы, в том числе и человека, были эмпирические наблюдения, способами фиксации которых были их изображения в различных формах изобразительного искусства (живопись, рисунок, офорт и т.д.). И, естественно, что изображения с целью исследования и классификации предметов флоры и фауны – растений, представителей животного мира, рек, озер, гор, различных механизмов и инженерных сооружений, разнообразных типов людей и их отдельных частей внешних и внутренних органов и т.д. – были намного эффективней, чем их словесные описания.

Не случайно Леонардо называл живопись наукой.

Вообще, изображение всего разнообразия мира – необходимый эмпирический этап постижения его единства, проявляемого в его сущности и доступного лишь абстрактному мышлению в форме научных теорий, объясняющих внутреннее единство разнородных предметов природы, животного мира и людей различных сословий и рас. Такая модель науки конгруэнтна, то есть в основном подобна определению эстетического как разнообразия в единстве или единства в разнообразии. В этом смысле наука в эпоху Возрождения находилась на стадии эмпирического освоения разнообразия предметов и явлений природы, человеческих типов и форм их общественной деятельности, чему эффективнее и успешно могло в то время способствовать лишь изобразительное искусство. Но уже возникает применение эксперимента для подтверждения различных гипотез и стремление к обобщающим выводам на основе многообразных фактов, полученных практическим путем в различных областях знания. В этом отношении немалые успехи наблюдаются в геометрии – науки, необходимой для архитектурного творчества, астроно-

мии, успехи которой на первых порах достигнуты на основе визуальных наблюдений движения небесных светил и планет.

Таким образом, в эпоху Возрождения при изучении природы и человека наука стала постепенно переходить от эмпирических исследований к научным теориям, например, в астрономии, механике, физике, психологии и истории – что составляет замечательную особенность именно этой эпохи – как никогда в прошлом научный эксперимент стал весьма активно внедряться и в технологию художественного творчества.

В эпоху Возрождения возникает все возрастающее стремление к познанию природы и человека в их целостности и единстве и если использовать современную терминологию – к созданию комплексного метода творчества, включающего в себя искусство и науку. Ни до, ни после такого единства или гармонии искусства и науки как равноправных методов исследования, познания природных и общественных явлений не достигалось. Было обусловлено, что как наука, так и искусство имели перед собой один и тот же предмет и по целям, и по форме его исследования. Ибо предметом научного исследования и художественного постижения была действительность в форме явлений, то есть внешних проявлений ее сущности, или внутренних закономерностей организации и развития. Можно возразить, что предметом искусства всегда было стремление ее творцов к проявлению внутреннего содержания художественного произведения через его внешнюю форму. Это так, но специфика эпохи Возрождения состояла в том, что ни до, ни после наука по уровню своего развития и возможностям не была адекватным партнером искусства. Так, в Античности и в Средневековье наука была в основном умозрительной и включена в лоно мифологии, или религии и философии. Так, например, в античной науке математический или «числовой» подход к исследованию природы и человека, по сути, занимался не чисто количественным анализом, а умозрительно устанавливаемыми гармоническими соотношениями всех природных и общественных явлений и даже космоса в целом. Это было философско-структурным анализом всего видимого и невидимого мира (атомистика). И применения математики пифагорейской школой к исследованию музыкальных интервалов не меняют принципиально роли науки в эту эпоху. Ибо в это время почти не проводилось эмпирических исследований – неперемное условие для развития науки в современном ее понимании.

И только в эпоху Возрождения созрели условия и общественная необходимость для развития науки как теории, экспериментальной и прикладной дисциплины. И этот этап ее развития был связан с исследованием природных и общественных явлений, человека как реальных, конкретно-чувственных феноменов, которые в ту эпоху могли быть наиболее адекватно и конкретно изображены живописью, которую Леонардо нередко называл «наукой». Поэтому именно искусство в лице живописи было обозначено Леонардо наукой того времени, и познание природных явлений и человека стало ее главной задачей. «Почему все это требуется от искусства, а, скажем, не от науки?» – задался вопросом и Дж. Карган. В поиске ответа Карган обращает внимание на другой аспект этой проблемы: «Необходимо иметь в виду, что наука в тот период развивается медленно, с трудом преодолевая религиозные предрассудки. В самом деле, первые научные открытия XV в. совершаются с помощью искусства, и заслуга расчистки в конце века пути для самостоятельного развития науки принадлежит живописцу Леонардо да Винчи»²¹.

Как свидетельствует история живописи в эпоху Ренессанса, главным предметом «исследования» живописи был человек, представленный не только как духовное или – в трактовке отцов церкви божественное, но и как природное существо с его индивидуальными особенностями и свойствами. И хотя он в эту эпоху еще не был полностью оторван от своей «божественной пуповины», но в нем стали цениться его индивидуальность и неповторимость его личности, выраженная в разнообразии его практической, теоретической и художественной деятельности. Возникает особый тип ренессансной личности, по выражению Г.В. Иванченко, «предполагающую тесную связь между совершенством и творчеством»²². Прав и Л.М. Баткин, когда утверждает, что осознание новых качеств в определении и характеристике ренессансного типа личности осуществилось не непосредственно и определенно, а через характеристику его активного и разнообразного творчества во всех сферах жизни: «Специфическая проблематика ренессансного индивидуализма,

²¹ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 199.

²² Иванченко Г.В. Совершенство в искусстве и жизни. М., 2007. С. 31.

по-видимому, не случайно сказала не прямо, не через понятие «личности», которого еще не было, а через внешние непритязательные... и окольно ведущие к личности «обилие и разнообразие»²³.

И действительно, в творчестве ведущих художников Возрождения впервые представлен мир природы и человека в таком разнообразии и индивидуальности, которого еще не было в прошлые века. Именно при этом и стало возможным появление новой архитектуры, скульптуры, живописи и портрета, с которым связаны высшие достижения изобразительного искусства, героем которого стал новый тип творческого человека – разносторонне образованного и в своей деятельности сочетавшего теорию с практикой.

В отличие от ранних гуманистов-литераторов (Петрарка, Боккаччо) и от философов Высокого Возрождения (Марсилио Фичино, Джованни Пико делла Мирандола, Бальдассаре, Кастильоне и др.), такие деятели искусства, как Брунеллески, Леон Баттиста Альберти и Леонардо да Винчи явились представителями новой, художественно-технической интеллигенции, которая в своей творческой деятельности неразрывно сочетала теорию и практику, науку и искусство. Постоянно обращаясь к науке, они экспериментировали с целью создания новой и более эффективной технологии творчества для решения художественных проблем, тем самым развивая и саму науку на основе обобщения своей художественной практики.

Таким образом, не в трудах неоплатоников и других философов, ориентирующихся в своих теориях искусства главным образом на его духовное содержание, трактуемое в духе платоновского идеализма нередко с явно или скрыто ощущаемым религиозным «подмесом» (например, принижением и осуждением телесного в человеке), а в трактатах Альберти, Леонардо и иных представителей новой генерации ученых и деятелей искусства впервые полно и разносторонне были изложены методы и принципы обоснования теории и практики нового искусства в эпоху Ренессанса. В качестве наиболее яркого примера такой личности обратимся к творчеству Леонардо да Винчи.

²³ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. С. 122.

Живописное творчество Леонардо да Винчи

Ученичество и ранний период творчества

Леонардо да Винчи как художник сформировался в творческой атмосфере одной из самых передовых итальянских школ в живописи, возникшей во Флоренции в эпоху раннего Возрождения и уже в первые десятилетия XV в. становится лидером в творческих исканиях и свершениях, почти до конца этого столетия сохранив лидерство перед другими школами – умбрийской, венецианской, падуанской, североитальянской и другими, возникшими позднее. Начало творческого пути Леонардо протекало во Флоренции в период ее наивысшего расцвета, когда на время после ожесточенной борьбы с феодалами, с одной стороны, и с рабочими-ремесленниками, «чомпи», с другой. Крупная финансово-промышленная и купеческая олигархия одержала верх, и власть вновь перешла в руки семейства Медичи – по выражению одного из западных искусствоведов, – «крестных отцов искусства Ренессанса».

В эпоху Высокого Возрождения с еще большим размахом, чем прежде, осуществлялось широкое строительство дворцов, храмов, общественных зданий, потребовавших талантливых зодчих, скульпторов, инженеров, живописцев и ювелиров для их украшения. Семейство Медичи и особенно ее наиболее выдающиеся представители – вначале Козимо Медичи, а затем его внук Лоренцо «Великолепный» привлекли во Флоренцию известных в то время в Италии деятелей в области почти всех видов искусства и мастеров. Будучи незаурядным поэтом, Лоренцо покровительствовал поэтам, философам, скульпторам, живописцам и другим деятелям в области науки и искусства. В период его правления праздники, карнавалы, шествия, турниры и самые экстравагантные увеселительные мероприятия следовали непрерывной чередой.

Гимн, сочиненный Лоренцо, образно выразил ощущение скоротечности счастья, и в нем как бы предчувствовалась недол-

говечность этой праздничной жизни. И действительно, в то время уже появились признаки экономического упадка Флоренции, не за горами были социальные войны и потрясения, отодвинувшие Флоренцию, да и всю Италию на периферию европейского прогресса.

*О, как молодость прекрасна!
И мгновенна. Пой же, смейся,
Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся.*

Леонардо да Винчи был свидетелем подъема и упадка Италии: вечно скитаясь, он вынужден был окончить свои дни на чужбине, во Франции. Но когда он начал свою творческую деятельность в качестве ученика в мастерской известного во Флоренции скульптора и художника Андреа дела Верроккьо, город еще был в полном расцвете и могуществе, его называли новыми Афинами, и слава о нем распространилась не только по всей Италии, но и в Европе. И не случайно именно во Флоренции – этом притягательном центре для начинающих молодых талантов в искусстве появился не только гениальный художник этой эпохи, но самый выдающийся теоретик и экспериментатор в различных областях науки и искусства, особенно в живописи, Леонардо да Винчи. Развитию многогранных способностей и талантов молодого Леонардо способствовало разнообразие художественных заказов, выполняемых в мастерской Верроккьо, в которой он учился с 1466 по 1472 год. Так, за время его пребывания там были выполнены престижные и важные заказы, среди которых следует отметить завершение грандиозного купола храма Санта Мария дель Фиоре – венчающим его фонарем в виде золотого шара с укрепленным на нем золотым крестом. Более десяти лет продолжалась эта работа, в которой Леонардо принимал активное участие – проектировал и выполнял различные технические приспособления и зарисовывал уже выполненные. Участвовал Леонардо и в выполнении другого ответственного заказа семейства Медичи – создании в бронзе молодого Давида с мечом в руке, попирающего только что отсекающую им голову побежденного Голиафа. Его вызывающая поза и насмешливая улыбка над поверженным врагом как бы символизирует силу и уверенность правящего класса Флоренции и как бы угрозу тем, кто осмелится ей противостоять. Эта вторая после «Давида» Донателло скульптура считается одной из луч-

ших, выполненных в мастерской Верроккьо. Неудивительно, что наряду с живописью в ней создаются произведения других видов искусства. «Художник XV в. универсален – он живописец, и скульптор по мрамору и бронзе, и архитектор..., работающий вплотную с задачами технического характера. Поэтому совершенно естественно, что из рядов художников-практиков вышли первые техники специалисты, основывающие как свое техническое мастерство, так и мастерство художественное на ряде чисто эмпирически полученных приемов, еще не возвышающихся до теоретических обобщений»¹.

От практики к теории шли в своем творческом пути Ф. Брунеллески, Л. Альберти, А. Верроккьо и многие другие, но апофеозом этого процесса поистине явилось творчество Леонардо, в котором эксперимент был едва ли не на первом месте во всех областях его технического, научного и художественного творчества. Приведем пока один лишь пример. Когда появились картины, написанные масляной краской, привезенные в Италию нидерландским художником Рогиром ван дер Вейденом в 1449 г., то они стали постепенно входить в моду, вытесняя традиционный способ изображения темперой и фреской. Но так как нидерландские художники способ изготовления масляных красок хранили в секрете, то начались многочисленные эксперименты по их созданию. Верроккьо и его ученики оказываются в центре этих исканий. Среди них, несомненно, наиболее активным был Леонардо, который в продолжение всего творческого пути постоянно продолжал экспериментировать в процессе создания своих живописных шедевров, к сожалению, не всегда с ожидаемым успехом. Разрушение со временем красочного слоя его «Тайной вечери» – подтверждение этому.

Наряду увлечением искусством, уже в годы учебы Леонардо интересуется буквально всем на свете. О многочисленных изобретениях, проектах и экспериментах его научного и технического творчества будет сказано позднее. Уже в юные годы у Леонардо появился интерес к явлениям природы, растениям, животным, птицам и другим животным, которых он рисовал с такой тщательностью и точностью, что это вызывало изумление его современников. Так, близко знавший Леонардо Дж. Вазари, вспоминал: «Занимаясь философией явлений при-

¹ *Гуковский М.А.* Леонардо да Винчи. Творческая биография. Л.-М., 1967. С. 23.

роды, он пытался распознать особые свойства растений и настойчиво наблюдал за круговращением неба, бегом луны и движением солнца»². С восхищением описывает он и земной рай в картине, изображающей грехопадение Адамы и Евы, который Леонардо нарисовал на картоне для портьеры по заказу португальского короля. Произведение это не сохранилось и известно лишь со слов Вазари: «Леонардо нарисовал кистью приемом светотени с бликами света луг с бесчисленными растениями и кое-какими животными; и поистине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию ни один талант на свете не мог бы сделать что-либо подобное. Там изображено фиговое дерево, воспроизведенное со всеми сокращениями листьев и рисунков ветвей так любовно, что ум мутиться при одной мысли, что у человеческого существа может быть подобное терпение. Там же изображена пальма, у которой закругленности плодов проработаны с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений одного Леонардо могли это сделать»³.

Вазари приводит еще один любопытный эпизод из жизни художника. Однажды к отцу Леонардо пришел его сосед – умелый охотник и рыболов и попросил его взять сделанный им из фигового дерева круглый щит, с тем, чтобы его сын расписал его растениями и животными. Какой-либо другой художник этот заказ мог бы выполнить за один присест, намалевав на щите неуклюжего в искусстве заказчика две-три фигуры каких-либо птиц или рыб. Леонардо же подошел к выполнению заказа со всей серьезностью и решил нарисовать на щите нечто подобное голове Медузы, придавая этим самым щиту не только традиционную функцию защиты, но и устрашающую и даже отпугивающую. Но опять-таки предоставим слово Вазари.

Зная мифологию, Леонардо ничего не стоило по памяти и при помощи воображения нарисовать голову Медузы. Но уже с самого начала своего творчества он свои картины создавал с натуры – или непосредственно или на основе рисунков, которыми были наполнены его «блокноты»; их он постоянно носил на

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 464.

³ Там же. С. 264–265.

своим поясом, заносил на его страницы все более или менее примечательное и характерное. Так он поступил и в этот раз. Чтобы найти натуру для своей картины, «Леонардо, — пишет Вазари, — в одну из комнат натаскал хамелеонов, ящериц, сверчков, змей, бабочек, саранчу, летучих мышей и других странного вида подобного рода тварей, и из их множества, разнообразно сопоставленного, образовал некое чудовище, чрезвычайно страшное и жуткое, которое выдыхало яд и наполняло воздух пламенем; при этом он заставлял помянутое чудовище выползать из темной расщелины скалы, брызжа ядом из раскрытой пасти, огнем из глаз и дымом из ноздрей до такой степени причудливо, что в самом деле это имело вид чудовишной и ужасной вещи. Когда отец Леонардо пришел за щитом, то при первом же взгляде на щит с ужасом на лице отшатнулся от него и попятился назад. Леонардо его успокоил и произнес фразу, в которой он кратко выразил свое художественное кредо относительно эмоционально насыщенного воздействия искусства на человека: «Эта вещь служит тому, ради чего она сделана, ибо таково действие, которое следует ждать от произведений»⁴. Интересно отметить, что Леонардо «сконструировал» это чудовище тем же методом, что свойственно и античной мифологии периода архаики, в которой в изобилии были сотворены не только крылатые кони, мудрые кентавры, но и огнедышащие змеи, смертельно опасные сирены или свирепые чудовища вроде Сциллы и Харибды. В ранний период творчества Леонардо не привлекало искусство Древней Греции, наследником которой была эпоха Ренессанса. Леонардо ставил другие задачи, решение которых было необходимо для создания искусства Новой эпохи. Известен лишь один рисунок, изображающий морского бога Нептуна, который, по восторженной оценке Вазари, «был сделан с такой тщательностью, что изображение казалось совсем живым. Там было нарисовано взбаламученное море, колесница, влекомая морскими конями, вместе с разными чудовищами, дельфинами и ветрами, и несколько прелестнейших голов морских божеств»⁵. Этот рисунок Леонардо посвятил своему другу Антонио Сеньи, но затем его сыном Фабио был подарен мессеру Джованни Гади в сопровождении хвалебного четверостишия:

⁴ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 264–265.

⁵ Там же. С. 266.

*Дал нам Нептуна Гомер, дал нам его и Вергилий:
Как по ревуцим волнам гонит он коней своих?
Только и тот и другой его дали для помыслов наших,
Винчи же дал для очей, этим он тех превзошел⁶.*

Особое значение Леонардо придавал изображению человека, будь то персонаж библейских сюжетов или портрет реального человека. Когда его учитель Верроккьо, выполняющий заказ на картину «Иоанн, крестящий Христа», поручил Леонардо написать ангела, то, по словам Вазари, «хотя тот был юнцом, однако выполнил это так, что ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигура Верроккьо⁷». Вазари даже утверждал, что Верроккьо в результате даже поклялся больше не заниматься живописью – что оказалось легендой, но свидетельствует об удивлении, смешанном с восхищением, вызванном мастерством юного Леонардо у его учителя и коллег по живописному искусству.

Уже в этой юношеской работе проявились особенности художественного видения Леонардо и мастерство воплощения. Его ангел рядом с Христом, Иоанном и другим ангелом кисти Верроккьо, написанный в суровой и несколько суховатой манере, кажется посланцем из иного мира с его нежным женственным лицом и пышными волосами, спадающими волнами на его плечи, а его взгляд по контрасту с маловыразительным взглядом соседнего ангела полон мечтательности и невыразимой загадочности. Его коленопреклоненная фигура, искусно задрапированная в отчетливо изображенных складках плаща, не статична, как остальные персонажи картины, а содержит в себе скрытую динамику следующего жеста или движения по направлению к сцене крещения. М.А. Гуковский заключает: «Здесь, как и во многих своих дальнейших произведениях, Леонардо удается как бы поймать некий краткий момент, реально существующий между двумя движениями, момент, позволяющий изобразить тело одновременно с разных точек зрения и тем добиться гораздо полного, чем у предшествовавших художников, отражая в картине реальную жизнь в ее реальном протекании... Начинающий живописец сразу, с первых шагов, уверенно становится на путь новаторства»⁸.

⁶ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С 266.

⁷ Там же. С. 264.

⁸ Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. Творческая биография. С. 31.

Становление творческого метода Леонардо: «от действительности к идее»

Основные черты этого новаторства проявляются с первых же шагов его художественного творчества. Во-первых, это стремление к познанию реальной действительности, которая проявилась в его стремлении познать человека не только как духовное существо, но и как часть природы. Последнее выразилось в его анатомических штудиях человеческого тела, строения его отдельных органов и нервной системы. Но реалистическое, вплоть до мельчайших подробностей изображение природы и человека, не было для Леонардо самоцелью, а должно привлекать внимание зрителя, вызывать его чувства, волновать, и в отдельных случаях потрясать.

В своем стремлении к точному изображению реального мира Леонардо коренным образом выделялся не только среди учеников Верроккьо, но, пожалуй, и среди современных ему художников, во многом находившихся или под влиянием религии или же неоплатоника М. Фичино, который со своими последователями стремился соединить христианство с философией Платона. Что, например, было характерно для Боттичелли, который также как и Леонардо учился у Верроккьо, но в отличие от него в своем творчестве пошел «другим путем», стремясь достигнуть особой выразительности в живописи, изображая мифологические или сказочные миры, далекие от повседневной реальности, но очаровательные как выражение неземной красоты своих героинь в окружении фантастической природы. Он шел от идеи к сюжету, что и определило его «свободу» в отношении соблюдения правдивости и реальности в его картинах. В этом отношении был антиподом и подчас непримиримым конкурентом творчества Леонардо, за которым он ревниво следил.

Леонардо, напротив, шел не от идеи к реальности, а от реальности, постигаемой ее чувственным восприятием, к изображению жизни с целью воплощения в своих картинах идей или смыслов, выражающих новое понимание природы и человека – как венца ее творения. Уже в одной из ранних записей своих размышлений о путях познания действительности Леонардо утверждает: «Всякое наше знание начинается с ощущения»⁹. И затем он приходит к твердому убеждению, что «мыслимые вещи, не про-

⁹ *Леонардо да Винчи. Избранное.* С. 48.

шедшие через ощущение, пусты и не порождают никакой истины, разве только обманчивую. По сути, Леонардо предвосхитил определение И. Канта об ощущениях как первого этапа познания, завершаемого их осмыслением при помощи понятий разума. В отличие от немецкого философа, который придавал большое значение воображению в процессе познания действительности и отводил ему решающую роль в художественном творчестве, Леонардо воображение не считал определяющим в творческом процессе и в науке и в искусстве. Как считает исследователь творчества художника В.П. Зубов, «очень характерно и показательно, что фантазия, воображение в глазах Леонардо не были творческими способностями, какими они стали позднее для романтиков. Для обозначения творческой способности в области науки и техники, Леонардо располагал другим словом *invenzione* – «изобретение», «изобретательность»¹⁰.

В этом отношении Леонардо во многом следовал традиции, идущей от Аристотеля, а не от Платона, идеи которого были столь популярны в то время среди сторонников неоплатонизма. Как уже было сказано, Леонардо искусство рассматривал как «науку», цель которой отражать реальность такой, какова она есть или «изобретать» ее явления и предметы, не существующие, но возможные в природе. Буквально, по Аристотелю! Но «изобретать» не вымышленных и не существующих в действительности предметов и фантастических существ типа мифологических крылатых змей или кентавров, а создавать пейзажи и персонажи своих картин на основе синтеза реальных предметов природы и различных типов людей, которые он постоянно наблюдал и зарисовывал в свои тетрадки.

Негативное отношение Леонардо к бесплодной фантазии было обусловлено современной ему духовной атмосферой в обществе, в котором доминировали наряду с религиозными пред-
рассудками, химерические рассуждения о мистических предметах, магические заклинания, вера в сверхъестественных духов, вещей сновидений и т.д.

В противовес этой тенденции Леонардо следовал в жизни и творчестве трезвости ума в познании природы и человека опытным путем, осуществляемого при помощи зрения. «Глаз – око человеческого тела, через него душа созерцает свой путь

¹⁰ Зубов В.П. Леонардо да Винчи. М., 1961. С. 120.

и наслаждается красотой мира»¹¹, – утверждал он. В этом утверждении следует подчеркнуть два момента, которые и до Леонардо и позднее станут решающими в определении эстетического в визуальном восприятии действительности. Это, во-первых, его дистанционность, которая определяет свободу предпочтений при выборе предметов созерцания, а во-вторых, возникающее вследствие этого удовольствие от самого процесса созерцания разнообразных форм этих предметов. Таким образом, процесс созерцания вызывает чувство удовольствия от восприятия формы предметов и приводит к их чувственно-му познанию.

Это уже понимал и впервые выразил Аристотель в своей «Метафизике», которая открывается знаменательной фразой: «Все люди от природы стремятся к знанию. Свидетельством этого является наша привязанность к чувственным ощущениям; ведь безотносительно к их пользе мы любим их ради них самих, притом более всего прочих те, которые возникают при посредстве глаз. В самом деле, зрению, можно сказать, мы отдаем предпочтение перед всем прочим не только когда собираемся действовать, но и в тех случаях, когда не собираемся что-либо делать. Причина заключается в том, что это чувство в наибольшей мере содействует нашему познанию и делает явными многочисленные различия в вещах»¹². Это положение Аристотеля о самоценности чувственного ощущения – «безотносительно к их пользе, ради них самих» в сущности, согласуется с определением Канта эстетического суждения вкуса, которое при созерцании предметов без какого-либо практического интереса к ним «связывает удовольствие или неудовольствие непосредственно только с *рас-смотрением* (выделено автором. – М.А.) предмета, не принимая во внимание его применение или цели»¹³.

Но зрительское ощущение – это лишь исходный момент в познании природных явлений как наукой, так и искусством. А специфическим предметом живописного искусства Леонардо называл такие свойства реального мира, в определении которых он в буквальном смысле предвосхитил современное понимание эстетического как «разнообразия в единстве» или «единства в

¹¹ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 50.

¹² Аристотель. Метафизика. Т. 1. 980 а.

¹³ Кант И. Соч. в 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 247.

разнообразии». В «Трактате о живописи» он писал: «То, что содержит в себе *наибольшую всеобщность и разнообразие вещей, должно называться наиболее превосходным* (выделено автором. – М.А.). Следовательно, живопись должна быть поставлена выше всякой другой деятельности, ибо она содержит все формы, как существующие, так и несуществующие в природе»¹⁴.

Поясним, несуществующими в природе Леонардо определял те «универсальности» или абстракции, которые не видимы глазом – пространство как таковое, структура изображенных предметов, а также – духовные качества людей, выраженных в таких понятиях, как Храбрость, Мудрость, Справедливость, Гнев, Отчаяние и другие, которые можно изобразить лишь конкретно и выразительно посредством соответствующих им движений и выражений лица. Так, например, как советует Леонардо художнику, «разгневанную фигуру делай так, чтобы она держала кого-нибудь за волосы, прижав его голову к земле, упершись коленом ему в бок и правой рукой заноса над ним кинжал; волосы у нее должны быть приподняты, брови опущены и сжаты, зубы стиснуты, оба угла рта изогнуты дугообразно; шея – толстая, и спереди, из-за наклона к врагу, она должна быть полна складок»¹⁵. Общие свойства человека можно изобразить и посредством различных аллегорических фигур. Некоторые из них Леонардо создал для карнавальных шествий, устраиваемых Лоренцо Медичи и на празднествах при миланском дворе Людовико Моро.

Таким образом, «несуществующим в природе», по выражению Леонардо, является духовный смысл в произведении искусства, который является тем единством или идеальным проектом, воплощенным во всем многообразии изображенных в нем явлений природы, различных предметов и человека в разнообразии его жизненных ситуациях и внешних выражений его настроений и чувств. Эта иерархия уровней от конкретных предметов и их взаимоотношений в общей композиции картины до ее смыслового значения определяла поэтапный процесс живописного творчества Леонардо, его «восхождение» от конкретного материального в картине к ее идеальному смыслу.

¹⁴ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 53.

¹⁵ Там же. С. 107.

«Поклонение волхвов» — новаторское построение композиции и пластические смысловыражения персонажей картины

Это очевидно уже в первой значительной и самостоятельной, хотя и не вполне оконченной картине «Поклонение волхвов», в которой Леонардо воплотил свои теоретические установки в области перспективы в живописных картинах, изображения человеческого тела и пластических выражений внутренних состояний девы Марии, младенца на ее руках и толпы волхвов.

Но как проявляется аспект взаимоотношения воображения и слова при создании живописных произведений на библейские темы. Рассмотрим их на примере библейского сюжета «Поклонения волхвов», который был одним из распространенных в эпоху Ренессанса и воплощен в картинах различных художников: Джотто, Гирландайо, Джентиле да Фабрици, Беннцо Гоццолли, Сандро Боттичелли и других. В них основополагающая истина христианской религии — «в начале было слово» «переведена» на язык живописного искусства.

В «Новом завете» о посещении волхвов Марии и новорожденного Иисуса из четырех Евангелиях сообщается только в двух от Матфея и Луки. При этом изложения этого события в них существенным образом различаются. В Евангелии от Матфея читаем: «Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни Ирода царя, вот, волхвы с востока прибыли в Иерусалим и сказали: где родился Царь Иудейский? Ибо мы видели восход Его звезды и пришли поклониться Ему. Услышав это, царь Ирод смутился, и весь Иерусалим с ним. И собрав всех первосвященников и книжников народных, спрашивал у них: где родился Христос? Они же сказали ему: в Вифлееме Иудейском, ибо так гласит древнее пророчество. Тогда царь Ирод, тайно призвав Волхвов, точно выведал от них время, в продолжение которого явилась звезда. И послал их в Вифлеем, сказав: и все точно узнайте о Младенце. Как только найдете его, возвестите мне, дабы и я пришел и поклонился ему. Они же, послушавшись царя, пошли. И вот звезда, восход которой они видели, шла перед ними, доколе не пришла и не стала над местом, где был Младенец. Увидев звезду, они возрадовались радостью весьма великою. И войдя в дом, увидели Младенца с Марией, Матерью Его, и, павши, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну. И получив откровение в сновидении не возвращаться к Ироду, иным путем удалились в страну свою».

Несколько по-другому это излагается в Евангелии от Луки. В Вифлееме Мария «родила Сына Своего первенца и спеленала Его и положила Его в яслях, потому что не было им места в гостинице. И были в этой стране пастухи, жившие под открытым небом и стерегшие ночью стадо свое. И ангел Господень представ им, и слава Господня осияла их, и они устрашились страхом великим. И сказал им ангел: не бойтесь, ибо вот, благовествую вам радость великую, которая будет всему народу: родился вам сегодня в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь. И вот вам знамение: вы найдете Младенца спеленатого и лежащего в яслях (...) И они поспешили придти, и нашли и Мариам, и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях. Увидев же, сообщили о том, что им сказано об этом Дитяти. И все услышавшие удивились сказанному им пастухами. Мария же все слова эти сохраняла, слагая в сердце Своем. И возвратились пастухи. Слава и хваля Бога за все, что они увидели и слышали, как было сказано им».

Как видно, в Евангелии от Матфея не определяется род занятий волхвов, которые пришли из другой страны и не нашли ничего лучшего, как у царя Ирода спросить, где родился Царь Иудейский? Вместо того, чтобы следовать за путеводной звездой, которая сама указала им место рождения Иисуса, зависнув над городом Вифлеемом. Судя по богатым дарам этих волхвов, они были из знатных родов своих стран. В Евангелии же от Луки именно пастухи первые узнают о рождении Иисуса от явившегося им ангела и, придя на место рождения Иисуса, сообщают деве Марии, кого она родила. О каких-либо дарах пастухов в этом Евангелии речь не идет, да и что можно было ожидать от бедных пастухов.

Но какое разнообразие вольных интерпретаций мы видим в картинах различных художников, изображающих это событие! В «Поклонении волхвов» в капелле дель Арена во Флоренции Джотто изобразил торжественный прием волхвов сидящими на ступеньках дома Марией с Иисусом на руках и Захария, рядом с которыми стоит крылатый ангел. А коленопреклоненные волхвы подносят им богатые дары. В картине Гирландайо «Поклонение пастухов» в церкви Санта Тринита на переднем плане в качестве яслей представлен ящик, увитый гирляндами цветов, около которого с противоположной стороны стоит бык, а с другой, на земле лежит голенький младенец, сосущий свой пальчик, как это и делают все дети этого возраста. Слева замерла Дева

Мария с благоговейно сложенными ладонями, а справа – группа из трех пастухов, один из которых держит в руках ягненка. Таким образом, трактовки сюжетов в этих картинах, в общем, соответствуют текстам Евангелий Матфея и Луки – волхвы приносят богатые дары, а пастухи ягненка, ставшего впоследствии символом Иисуса.

Простая обстановка: хлев, ясли, где лежал новорожденный младенец, волхвы и пастухи в некоторых картинах художников Ренессанса превратились в грандиозных и помпезных, как это можно видеть на картине Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов», в которой многочисленные волхвы в богатых одеждах и с ценными дарами, а некоторые из них и на белых конях образуют огромную очередь к сидящей Деве Марии с младенцем Иисусом. Беноццо Гоццолли в картине «Шествие волхвов», украшающей капеллу Медичи, вероятно, стремясь угодить семейству Медичи, устраивавших во Флоренции торжественные праздничные шествия, изобразил роскошную кавалькаду всадников, шествовавшую по горной дороге, уходящей в едва обозримую даль, направляясь в Вифлеем с богатыми дарами для новорожденного Иисуса. Боттичелли в картине «Поклонение волхвов», предназначенную для монастыря Санта Мария Новелла, в качестве волхвов изобразил членов семейства Медичи.

Совсем другое произведение на заданную евангельскую тему создал Леонардо. Получив благодаря связям своего отца заказ на алтарный образ главной церкви расположенного вблизи Флоренции монастыря Сан-Донато, он в марте 1481 г. приступил к его выполнению, поставив перед собой цель превзойти все, что было написано на эту тему предшествующими художниками.

«Поклонение волхвов» Леонардо создавалось в несколько этапов. Вначале, в первом подготовительном рисунке, был набросан общий план будущего произведения с отдельными деталями заднего плана – античными руинами с двумя крутыми ступеньками, группой сажающихся всадников с неясными очертаниями фигур. Затем вчерне был проработан передний план с изображением Марии с младенцем Христом, окруженные волхвами.

Прояснив для себя замысел будущей картины, Леонардо обратился к ее деталям и стал тщательно прорабатывать их в отдельности, нередко обращаясь к своим рабочим тетрадам с зарисовками лиц и фигур, изображая в различных позах поклонения

индивидуально выраженные фигуры волхвов, на лицах которых отражались соответствующие событию волнения и чувства; неясные очертания всадников, Марию с младенцем на коленях. Когда детали картины были готовы, Леонардо приступил к созданию окончательной композиции картины, в центре которой находилась Мария с ребенком, а вокруг нее были симметрично расположены группы волхвов. Этим достигалась организация всего разнообразия фигур толпы волхвов в целостное единство, а, по сути, создание целостной эстетической структуры картины. Учитывая, что эстетическое, по определению, представляет собой не только форму, но и процесс ее восприятия, то для оживления картины и придания ей движения, усиливающее впечатление ее жизненной достоверности, Леонардо сделал следующее. Во-первых, всему построению картины придал динамический характер посредством двух высоких и крутых лестниц, ведущих к величественным развалинам античного портика, а во-вторых, изобразил на втором плане тематически несвязанную с сюжетом сцену яростной схватки каких-то всадников. В отличие от своих предшественников, Леонардо выносит изображение библейского события на площадь и сочетает его с «посторонними» для раскрытия главной темы картины предметами, возможно, для того, чтобы придать ему не сугубо религиозный, но общечеловеческий смысл – радость окружающих при появлении на свет нового человека. В его картине нет ни яслей, ни коровы – этих обязательных иллюстративных атрибутов, присутствующих в выше названных картинах.

Отметим, что при создании «Поклонения волхвов» – этой первой многофигурной и структурно сложной картины – Леонардо был выработан метод создания живописного произведения, который может быть сравним с изобретением и конструированием какого-либо механизма или машины. Этапы реализации метода: идея (машины) (замысел картины), черновой набросок (композиции картины) (конструкция машины) «сотворение» фрагментов (картины) – (детали машины) «сборка» фрагментов в целостное композиционное единство (картины) закончена конструкция (машины). А по завершении оценка: как воздействует смысл и форма картины на зрителя, работает ли машина, двигается, плавает, летает?

Сравнение живописного искусства с наукой в таком плане наглядно подтверждает неоднократно повторяемый тезис в

трактатах Леонардо – «живопись – это наука». Впрочем, этот же метод природа применила и при создании форм живых существ: замысел – органическая структура – успешная жизнедеятельность. Таким образом, общим свойством всех видов животного мира и искусственных механизмов является *организмичность*. Не случайно человек в европейской философии определялся как организм наподобие машины. Например, в книге Ламетри «Человек – машина».

Общее положение, согласно которому искусство является наукой, так часто повторяемое Леонардо, реализовывалось на практике не только для создания новых, до этого не известных машин и различных механических конструкций именно, но и для решения художественных проблем живописи. По сравнению с другими представителями Возрождения, например, с его предшественником Альберти, Леонардо наиболее последовательно и гармонично сочетал научные изыскания и художественное творчество. В отличие от живописных произведений, которые он, если не окончательно, но все же в большинстве случаев успешно завершал, его научные и технические проекты в основном остались нереализованными – из-за непонимания и неверия в их полезности, и вследствие низкого уровня науки и техники того времени. Обозревая гениальные научные идеи в самых различных областях науки и техники Леонардо и сопоставляя их с его художественно-экспериментальным творчеством, можно только удивляться разнообразию его способностей и достигнутых в этих областях результатам. Вполне вероятно, в свете современной теории о дифференциации мозга человека на правое – «образное» и левое – «логическое» полушария, можно предположить, что у Леонардо они были развиты одинаково. Это позволяло ему быть ученым в живописном искусстве и изобретателем в науке и технике. Леонардо был левшой и, возможно, этим объясняется манера его письма не слева направо, как обычно принято, а справа – налево. С тем, чтобы зашифровать свои идеи и открытия.

Но вернемся к истории создания и последующей судьбе «Поклонения волхвов». Потратив много времени и сил на процессе подготовительных работ, Леонардо, по завершении композиции картины, приступил к ее написанию, но не темперой, которая дает возможность лишь раскрашивать заранее подготовленные контуры, как это было общепринято в то время, а масляными красками, применение которых позволяло создавать контрастами света и тени впечатление глубины и рельефа, перспективы и воз-

душности изображаемого в картине. Но это новшество создавало и дополнительные трудности в работе, на преодоление которых у Леонардо времени уже не было. В итоге красочная проработка фигур и фона осталась незавершенной, но и в таком виде она представляла собой новаторское и значительное по замыслу и исполнению произведение искусства. По мнению М.А. Гуковского, в «Поклонении волхвов» Леонардо да Винчи «живопись достигла полного овладения техникой изображения человеческого тела, композицией большого многофигурного полотна, передачею света и тени, выражением сложных душевных эмоций, к которым она стремилась в течение всего XV века... Вся картина живет одной жизнью, дышит одним дыханием и при всей своей сложности и многофигурности воспринимается как единое гармоническое целое»¹⁶. Добавим, в отличие от реальных живых объектов, живет при восприятии картины в сознании человека, то есть в идеальном мире. И весь процесс движения восприятия или сканирования картины зрением как бы повторяет ход создания картины: поверхностно целостное восприятие – разглядывания деталей переднего плана, затем – второго плана, в итоге – результативное и целостное постижение общего замысла или идеи картины.

Интересна последующая судьба этой картины. Она около пятнадцати лет украшала главный алтарь церкви Сан-Донато, правда, в несколько «исправленном» виде – сцена сражающихся всадников было закрашена, но и в таком виде картина вызывала негативное отношение к ней монахов монастыря. В результате, художнику Филиппо Липи было поручено написание картины на эту же тему, которая в 1496 г. заменила произведение Леонардо. Она долгое время хранилась в монастыре и была от сырости значительно повреждена. Далее она подверглась довольно грубой реставрации и неизвестно где была выставлена. Но каким-то образом очутилась в США, и в январе 2009 г. в посвященной ей телевизионной передаче было сообщено, что при помощи нанотехнологий был восстановлен первоначальный красочный слой картины и она вновь засияла первозданной красотой. Это стало очевидно при сравнении ее до и после реставрации – обе находятся в музее и рядом установлены. По признанию многих искусствоведов, после написания этой картины Леонардо почти сразу стал центральной фигурой эпохи Возрождения. И каждая его последующая картина была очередным шагом в развитии изобразительного искусства.

¹⁶ Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. Творческая биография. С. 60.

Зрелый период живописного творчества Леонардо. «Тайная вечеря»

Вершиной зрелого периода творчества Леонардо стала настенная фреска «Тайная вечеря» (1496–1497), написанная им в Милане (куда он переехал на службу к герцогу Людовико Сфорца) и помещенная в трапезе монастыря Санта Мария дела Грации. В ней все, начиная с композиции и кончая составом красок, было новаторски неожиданным и совершенным. Подготовительная работа к ней и процесс ее создания были не только результатом его предшествующих научных и художественных исканий, но одновременно и необычайно сложным синтезом многих аспектов и линий развития не только творчества Леонардо, но и мирового изобразительного искусства.

«Тайная вечеря» – событие, предварившее последующие трагические сцены из жизни Христа. Это определило ее особое значение в искусстве Ренессанса. До того, как к ней обратился Леонардо, этой теме посвятили свои живописные произведения Джотто (Капелла дель Арена в Падуе), Доминико Гирландайо (монастырь Оньисанти во Флоренции), Якопо Тинторетто (церковь Сан-Джорджо Маджоре в Венеции) и другие. Как и при изображении «Поклонения волхвов», литературная основа «Тайной вечери» в этих произведениях трактовалась произвольно, начиная с изображения места этого события, общей композиции картины и вплоть до выражений апостолами эмоций жестами и мимикой лиц после слов Христа – «Истинно говорю вам: один из вас предаст Меня». И так же как в «Поклонениях волхвов», эволюция изображений «Тайной вечери» шла по линии снижения религиозного значения этого события и акцентирования на его красочной зрелищности картины и превращении ее в обычное многолюдное застолье.

Что же мы находим в Евангелиях по этому поводу? Действие происходит в Иерусалиме. «В первый день Опресноков, когда заклали пасхального агнца, говорят Ему ученики Его: куда ве-лишь нам пойти приготовить Тебе вкусную пасху? И посылает двух из своих учеников Своих и говорит им: идите в город; и встретит вас человек с кувшином воды; последуйте за ним. И куда он войдет, скажите хозяину дома: «Учитель говорит: где покой Мой, в котором я вкусил бы пасху с учениками Моими». И он вам покажет горницу большую, убранную, готовую; там приготовьте нам. И отправились ученики Его, и пришли в город,

и нашли, как сказал им; и приготовили пасху». В этом отношении расхождений между апостолами нет. Таким образом, вечеря происходила в горнице частного дома.

Как и в «Поклонении волхвов», один лишь Джотто близок к тексту Евангелий при изображении места, где происходит вечеря. Мы видим Христа и апостолов, сидящими в скромной «горнице» вокруг небольшого стола, при этом – пятеро из них сидят спиной к зрителю. Если бы не литературный «сценарий», едва ли возможно было бы представить, что перед нами один из трагичных переломных моментов в их судьбе – все сидят спокойно, если не сказать – неподвижно, с одинаковыми выражениями лиц. Трудно здесь догадаться, кто есть кто. Разве что по нимбам вокруг их голов. У всех они – темного цвета и лишь у одного, сидящего с правого края, нимб – светлый.

Совсем другую картину находим в «Тайной вечере» Гирландайо. В просторной деревянной галерее с красочно расписанными массивными и высокими сводами на заднем плане, в центре «П-образного» стола восседает Христос, а по обе его стороны расположились апостолы, за исключением отверженного Иуды, в одиночестве сидящего перед ними по другую сторону стола. Как пишет французский искусствовед Г. Сеайль, «художник собрал здесь благородных старцев, людей зрелого возраста и юношей. Но душевное состояние выражается у них всех в совершенно одинаковой мере. Не схвачено произвольное, свободное проявление различных возрастов, темпераментов, характеров. Это, в самом деле, не люди, а святые, как они рисуются в старинной легенде»¹⁷.

Характерно, что тенденция к сближению события «Тайной вечери» с повседневной жизнью проявилась во фреске Тинторетто. Художник, вопреки библейскому тексту, переносит действие из скромной горницы в некое помещение, как таверна, где помимо Христа и апостолов находятся различные персонажи; некоторые из них восседают рядом с апостолами, другие толпятся вокруг стола, на столе стоит бочка, из которой женщина черпает вино и подает наполненный бокал стоящему спиной к зрителю мужчине. Здесь же, поднявшись на задние лапки маленькая собачка лает вино из этой же бочки. Над столом беспорядочной гурьбой

¹⁷ Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый (1452–1519). Опыт психологической биографии // Пер. с франц. М, 2007. С. 39.

летают ангелы. В этой суматохе апостолы почти не отличаются от окружающих их сотрапезников, и лишь светлый нимб выделяет среди них Христа, протягивающего Иуде обмакнутый в вине хлеб и этим разоблачающего перед апостолами гнусного предателя. Вот какое наследство в изображении Святой вечери получил Леонардо, что поставило его перед необходимостью ее нового решения, которое расхожей библейской теме придало бы высокое общечеловеческое значение и в максимально возможной степени выразило духовное богатство человека эпохи Ренессанса во всем разнообразии его проявления в жизни и искусстве.

К созданию главного произведения своей жизни Леонардо был готов во всеоружии. Он уже имел опыт создания многофигурного произведения – в «Поклонении волхвов» – детально изучил «физику» мускулатуры человека, расположение и функции его внутренних органов, психологические состояния людей различных возрастов и типов, выражающихся в их поведении и мимике лиц и т.д. Все это могло служить лишь предпосылкой той непомерно сложной и масштабной работе, которая продолжалась с 1496 по 1498 г. «Как всегда, Леонардо хотел быть самостоятельным и оригинальным во всем: в технике, в композиции, в фигурах картины. А это требовало длительной и упорной работы... Постепенно, шаг за шагом, подобно тому, как складывался в сознании какой-нибудь закон механики, вырисовывалось окончательное ее построение»¹⁸, – пишет М.А. Гуковский. Но «вырисовывалось» на основе предварительного детального словесного описания Леонардо каждого из апостолов в их характерных позах и выражениях лиц в момент произнесения Христом роковой фразы, повергнувшей их в состояние шока. Читаем: «Один, который пил, оставил свой стакан в том же положении и повернул голову к говорящему; другой протягивает пальцы обеих рук и с суровым лицом поворачивается к своему товарищу; третий, с протянутыми руками и высоко приподнятыми плечами, изумленно смотрит; этот что-то шепчет своему соседу, который, внимательно слушая его, поворачивается к нему, держа в одной руке нож, а в другой – полуразрезанный хлеб; тот поворачивается с ножом в руках и ставит стакан на стол; один, держа руки на столе, смотрит; другой дует на свою пищу; еще один наклоняется, чтобы лучше рассмотреть говорящего, и прикрывает глаза руками; другой отодвигает-

¹⁸ Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. Творческая биография. С. 113.

ся позади от наклонившегося и видит говорящего, стоящего между стеной и наклонившимся»¹⁹.

Как видно, Леонардо проектирует будущую пространственную композицию картины вчерне, намечает их позы и взаимоотношения ее персонажей друг с другом, пока особо не вникая в их душевные состояния в тот роковой миг. Затем он усложняет свою задачу при окончательном завершении композиции и стремится избежать монотонности в изображении апостолов, сидящих рядом за одним столом и в то же время представить их как единый организм, обуреваемый одним чувством ужаса и страха, выраженных каждым апостолом соответственно их возрасту, душевному складу и темпераменту. Г. Сеайль пишет: «Чтобы написать картину, недостаточно нанизать лиц в одном ряду, необходимо, чтобы каждое лицо жило своей собственной жизнью и в то же время участвовало в жизни целого». Этим только и достигается провозглашенное Леонардо в «Трактате о живописи» положение «разнообразие в единстве» его составляющих частей». Именно в подобных типах организации осуществляется «закон эстетической организации» любого сложного явления в природе и соответственно в искусстве. Так, в различных вариантах он определялся европейской философской эстетикой, а также и «научной» эстетикой от гештальтпсихологии и до теории информации. В живописном искусстве этот закон в максимально полном и выразительном виде был впервые воплощен Леонардо в его «Тайной вечере». Не только на «первичном», материальном уровне организации апостолов за единым столом, но и на более сложном и неуловимом – духовном уровне их взаимоотношений. Как точно определил различие этих уровней Г. Сеайль: «Материальная правда служит для да Винчи только средством для более рельефного изображения духовной правды... Леонардо так долго «приковывал» к произведению именно психологический реализм, т.е. *стремление выразить душевную жизнь во всей ее полноте и во всем разнообразии, чтобы уловить тонкие отношения, указывающие на присутствие души в теле. Для него дело шло о творчестве в буквальном смысле: его манила бесконечность жизни; будучи не в силах вдохнуть бытие, он создает настоящих, возможных в действительности людей*»²⁰ (выделе-

¹⁹ Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый (1452–1519). Опыт психологической биографии. С. 40.

²⁰ Там же. С. 42.

но автором. – М.А.). Люди, которым, по выражению знаменитого математика и друга художника Фра Пачоли, «недостает только дыхания, производят впечатление живых людей в реальной конкретной обстановке».

Трудно поверить, что все персонажи «Тайной вечери» как таковые не существовали в действительности, а были созданы или, по терминологии Леонардо, «изобретены» им, соответственно замыслу будущего произведения и один за другим помещены за столом. Известно, как «изобретал» различные типы людей художник. Вообразив требуемый для картины физический тип будущей персоны, его возраст, душевный склад, темперамент и его роль в будущей картине, Леонардо бродил по особо людным местам и зарисовывал в своей записной книжке подходящие фигуры, позы, лица. Иногда он быстро находил то, что ему было нужно, а порой он долго и безуспешно искал подходящие для его картины типы людей. Как это случилось при создании образов двух главных героев – Христа и Иуды. Приведем один эпизод, связанный с поисками Леонардо подходящей натуры для изображения Иуды, о котором поведал Вазари: «Рассказывают, что приор монастыря очень настойчиво требовал от Леонардо, чтобы он кончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Леонардо целых полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Леонардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду. Не ограничиваясь этим, он стал настаивать перед герцогом и так донимать его, что тот принужден был послать за Леонардо в вежливой форме просить его взяться за работу, всячески давая понять, что он это делает по настоянию приора. Леонардо, знавший, насколько остер и многосторонен ум герцога, пожелал (чего не сделал он по отношению приора) обстоятельно побеседовать с герцогом об этом предмете. Леонардо долго говорил с герцогом об искусстве и разъяснил ему, что возвышенные дарования достигают тем больших результатов, чем меньше работают, ища своим умом изобретений и создавая те совершенные идеи, которые затем выражают и воплощают руки, направляемые этими достижениями разума. К этому он прибавил, что ему осталось написать еще две головы: голову Христа, образец который он не хочет искать на земле, и в то же время мысли его не так возвышенны, чтобы он мог своим воображением создать образ той красоты и небесной прелести, какая должна быть свойственна воплотившемуся Божеству; не-

достает также и головы Иуды, которая вызывает его на размышления, ибо он не в силах выдумать форму, которая бы выразила черты того, кто после стольких полученных им благодеяний все же нашел в себе достаточно жестокости, чтобы предать своего господина и создателя мира; эту голову он хотел бы еще поискать; но, в конце концов, ежели не найдет ничего лучшего, он готов использовать голову этого самого приора, столь назойливого и нескромного. Это весьма рассмешило герцога, сказавшего ему, что он тысячекратно прав. Таким-то образом, бедный приор, смущенный, продолжал понукать искусство работу в саду, но оставил в покое Леонардо, который хорошо кончил голову Иуды, кажущую истинным воплощением предательства и бесчеловечности»²¹.

Обратим внимание на то место, где Леонардо, по сути, разъясняет герцогу свою теорию о соотношении в живописи замысла и его воплощения, в которой признается решающая роль понимания или суждения об искусстве: «Тот живописец, который не сомневается, немногого и достигнет. Когда произведение превосходит суждение творца, то такой художник немногого достигнет, а когда суждение превосходит произведение, то это произведение никогда не перестанет совершенствоваться...»²² Этого-то и не понимал приор, когда видел Леонардо размышляющим у своей почти законченной картины, не прикасаясь к кисти.

В «Тайной вечере» Леонардо иллюстрирует тезис о превосходстве замысла произведения искусства над его воплощением, что побуждает к их бесконечному взаимодействию, в процессе которого определяются, с одной стороны, цель и возможности воплощения идейного замысла в образах произведения, а с другой – создание зримых образов, в которых этот замысел раскрывается и воздействует на чувство и интеллект зрителя. Вообще же, идея в различных видах искусства выражается в специфических свойствах его материально-эстетической структуры. Например, в литературном произведении оно в итоге выражается посредством словесных выражений автора или его героев. В «немых искусствах» – архитектуре, скульптуре и живописи – идея постигается в результате восприятия произведений этих видов искусства.

²¹ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 267–268.

²² Леонардо да Винчи. Избранное. С. 68.

Новаторство Леонардо в «Тайной вечере» помимо всего прочего состоит в том, что он «соединяет» слово и образы в неразрывное зримое единство, придав именно слову верховное и определяющее его воздействие на образы апостолов. Как утверждает Г. Вельфлин, «идея сделать основным мотивом центральной фигуры уже произнесенные слова всецело выходило за пределы кватроченто. Леонардо первым отважился на это и тем самым получил то неоспоримое преимущество, что перед ним открылась возможность поддерживать основной тон на протяжении неограниченного числа тактов. Тот всплеск чувств, что был вызван первоначальным толчком, продолжает свое звучание. Сцена приобрела сиюминутность высшей степени, и тем не менее ее отличает непреходящий и исчерпывающий характер»²³.

«Тайная вечеря» – шедевр живописного творчества, в котором гениальный художник реализовал все свои научные и художественные разработки прежних лет. Она вызвала восхищение современников Леонардо. А вторгшийся в Италию французский король Людовик XII был так потрясен ею, что даже приказал выломать всю стену трапезной с картиной Леонардо, чтобы перевезти ее во Францию. Только опасность повредить ее при перевозке сделала эту затею невозможной. И без того картине Леонардо была уготована печальная судьба, виной чему был сам художник, который использовал масляные краски, вместо темперы, как это было принято при создании настенных фресок. В результате, от сырости поверхность картины стала постепенно трескаться и разрушаться. В то время как, например, написанная на стене той же трапезной с использованием темперы фреска художника Доната Монторфано «Распятие», хорошо сохранилась. После посещения Италии, Гёте в статье «Тайная вечеря» высоко оценил художественное совершенство этой картины и особенно проявившую в ней способность Леонардо при изображении персонажей «показать со всей честностью их внутреннее содержание через их внешнюю форму». Уже тогда были заметны разрушения картины Леонардо. Гёте подробно описал характер ее порчи от разных причин – от испарений и запахов из кухни трапезной, из-за места расположения монастыря в низине, к тому же неоднократно затопляемого частыми ливнями и особенно – наводнением 1500 г., из-за запустения монастыря

²³ Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 42–43.

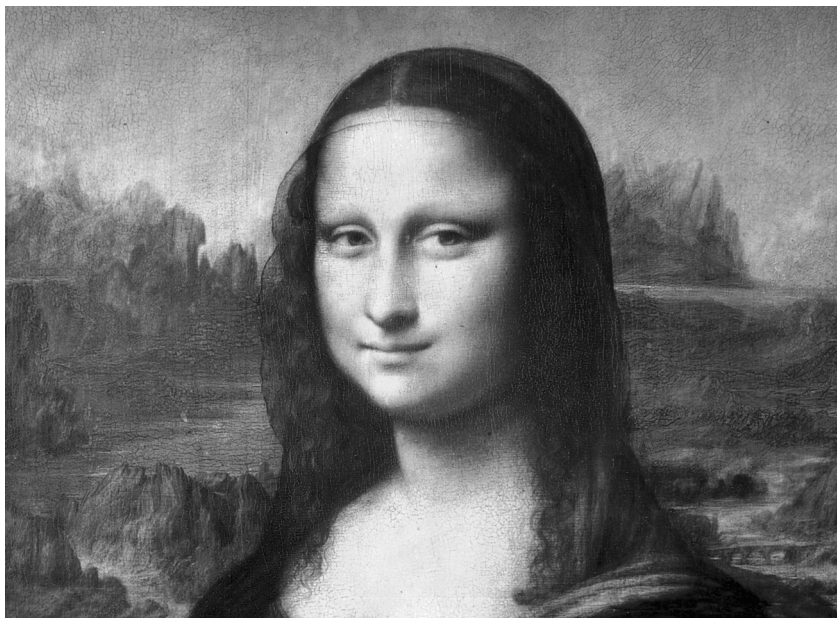
во время страшной чумы, поразившей Милан через десять лет после создания картины. В довершение всех бед, трапезная монастыря была использована как конюшня во время завоевания Италии французами. Гёте со скрытой иронией так описал это событие. «В 1796 году победоносная французская армия перешла Альпы; ее вел Бонапарт, молодой генерал, жаждущий славы и прославленных произведений; имя Леонардо привлекло его в то место, которое так долго держит в плену и нас. Бонапарт тотчас же приказал не устраивать здесь постой и не делать ничего, что могло бы нанести какой-либо ущерб трапезной. Составив этот приказ, он подписал его, подставив под лист бумаги колено, и тотчас вскочил на лошадь. Вслед за тем другой генерал, презрев этот приказ, приказал взломать двери и превратить трапезную в конюшню»²⁴.

В настоящее время, после неоднократных реставраций, «Тайная вечеря» потеряла свой первоначальный вид, но и теперь она производит неизгладимое впечатление. Более четверти века прошло с тех пор, когда автор этой книги совершенно один стоял перед этой картиной. До сих пор всплывает в памяти первое впечатление, которое произвела белизна скатерти, на которой четко выделялись различные предметы вечерней трапезы. Затем взгляд задержался на голове Иисуса, хорошо различаемой на светлом проеме окна. Но постепенно передо мною возникают фигуры апостолов, которые воспринимаются в попеременной динамике движения от Христа – слева направо и справа налево. И казалось, они оживают в своих разнообразных позах, выразительных жестыкуляциях рук, чувствах, отражающихся на их лицах. Даже показалось, что слышится гул возмущенных голосов апостолов.

Вершина портретного искусства художника. «Мона Лиза»

Последний период жизни художника прошли в бесконечных скитаниях по разным городам Италии, работа при княжеских дворах и папстве. Наряду с многочисленными изобретениями, проектами фантастических, с точки зрения современников, аппаратов, например, подводного плавания, летательного и других, за свою долгую жизнь Леонардо на заказ выполнил ряд жи-

²⁴ Гёте И.-В. Об искусстве. М., 1976. С. 276.



Леонардо да Винчи. «Мона Лиза». 1503–1504. *Лувр. Париж*

вописных работ, опять-таки на религиозно-библейские темы («Мадонна с младенцем и святой Анной», «Мадонна в гроте», «Иоанн Креститель» и другие).

Но подлинным шедевром мирового значения стала последняя работа Леонардо «Мона Лиза», известная под ошибочным, как выяснилось, названием «Джоконда», это портрет одной из дам сердца Джулиано Медичи. На этот раз Леонардо поставил перед собой сложные задачи научного и художественного характера. Как пишет А. Дживелегов, «искусство для него было наукой, и каждая художественная работа серией научных экспериментов. Его искусство уже вступило в фазу такой зрелости, когда были поставлены и решены все формальные задачи композиционного и иного характера»²⁵. В этой картине он с успехом выполнил сложную задачу всеми доступными живописи средствами передать в чертах лица и фигуры Моны Лизы ее внутренний мир, очарование таинственной улыбки и всего духовного

²⁵ Дживелегов А. Леонардо да Винчи. С. 117.

облика молодой женщины. Леонардо и ранее писал портреты, но именно в этой картине символически выразилась наиболее характерная черта искусства Ренессанса – воспевание красоты и величия человека. И если в творчестве многих художников этой эпохи человек почти всегда выступал персонажем библейских сюжетов, то не случайно, что последняя работа ведущего художника этой эпохи предстала без религиозных псевдонимов. Характерно, что светская женщина как бы символически заняла место женских образов святого семейства, приобретая значение вселенского образа и по своему духовному совершенству, и по своей монументальности, сопоставимой со всем миром, природой, на фоне которой она в позе, обычной для мадонн, спокойно и с легкой, загадочной улыбкой предстает перед зрителями. По мнению А. Дживелегова, «Леонардо... сделал портретом Моны Лизы так много, что все дальнейшее искусство портрета должно всегда возвращаться к “Джоконде” как к образцу недостижимому, но обязательному»²⁶. С этим мнением солидарен и М.А. Гуковский, который утверждал, что в «Джоконде» Леонардо «далеко выходит за рамки простого портрета. Это обобщенный образ живого, умного, думающего и чувствующего человека, сохраняющий индивидуальные черты и в то же время поднимающийся высоко над ними»²⁷. То есть это уже не изображение святых, представляющих собой материализацию или конкретизацию, вернее, воплощение общих принципов и идей религиозного мировоззрения, еще и не реалистический портрет, как изображение данного, «частного», конкретного человека.

Подготовительный процесс картины для Леонардо был связан с решением научных задач по исследованию человека как телесного существа. Так, например, работая над портретом Моны Лизы, художник одновременно изучал анатомию человека. Здесь, по мнению М.А. Гуковского, «работа художника... тесно переплетается с работой ученого-экспериментатора, создавая в своем синтезе произведение, поистине поражающее»²⁸. Известно, что при написании портрета Моны Лизы Леонардо приглашал музыкантов и комедиантов, которые забавляли ее во время утомительных сеансов. Но только ли для развлечения

²⁶ Дживелегов А. Леонардо да Винчи. С. 117.

²⁷ Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. Творческая биография. С. 162.

²⁸ Там же. С. 141.

приглашал их художник? Возможно, он ставил научный эксперимент путем различных воздействий музыки и шуток на настроение Моны Лизы и среди различных реакций на них выбрал то выражение ее лица, которое отвечало его задаче заключить в ее портрете некую тайну, разгадать которую так и не удалось до сих пор. Тайну, которая привлекает нас и именно это и является залогом столь долгой популярности этого шедевра в течение столетий.

Можно ли отсюда сделать вывод о том, что науку Леонардо использовал для изучения и познания духовного и природного в человеке? Поскольку абстрактную метафизику он отвергал и стремился все постигнуть опытным путем, исследуя то, что можно увидеть, и, так сказать, потрогать руками. В известной мере так оно, очевидно, и было. В этом он следовал прогрессивным тенденциям своей эпохи, но все же во многом и опередил ее. Например, если многие художники лишь на словах признавали необходимость науки для понимания искусства и творчества, то Леонардо практически реализовал, и весьма наглядно, связь науки и искусства. Поистине, в искусстве он выступал как ученый, а в науке как художник. Его рисунки и проекты, при всей своей строгости и рациональности, смотрятся как произведения графического искусства. И даже тогда, когда они изображают отдельные органы человеческого тела и его внутренности.

Предоставим слово специалисту для большей убедительности сказанного. М.А. Гуковский пишет: «Количество анатомических рисунков Леонардо весьма велико, и многие из этих мимолетных зарисовок являются работами, в которых творческая индивидуальность художника проявляется с необычайной полнотой. Они часто сухи и строго аналитичны, кажется, ничего, кроме стремления познать, разобраться в строении того органа, который изображается, понять механизм его действия, в них нет. Несмотря на эту чисто научную установку, несмотря на детальнейшее отражение в них наблюдений при вскрытии во всей его конкретности, несмотря даже на уродливость отдельных зарисовок, не чуждую цинизма, они в большинстве своем кажутся пленительно прекрасными, почти с гипнотической силой притягивают взгляд внимательного зрителя, поражают легкостью и чистотой линий, мягкостью переливов типично леонардовского «сфумато», строгостью и ясностью композиции. Неразрывная слитность в Леонардо художника и ученого прояв-

ляется в них с особой силой, яркостью и выпуклостью»²⁹. О живописных шедеврах Леонардо можно размышлять бесконечно, открывая в нем новые грани и свойства, которые со временем высвечиваются все ярче и все еще поражают своим совершенством и притягивают неразгаданной тайной их скрытых смыслов и символов.

Литературное творчество Леонардо

Леонардо обладал не только гениальным даром художника. В тени его художественных шедевров осталась незаметной его литературная одаренность, которую высоко оценил Гёте и которая если и уступает живописному гению Леонардо, все же в некоторой степени и сопоставима с ним. Так, в статье «Взгляд на Леонардо» Гёте утверждает: «Разнообразные таланты, которыми Леонардо одарила природа, избрала своим вместилищем главным образом его око; поэтому, хотя он и был наделен разнообразнейшими способностями, величие свое Леонардо проявил прежде всего как художник...» Но! Читаем дальше: «Его остроуму, всепонимающему воззрению на мир мы обязаны великими подробностями, с которыми он умел передать в *словах* самые запутанные дела на земле, самые сильные волнения, передать так, словно слова эти могут перевоплотиться в картины. Прочтите его описания битвы, бури – вам не так-то легко будет сыскать более точные изображения, которые, правда, не есть живопись, но которые могут указать живописцу на то, что именно он должен создать»³⁰.

Подтвердим эту оценку словесного искусства Леонардо некоторыми примерами из его рукописного наследства, обращая внимание на логику и точность выражений в его теоретических опусах, наставлениях художникам и описании природных явлений.

«Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры тел, облекаемых этими поверхностями, на близость и отдаленность тел с соответствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука – мать перспективы, то есть учения о зрительных линиях»³¹.

²⁹ Гуковский М.А. Леонардо да Винчи. Творческая биография. С. 142.

³⁰ Гёте И.В. Об искусстве. С. 286–287.

³¹ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 91.

«Не всегда хорошо то, что красиво. И это я говорю для тех живописцев, которые так влюблены в красоту красок, что с большим сожалением придают им самые слабые и почти не ощутимые тени, недооценивая их рельефности. В этой ошибке они подобны тем, кто употребляет красивые, но ничего не значащие слова»³².

«Пейзажи следует срисовывать так, чтобы деревья были наполовину освещены и наполовину затенены; но лучше делать их, когда солнце закрыто облаками, потому что тогда деревья освещаются всесторонним светом неба и всесторонней тенью земли, и они тем темнее в своих частях, чем данная часть ближе к середине дерева или к земле»³³.

«Хороший живописец должен писать две главные вещи: человека и представления его души. Первое – легко, второе – трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями тела. Этому следует учиться у немых, они делают это лучше, чем все другие люди. Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы»³⁴.

«Женщин следует изображать со стыдливými движениями, ноги должны быть тесно сдвинуты, руки сложены, голова опущена и склонена на бок»³⁵. Именно так изображена дева Мария в «Поклонении волхвов» Леонардо.

«Старух следует изображать смелыми и быстрыми, с яростными движениями, вроде адских фурий, и движения рук и головы должны казаться более быстрыми, чем движения ног»³⁶.

Раздел «Об истинной и ложной науке» содержит много мудрых мыслей и обобщений опыта Леонардо в изучении природы и человека, многие из которых предвосхитили достижения европейской науки и философии. Например: «Все наше познание начинается с ощущений»³⁷.

«Воображаемые вещи, не прошедшие через ощущения, пусты и не порождают никакой истины...»³⁸

³² Леонардо да Винчи. Избранное. С. 95.

³³ Там же. С. 98.

³⁴ Там же. С. 100.

³⁵ Там же. С. 103.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 176.

³⁸ Там же.

«Никакой достоверности нет в науках там, где нельзя приложить ни одной из математических наук, и в том, что не имеет связи с математикой»³⁹.

«Механика есть рай математических наук. Посредством нее достигают плода математики»⁴⁰.

«Нет действия в природе без причины; постигни причину, и тебе не нужен опыт»⁴¹.

«Необходимость — наставница и путеводитель природы. Необходимость — тема и изобретательница природы, и узда, и закон»⁴².

«Истина была единственной дочерью времени»⁴³.

«Свобода — главный дар природы»⁴⁴.

Впечатляет образность и точность при описании Леонардо природных стихий. Например, в отрывке «Изображение потопа» читаем: «Воздух был темен от ливня, который в косом падении, изогнутый поперечным бегом ветра, образовывал собой в воздухе волны подобно волнам, поднятым вихрем пыли, только с той разницей, что эта пелена была пресечена линиями падающих капелек воды. Но цвет ее был дан огнями молний, пробивающими и разрывающими облака, вспышки их на мгновение освещали и обнаруживали громадные озера затопленных долин и показывали в их недрах согнутые верхушки деревьев. Горизонт со своей полусферой был мутным и огненным от этих непрерывных вспышек молний. Видны были люди и птицы, усеявшие громадные деревья, еще не покрытые ширящимися валами, которые высились холмами и окружали великие бездны»⁴⁵. Чем не картина Айвазовского, изображающая бурю на море, как это видно в его «Девятом вале»!

Особый интерес представляет художественная проза Леонардо. К примеру, басни. Приведем некоторые из них.

«Ручей нанес так много земли и камней себе в ложе, что и сам принужден был покинуть свое русло»⁴⁶.

³⁹ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 176.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 177.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 194.

⁴⁴ Там же. С. 235.

⁴⁵ Там же. С. 115.

⁴⁶ Там же. С. 127.

«Увидела бумага, что вся она покрыта чернотой чернил и стала жаловаться на это; а те доказывают ей, что из-за слов, которые нанесены на ней, ее и сохраняют»⁴⁷.

«Комок снега, чем больше, катаясь, спускался со снежной горы, тем больше рос в своей величине»⁴⁸.

«Кедр, возгордившийся своей красотой, не доверяет деревьям, его окружавшим, и велит их снести. Тогда ветер, не встретив больше препятствий, вырывает его с корнем и бросает оземь»⁴⁹.

В разделе «О геологическом прошлом земли» Леонардо высказывает свои догадки о прошлом Земли — о движении континентов, о засухах и периодических наводнениях, затоплявших равнины и даже горные вершины и т.д. И на основе своих размышлений приходит к следующему выводу: «Возникает сомнение, а именно: потоп, происшедший во времена Ноя, был ли всеобщим, или нет? — и кажется, что нет...»⁵⁰ Ибо, по мнению Леонардо, если бы потоп был всеобщим и затопил всю землю с ее горными вершинами, то куда бы делась вся масса воды. Кроме того, геологи должны были бы обнаружить на этих вершинах ракушки морских моллюсков. Но их там не оказалось. То есть, для предположения о том, что потоп был всеобщим, нет научных доказательств, а потому, «поскольку в этой евангельской притче естественные причины отсутствуют, необходимо для разрешения таких сомнений призвать на помощь чудо»⁵¹.

Вообще же, к религии Леонардо относился весьма равнодушно, хотя и был вынужден писать картины на библейские темы, но по сути создавал в них реальные типы современных ему людей с их различными характерами и чувствами. И абсолютно достоверно то, что к священникам и монахам Леонардо относился иронически. Что видно из следующих его высказываний, озаглавленных «Предсказания».

О кадилах

«Те, что в белых одеждах, будут расхаживать с высокомерными движениями, угрожая металлом и огнем тем, кто не причинил им никакого вреда»⁵².

⁴⁷ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 128.

⁴⁸ Там же. С. 129.

⁴⁹ Там же. С. 133.

⁵⁰ Там же. С. 218.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 163.

О священниках, у которых причастие во чреве
«Тогда все дарохранительницы, в которых находится тело господнее, явно сами по себе пойдут по разным дорогам мира»⁵³.

О братьях исповедниках
«Несчастные женщины по собственной воле пойдут обнаруживать мужчинам все свои постыдные и сокроенные дела»⁵⁴.

О продаваемых распятиях
«Я вижу Христа снова проданным и распятым, и святых его замученными»⁵⁵.

О торговле Рая
«Бесчисленные толпы будут открыто и мирно продавать без разрешения самого хозяина вещи величайшей ценности, которые никогда им не принадлежали и не были в их владении, и в это не будет вмешиваться человеческое правосудие»⁵⁶.

О церквях и жилищах монахов
«Много будет таких, кто оставит занятия и труды, и бедность жизни, и владения, и пойдут жить в богатстве и торжественных зданиях, доказывая, что это есть средство подружиться с богом»⁵⁷.

«Фарисеи – сиречь святые отцы»⁵⁸.

Не лучшего мнения Леонардо был и о современном ему республиканском правлении в городах Италии, и в одном выражении он кратко выразил его особенность:

«Бедняку будут лстить, и эти льстецы всегда будут его обманывать и грабить, и будут убийцами этого бедняка»⁵⁹.

Таким образом, литературный талант Леонардо – еще одно подтверждение его универсальной гениальности.

Почти в одно время с Леонардо да Винчи во Флоренции жили и творили многие выдающиеся художники, среди которых заметно выделялись Сандро Боттичелли, Микеланджело Буанаротти, начинал свой творческий путь молодой Рафаэль. Рассмотрим их достижения в области изобразительного искусства, и прежде всего творчество Сандро Боттичелли.

⁵³ Леонардо да Винчи. Избранное. С. 164.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. С. 165.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С. 166.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же. С. 167.

Эволюция художественного творчества Сандро Боттичелли

Изображение Мадонн в первый период творчества

Почти в одно время с Леонардо во Флоренции начинал свой творческий путь другой выдающийся представитель Высокого Возрождения – Сандро Боттичелли, живописные произведения которого как по методу творчества, так и по целевым установкам во многом отличаются от искусства современных ему художников. «Современник Леонардо и молодого Микеланджело, художник, работавший бок о бок с мастерами Высокого Возрождения, он не принадлежал, однако, к этой славной эпохе итальянского искусства, эпохе, которая подводила итог всему, над чем трудились итальянские художники на протяжении предыдущих двухсот лет... его искусство – это не итог пройденного пути; скорее это отрицание его, но в еще большей степени это страстное, напряженное, а к концу жизни даже мучительные поиски новых возможностей художественной выразительности, нового, более эмоционального художественного языка»¹, – утверждает И.Е. Данилова в Предисловии к альбому «Боттичелли».

Сандро Боттичелли родился в 1445 г. в семье кожевника Мариано Филиппеи, но, питая с детства отвращения к ремеслу отца (он не выносил вида крови), наотрез отказался продолжать его дела и после окончания латинской школы был отдан на обучение ювелирному искусству в мастерскую своего крестника Антонио. Но, как и все ученики, Сандро выполнял различные поручения мастера и однажды, разнося ювелирные изделия заказчикам, он посетил монастырь Мурато и увидел там мадонну, нарисованную одним из лучших художников Флоренции – Филиппо Липпи.

Зачарованный красотой картины, Сандро долго стоял перед ней и твердо решил стать художником и в 1462 г. стал учени-

¹ Данилова И.Е. Боттичелли // Автор-составитель И.Е. Данилова. М., 1985. С. 4.

ком в мастерской Липпи, который вскоре был поражен успехами юного Боттичелли. Особенно удивляло то, как отлично тот владеет линией, которое во флорентийской живописи ценилось очень высоко, поскольку четкость контуров в ней была одним из основных критериев мастерства художника. Филиппо или, как его называли Фра Филиппо, поскольку он был монахом, как и его учитель Мазаччо, оказался на редкость талантливым наставником. Он не заставлял Сандро точно копировать ни свои картины, ни картины старых мастеров, предоставляя ему идти собственным путем и вырабатывать свою манеру творчества. А учил его следовать основным правилам живописи, существующими для создания объемов, движения, сочетания красок, передачи перспективы, пропорций и т.д. Кроме этих формальных правил, Фра Филиппо, будучи глубоко верующим человеком, знакомил своего ученика с содержанием религиозных символов при изображении библейских персонажей. Например, цветовыми символами наиболее востребованного в то время образа Девы Марии или Мадонны являются красное платье и голубой плащ, которые представляют ее как владычицу неба, а чтобы подчеркнуть ее девственность — изображают в белых одеждах; при короновании Марии ее изображают в белом одеянии с золотом. И далее: святой Георгий изображается на коне с копьем, занесенным над драконом, святой Себастьян — пронзенный стрелами, святой Иероним со львом в пустыне и т.д. Но наиболее трудной задачей, с которыми не каждый художник может справиться, так изобразить образы и сюжеты Ветхого Завета, чтобы они имели ассоциативные параллели с таковыми в Новом Завете. Здесь без хорошего знания священных книг или без консультаций с опытными теологами не обойтись. Фра Филиппо заставлял своих учеников не только рисовать, но и постоянно читать Библию, житие Богородицы, святого Иеронима, святого Августина, а также — Данте, Боккаччо, книги по истории, например, «Декады» Тита Ливия и другие. Он постоянно внушал своим ученикам, что подобно священным книгам, но более доходчиво и зримо фрески и картины должны поучать и наставлять народ в вопросах веры. Сандро хорошо усвоил эти уроки, наблюдая и участвуя в работах Фра Филиппо по изготовлению фресок и картин на различные религиозные сюжеты и особенно изображающих Деву Марию в различных ее жизненных ситуациях. Такая популярность божьей матери у жителей Флоренции была характерна не только для живописи, но и скульптуры и даже — архитектуры.

Последнее отметил Леонардо в следующем обобщении этого феномена: «Многие, исповедующие веру в сына, строят храмы только во имя матери». И в самом деле, большинство монастырей, соборов и церквей во Флоренции посвящены святой Деве Марии. Например, церковь Санта-Мария Новелла, собор Санта-Мария дель Фьоре, монастырь Санта-Мария ди Монтичелли под Флоренцией, церковь Санта-Феличита и др. В чем же тайна такого предпочтения божьей матери перед ее сыном, судьба и учение которого послужило основой христианской религии?

Оказывается, разгадка этого феномена весьма проста. Жители Флоренции, как и других городов Италии, опасались, что на Страшном суде Бог их будет строго судить и наказывать за грехи, а у кого их нет – в мире столько соблазнов! И единственной надеждой на смягчение заслуженной кары за нарушения заветов Священного Писания в земной жизни для них была милосердная заступница – Дева Мария. И это определило повышенный спрос на изображение Девы Марии или Мадонны, при этом не только в связи с жизнью и трагической судьбой Христа, но и самой по себе, окруженной лишь ангелами, в качестве которых нередко изображались члены семейства заказчиков картин, что как бы гарантировало им покровительство Мадонны. Мастерская Фра Филиппо была переполнена такими заказами и нередко художник поручал их выполнение своим ученикам. Среди них был и Сандро, который очень скоро постиг многие тайны живописи и научился писать так, что заказчики не могли различить Мадонн, написанных Фра Филиппо и Боттичелли.

Лишь постепенно разница в их манере стала очевидной. Сандро, по словам биографа его жизни и творчества С. Зарницкого, «изображал Мадонн с благоговением, словно это были портреты любимой»². По его подсчетам, Боттичелли за свою жизнь создал более ста изображений Мадонн. Поскольку, в отличие от евангельских сюжетов, требующих соблюдения некоторых канонов при их изображении, портретный формат Мадонны предоставлял большую свободу как в интерпретации ее образа, так и манере ее исполнения, то именно они позволили бы проследить художественную, религиозную и психологическую эволюцию творчества Боттичелли. Но в своем большинстве они до нас не дошли, но и те немногие, что нам известны, дают определенное представление о художественном совершенстве,

² Зарницкий С. Боттичелли. М., 2007. С. 46.

достигнутом Боттичелли. Это очевидно на примере его «Мадонны Магнификат» («Величие Мадонны») и «Мадонны с гранатом», созданных в период расцвета сил художника. «Его сокровенные чувства читаются в загадочных лицах Мадонн и в причудливых изломах нежных линий, очерчивающих контуры... Как никому другому, Боттичелли удалось возвыситься до идеала гармонической красоты, хотя в самой флорентийской действительности трудно было отыскать гармонию в канон грядущих потрясений».³

А потрясения не заставили себя ждать. В августе 1464 г. умирает Козимо Медичи, прозванный «Отцом отечества», будучи неофициальным правителем Флоренции из-за благодеяний, которые он совершал, помогая не только состоятельным гражданам, но и беднякам. А главное, своей мудрой политикой многие годы содействовал процветанию Флоренции, ее безопасности в эпоху постоянных конфликтов между городами и княжествами – Венецией, Миланом, Римом, Неаполем и другими.

По наследству власть над Флоренцией перешла к младшему сыну Козимо – Пьеру, прозванному «Подагриком» из-за многочисленных болезней, которыми тот страдал. Не обладая дипломатическими и финансовыми талантами своего отца, Пьер, бездумно следуя советам своих наставников, стал скупать земли вокруг Флоренции, востребовав с многочисленных должников выданные им кредиты, в результате чего во Флоренции началось массовое разорение купцов и ремесленников. Вследствие этого заказы на живописные и скульптурные работы резко сократились, и многие художественные мастерские закрылись, а их члены покинули Флоренцию в поисках работы в других городах Италии. Липпи перебрался в Сполето, где ему предложили писать фрески в местном соборе. После его отъезда Сандро был принят в мастерскую Верроккьо на положении подмастерья.

Начался новый этап его творческого развития. Получив все, что могло дать ему обучение у Липпи, Сандро жадно окупался в творческую атмосферу мастерской Верроккьо, которая всегда была полна народу, где часто звучали споры о том, что такое красота сама по себе и как она проявляется в природе и человеке, и следует ли просто копировать красоту действительности или создавать ее на основе творческого воображения художника. В этих спорах участвовал и юный Леонардо, который в свои

³ Зарницкий С. Боттичелли. С. 6.

13 лет проявлял свою многостороннюю любознательность и поражал своей способностью схватывать все на лету и вникать в сложные вопросы, касающиеся не только искусства, но и науки о природе и человеке. Сандро раздражало самоуверенность молодого Леонардо, но он, как Верроккьо и другие, чувствовал излучаемые им флюиды гениальности и почти не сомневался в том, что его стремление стать знаменитым художником в будущем может осуществиться. И в первом же самостоятельном живописном изображении ангела на картине Верроккьо Леонардо доказал, что ему действительно уготовано стать в будущем гениальным художником.

Между тем, жизнь во Флоренции постепенно входит в прежнее русло. Пьер изменил свои убеждения, и по примеру своего отца Козимо Медичи стал ублажать народ различными празднествами и зрелищами. Заказы на произведения живописи возобновились. Сандро снова стал рисовать своих Мадонн. Но когда из Нидерландов пришла мода на портреты, он легко овладел и этим видом творчества и достаточно неплохо преуспел и в нем. О чем свидетельствуют его портреты, такие как, например, «Мужчина с медалью Козимо Медичи», «Данте Алигьери», «Фра-Джираламо Савонарола», «Святой Августин», «Джулиано Медичи», «Симонетта Веспуччи», «Лоренцо ди Пьер Франческо» и др.

Но увлечение портретной живописью продолжалось не долго, так как Сандро тяготился необходимостью изображать людей такими, какими они были в действительности, а точное копирование натуры не давало свободы для его творческого воображения. Неожиданное предложение главы купеческого семейства Пуччи написать для них «Поклонение волхвов» увлекло его возможностью попробовать свои силы в создании многофигурной композиции картины, которая к тому же должна иметь круглую форму «тондо». Сандро вполне успешно справился с этим заказом – в середине картины он изобразил Мадонну, а вокруг расположил по требованию Пуччи его самого и все его семейство.

Известность Боттичелли как художника росла, и в 1472 г. он вступил в братство живописцев святого Луки, что давало ему право основать свою мастерскую и набирать в нее учеников-подмастерьев. В декабре 1469 г. Пьер Медичи скончался, и знатные люди Флоренции попросили его сына Лоренцо, которому тогда было всего лишь 21 год, взять на себя «заботу о городе и государстве». И с этого времени, во многом благода-

ря новому правителю, во Флоренции стал возрождаться «золотой век», прерванный со смертью Козимо Медичи. Несмотря на свою молодость, Лоренцо был хорошо подготовлен для предназначенной ему миссии «Отца отечества». Он с юных лет готовился стать правителем, присутствовал на приемах иностранных послов, выполнял различные поручения своего больного отца и представлял его на различных политических мероприятиях в других государствах, отстаивая интересы республики. Благодаря своим наставникам – греку Агирокуполо, итальянцу Марсилино Фичино и другим, – он получил разностороннее образование. «Лоренцо блистал своей ученостью. Он знал в совершенстве латынь и греческий, любил книги, мог свободно беседовать с политиками и теологами, историками и философами, да к тому же сам был поэтом и новеллистом»⁴.

Наступление новой эпохи в жизни Флоренции привело к быстрому оживлению искусства. Знаток и любитель искусства Лоренцо поощрял развитие живописи, скульптуры, проявлял повышенный интерес к античному искусству и, коллекционируя античные скульптуры, найденные при раскопках, выставлял их вместе с произведениями итальянских скульпторов в открытом для посещения саду своей резиденции на виа-Ларга.

Эти новшества оказали благотворное влияние на творчество Боттичелли и определили его увлечение античным искусством и философией неоплатонизма.

Влияние неоплатонизма на творчество Боттичелли

Боттичелли был введен в дом Медичи и приглашен бывать на заседаниях Платоновской академии, которые проводили по инициативе Марсилино Фичино на вилле в Кареджи, подаренной ему Медичи. Присутствуя при философских диспутах, которые велись на греческом языке, Боттичелли стал изучать язык Платона и постепенно постигал смысл обсуждаемых на них проблем, которые касались соединения античной философии с христианской религией, роли искусства и литературы в просвещении народа. Царившее в диспутах свобода высказываний и общее воодушевление, доходящее до пафоса, привлекало и волновало его. Общее мнение склонялось к тому, что никогда еще Флоренция не переживала такого расцвета художественной

⁴ Зарницкий С. Боттичелли. С. 72.

культуры. Фичино, оценивая состояние теории и практики искусства в период правления Лоренцо, которого в народе называли Великолепным, совершенно справедливо утверждал: «Этот век воистину золотой, отбрасывающий свой блеск на свободные искусства, столь долго пребывающие в темноте – на грамматику, поэтику и риторiku, на живопись, архитектуру, скульптуру, на музыку и пение под аккомпанемент древней орфической лиры. Все они расцветают во Флоренции!»⁵.

Культ Платона, царивший на вилле Кареджи, доходил до того, что Фичино утверждал, что произведения философа действуют торжеству в мире добра, истины и красоты и их можно читать в церквах вместо проповеди. Глубоко верующий Сандро в душе не мог согласиться с этим и упорно сопротивлялся попыткам членов академии побудить его, подобно Апеллесу и Зевксису, рисовать обнаженные тела. Среди них только с поэтом Анджелио Полициано Сандро находил общий язык и сблизился с ним на почве любви к Данте. У него было много общего и с поэзией Полициано, в образах которой сочетались реальность и фантазия, овеванные какой-то загадочной меланхолической грустью – как и у его Мадонн!

Одной из особенностей натуры Боттичелли была его чуткость к переменам общественных настроений народа Флоренции. Беспечный и веселый по природе, Сандро любил шутки и нередко устраивал розыгрыши своих друзей и знакомых. Но стоит измениться психологическому климату города в различных бедах и опасностях, как это сразу же отражалось на тематике и стиле его творчества. Когда в 1474 г. в Италии вспыхнула чума и стала стремительно приближаться к Флоренции, Сандро оставил на время в покое своих Мадонн и переключился на святых, которые могли бы отвести от города смертоносную чуму. В это тревожное время его внимание привлекла легенда о святом Себастьяне – легионере римского императора Диоклетиана, который обратился в христианскую веру, за что и был расстрелян из луков. Его картина «Мученичество святого Себастьяна» вызвала общественный резонанс, и ей даже был посвящен диспут, на котором были высказаны критические замечания его коллег, главным образом за то, что в картине не показаны мучения Себастьяна, как это видно на картине Антонио Поллайоло, посвященной этой же теме. Но причиной такой трактовки Сандро образа римского му-

⁵ Зарницкий С. Боттичелли. С. 102.

ченика было вовсе не его неумение изображать трагические сцены, а в том, что даже в образе страдающего воина проявилась особая черта стиля Боттичелли – выражение одухотворенной, лирической задумчивости на лицах персонажей его картин. Эта особенность изображаемых художником библейских и античных персонажей его картин проявилась еще в его первой крупной работе – аллегории «Сила» и с различными оттенками продолжена при изображении женских образов в таких его картинах, как «Паллада и кентавр», «Мадонна с гранатом», «Венера и Марс» и достигла апогея в «Весне» и «Рождении Венеры».

К счастью, для жителей Флоренции чума, охватившая многие окрестные поселения, отступила и снова возобновились празднества и карнавалы, посвященные различным датам и событиям. И уже Рождество было отмечено, как прежде, с торжественными шествиями, перезвоном колоколов и представлениями библейских историй во время богослужений в соборах и церквях. Началась подготовка к традиционному празднику в честь покровителя Флоренции – святого Иоанна, который отмечался 24 июня и по своему размаху и пышности затмевал все остальные торжества. В его подготовке участвовали все жители города, и на этот праздник съезжались гости с других городов, чтобы посмотреть на бой быков, конные скачки и представления бродячих артистов. Завершить праздник предполагалось турниром с участием представителей знатных семейств и младшего брата Лоренцо Великолепного – Джулиано. «Это было время, когда наряду с тягой к античности во Флоренции, городе, в котором рыцари испокон веков не были в чести, вдруг пробудился интерес к их обычаям и нравам – не действительным, а воспетым в героических песнях и романах. Появились дамы сердца, о которых платонически вздыхали и которым поклонялись, юноши грезили о военных подвигах... В этих новых нравах, вызывавших ворчание старшего поколения, причудливо переплетались античные боги и герои-рыцари, трубадуры и древние историки. Фичино усердно трудился над обоснованием различий между любовью небесной и земной. Венера неожиданно для всех стала не только богиней красоты, а еще и воплощением различных христианских добродетелей. Языческие боги и святые христианских легенд слились в одно целое, – так охарактеризовал С. Зарницкий социокультурную ситуацию той эпохи»⁶.

⁶ Зарницкий С. Боттичелли. С. 114.

Эти особые условия флорентийской жизни интересны тем, что именно они спровоцировали создание необычных для творчества Боттичелли его гениальных картин «Весны» и «Рождении Венеры», литературной основой которых были не религиозные сюжеты, а античная мифология, несколько модифицированная в христианском духе Марсилино Фичино и другими неоплатониками. Но этому предшествовало следующее событие.

Поскольку общественная психология «требовала» появление в реальности богини красоты, то она и появилась. Ею была Симонетта – семнадцатилетняя красавица – супруга богатого негоцианта Марко Веспуччи, брата знаменитого Америго, в честь которого впоследствии был назван целый материк, правда, открытый Колумбом, ошибочно принятым им за Индию.

Новоявленная Венера отличалась необычайной белизной кожи, и что было большой редкостью среди флорентийских дам с роскошными светлыми кудрями волос. Она пользовалась всеобщим поклонением, ее образ был окружен легендами, чему способствовали и ее по-рыцарски галантный любовник Джулиано Медичи, и посвящаемые ей стихи, в которых воспевалась ее красота, сравнимая с красотой античной Венеры. Это видно на примере следующего стихотворения Полициано:

*Она бела, и в белое одета,
Убор на ней цветами и травой
Расписан; кудри золотого цвета
Чело венчают робкою волной.
Улыбка лета – добрая примета:
Никто, ничто ей не грозит бедой
В ней кротость величая царицы,
Но гром затихнет, вскинь она ресницы.*

*Спокойным очи светятся огнем,
Где факелы свои Амур скрывает,
И все покоем полнится кругом.
К чему она глаза ни обращает.
Лицо небесным дышит торжеством
И дуновенье каждое смолкает
При звуке неземном ее речей,
И птицы словно подпевают ей⁷.*

⁷ Зарницкий С. Боттичелли. С. 113.

Это стихотворение вполне может служить литературной основой «Весны» и «Рождении Венеры» Боттичелли.

Наступил день праздника. Флоренция была разукрашена флагами, с окон и балконов домов свисали ковры и драгоценные ткани. По пути праздничного шествия шли участники карнавала в парадных костюмах и рыцарских доспехах, шлемы которых украшали драконы, львы и другие чудовища с устрашающе оскаленными пастьми. Над толпой развивались многоцветные флаги и штандарты с изображениями гербов и различных символических эмблем и знаков. В создании всего этого роскошного убранства города и толпы принимали участие все художественные и ювелирные мастерские Флоренции. На долю Боттичелли выпал наиболее ответственный заказ – изобразить на знамени Джулиано Медичи, придуманную философами платоновской академии символику. На полотнище из александрийской тафты было выткано солнце, а под ним на охваченной пламенем оливе стояла Минерва с копьем в правой руке и щитом – в левой. На одной из ветвей было написано «Неповторимая».

Когда толпа достигла площади перед дворцом Синьории, на трибуне появился Лоренцо Великолепный в окружении городского нобилитета и турнир начался. Победителем турнира, как это и было предreshено заранее, должен стать его брат Джулиано. Поэтому рыцари не оказывали ему серьезного сопротивления и один за другим вылетали из седла, сдаваясь на милость победителя. Турнир подходил к концу, как внезапно появился еще один рыцарь и вызвал Джулиано на поединок. Это был Франческо – член семейства Пацци, которая с давних пор враждовала с Медичи. На этот поединок Франческо решился не случайно. Семейство Пацци вместе с Сальвиати, которого римский Папа прочил в кардиналы Флоренции, составили заговор против Медичи. Франческо питал лютую ненависть к братьям и особенно к Джулиано – его счастливого соперника в любви к Симонетте. Он поклялся: при первом же подходящем случае его собственноручно убить. С этой целью Франческо и вызвал Джулиано на рыцарский поединок, его свирепый вид не предвещал ничего хорошего. Предстоял настоящий поединок, исход которого был непредсказуем. Но злоба, переполнявшая Пацци, не помогла ему одолеть такого атлетически сложного и опытного рыцаря, как Джулиано, который вскоре выбил своего противника из седла и тот с позором покинул поле боя. Затем настало время торжественной церемонии избрания королевы

предстоящего бала и увенчание победителя. Королевой была избрана Симонетта Виспуччи, которая увенчала Джулиано венком из фиалок и под одобрительные возгласы толпы наградила его поцелуем.

На балу в палаццо Медичи Симонетта была в центре всеобщего внимания. Все восхищались возлюбленной Джулиано и состязались в искусных речах, превозносящих ее красоту. Победителем был признан Полициано, сочинивший сонет «Нимфа, навстречу которой стремится мое сердце». В нем он воспел совершенство облика Симонетты – ее стройную фигуру, волнистые волосы, золотым нимбом окружившие ее прекрасное лицо, лучистые голубые глаза и т.д. Сандро, присутствовавший на балу, был также восхищен Симонеттой и, внимая словам сонета, в которых так ярко и живо был обрисован образ этой красавицы, почувствовал некоторую зависть, и у него возникло пока еще смутное желание изобразить в красках нечто подобное в манере античных живописцев. К этому времени он уже не считал за грех, как раньше, изображать обнаженные тела и, преодолевая чувство неловкости, выполнял заказы частных лиц, которые скрывали их от посторонних глаз и хранили в дальних покоях. Некоторым оправданием для него при создании картин с обнаженными телами, было то, что Адама и Еву, как и грешников из сцен Страшного суда, согласно писанию, принято изображать нагими.

После карнавала Боттичелли становится как бы придворным живописцем, сменившим на этой неофициальной должности постаревшего к тому времени Беноццо Гоццоли. Он пишет по просьбе Джулиано картину «Фортуна», придав ей черты Симонетты, выполнил заказ Лоренцо написать фрески для загородной виллы Медичи в Сполетто. Несмотря на то, что картина Гоццоли «Поклонение волхвов» занимала почетное место среди собраний картин в палаццо Медичи, близкий друг Лоренцо Гаспаре ди Дзаноби заказывает ему картину «Поклонение волхвов» с пожеланием, чтобы в ней были представлены умершие и ныне здравствующие члены семейства Медичи и их ближайшие друзья. Что и было выполнено в необычной для того времени реалистической манере без каких-либо символов и атрибутов святого семейства. Сандро изобразил Мадонну сидящей на ступеньках старого дома, слева от которого виднеются руины какого-то дворца. Перед ней склонился Козимо Медичи, справа от которого находятся его сыновья – Пьер «Подагрик» и

Джованни, а также внук Джулиано. Слева в глубокой задумчивости, с полужакрытыми глазами в горделивой позе стоит Лоренцо Медичи, а рядом с ним находятся его ближайшие друзья – Анджеоло Полициано и Джованни Пико дела Мирандола. Крайним справа Боттичелли изобразил себя, этим как бы говоря, что он является близким человеком этому владетельному семейству. Характерной особенностью этой картины является ее подчеркнутая обыденность, которая проявляется и в обычной для флорентийских граждан одежде, и в их непринужденных позах людей, ожидающих своей очереди, чтобы выполнить в качестве едва ли не обычной формальности, в данном случае, преклонение колен перед Девой Марией с младенцем на руках. Возможно, что этот библейский сюжет является лишь поводом, чтобы создать портретную группу, увековечив этим самым изображаемых в ней людей. Картина «Поклонение волхвов» была выставлена в церкви Санта-Мария Новелла и хотя и была встречена на первых порах недружелюбно, впоследствии была признана шедевром флорентийской живописи.

Между тем для Флоренции наступили тревожные времена. Пацци распространяли порочащие семейство Медичи слухи и призывали изгнать братьев из города. Враждебно настроенный к ним Папа Сикст IV назначил на архиепископскую кафедру во Флоренции Франческо Сальвиати, который попытался проводить угодную Риму политику, но был пресечен Лоренцо, заявившего, что он не допустит, чтобы какой-либо служитель церкви вмешивался в управление городом.

Весной случилось несчастье, которое как бы послужило прологом к разыгравшейся впоследствии трагедии. В апреле 1476 г. скончалась возлюбленная Джулиано Симонетта Веспуччи, повергнув обожавших ее флорентинцев в траур. А в апреле 1478 г., день в день после смерти Симонетты, во время богослужения в церкви члены семейства Пацци напали на братьев Медичи ранили в шею Лоренцо, а один из них Бандини нанес удар кинжалом в грудь Джулиано, а вслед за ним Франческо Пацци добил его, выполнив таким образом свою угрозу собственноручно убить Джулиано.

Заговорщики захватили здание Синьории и безуспешно пытались поднять народные массы против семейства Медичи. Но разъяренная толпа набросилась на них и стала убивать всех попавших им на глаза членов семейства Пацци и их родственников. Ворвавшись в здание Синьории, сторонники Медичи ста-

ли выкидывать засевших в ней заговорщиков из окон, а затем на оконных рамах повесили Франческо Пацци, его родственника Якопо и архиепископа Сальвиати с его двоюродным братом. Бандини удалось скрыться из города, но и его, в конце концов, поймали и также повесили на оконной раме Синьории. Заговор был ликвидирован и его вдохновитель Папа Сикст в результате не подорвал, а укрепил власть Медичи во Флоренции и более того – лишился своих родственников. Обречен был на уничтожение и род Пацци – по приказу Лоренцо его членов повсюду истребляли и изгоняли из Тосканы.

Запечатлеть эти печальные события предстояло Боттичелли. По поручению Лоренцо был написан посмертный портрет Джулиано и на стене палатки Веккьо Медичи фреску с четырьмя повешенными заговорщиками и не как обычно, а чтобы еще больше унижить их – вверх ногами.

После трагедии, постигшую семью Медичи, Лоренцо перестал уделять столько времени, как прежде, философии и искусствам и почти полностью переключился на решение экономических и политических проблем республики. Его главной задачей было пресечение козней Папы, который пытался организовать вторжение своих союзников во Флоренцию, призывал жителей города изгнать из него Лоренцо, угрожая, в противном случае, отлучить от церкви всех флорентинцев. Но принятые Лоренцо контрмеры постепенно разрядили угрожающую ситуацию, и жизнь республики входила в прежнее русло. Теперь члены Платоновской академии и любители искусства стали собираться в палатку Лоренцо ди Пьер Франческо де Медичи. Принадлежа к боковой линии семейства Медичи, он и его брат Джованни, унаследовав после смерти отца огромное состояние, чуждались политики и вели праздную жизнь, посвящая все свое время изысканным развлечениям и гуманитарным занятиям. Лоренцо был одаренным и не по годам развитым юношей. В свои пятнадцать лет он уже немало преуспел в занятиях философией, историей, с увлечением читал античных авторов, сочинял стихи и всерьез занимался музыкой. Именно этот интерес к античной культуре побудил его обратиться с просьбой к Боттичелли написать для него мифологический образ богини Любви и Красоты. К тому времени Сандро созрел для выполнения этого заказа. Несмотря на свою религиозность и веру в греховность задуманного предприятия – изобразить обнаженной языческую богиню, прославляя этим ее вызывающую кра-

соту! – Боттичелли не мог отказаться от предложения Лоренцо. Не вечно же ему рисовать смиренных мадонн. К тому же в душу Сандро запал образ прекрасной Симонетты, которую он при жизни не раз видел – его дом находился по соседству с помещением Веспуччи. После кончины Симонетты именно Боттичелли заказали ее посмертный портрет.

Начался процесс поисков изображений Венеры для картины, предназначенной для знатоков античности. Учитывая, что ее живописные образы, созданные античными художниками, Апеллесом и другими, не сохранилось, то члены Платоновской академии во главе с Марселино Фичино искали словесные описания богини в книгах и нашли в «Золотом осле» Апулея, в том месте, где она предстала перед судом Париса: «Это была Венера. Одежды не скрывали безупречную красоту ее тела, она шла обнаженной, и только покров бросал тень на ее наготу. Бесстыжий ветер то поднимал своенравно легкий флер, и тогда цветок юности представлял обнаженным, то прижимал этот флер плотно к ее телу, и под прозрачной оболочкой становились видны соблазнительные формы. Только два цвета были присущи богини: белизна ее тела, так как она была небесного происхождения, и зеленый цвет ее покрывала, потому что она была рождена морем».⁸

Но этот образ Венеры был отвергнут, так как, по мнению философов, он мог быть воспринят как обыкновенная девушка, тело которой прикрыто прозрачной тканью, именно так в праздничных шествиях, устраиваемых во Флоренции, выглядели едва прикрытые легкой тканью красавицы, набранные из публичных домов города.

Определить замысел будущей картины выпало на долю не философов, а поэту Анджело Полициано, который вспомнил «Фасты» Овидия и описание богини в них:

*Иные хотели, Венера,
Этого месяца честь вовсе отнять у тебя!
Но ведь в апреле всегда оперяется почва травой,
Злой отступает мороз, вновь плодородит Земля.
Вот почему-то апрель, несомненно, есть месяц Венеры
И показывает, что ей должен он быть посвящен⁹.*

⁸ Апулей. Золотой осел. С. 132.

⁹ Там же. С. 133.

Опять апрель! месяц смерти Симонетты. Не совпадение ли этого месяца с месяцем рождения богини любви оказало влияние на образы Венеры в его «Весне» и «Рождении Венеры»? Вполне вероятно, если учесть, что в искусстве моделями для богов и богинь – как античных, так и христианских – были реальные прототипы людей, которых наблюдали художники в окружающей их городской или сельской жизни.

Но окончательный замысел, название, композицию, состав образов и даже динамику их превращений картина обрела на основе следующих стихов Овидия:

*Флорой зовусь, а был Хлоридой, в устах же латинских
Имени моего греческий звук искажен.
Да, я была на блаженных полях Хлоридою-нимфой
Как хороша я была, мне мешает сказать моя скромность,
Но добыла я своей матери бога в зятя.
Как-то весной на глаза я Зефира попалась; ушла я,
Он полетел за мной: был он сильнее меня.
Право девиц похищать Борей ему дал: он и сам ведь
Дочь Эрехтея увлек прямо из дома отца.
Все же насилье Зефир оправдал, меня сделав супругой,
И на свой брачный союз я никогда не ропщу
Вечной я нежусь весной, весна – это лучшее время
В зелени все деревья, вся зеленеет земля¹⁰.*

Таким образом, произведение Боттичелли понятно лишь после словесного комментария, доступно лишь знатокам мифологии и ничего не говорила простому люду. Не потому ли, что, несмотря на красоту образов и художественное совершенство этой картины, она в свое время не стала такой же популярной, как картины художника, написанные на всем понятные темы, вроде «Поклонений волхвов» или сцен из жизни святого семейства. Наоборот, она вызвала ожесточенные споры между художниками. Одних смущала тема картины, другие считали, что в ней Боттичелли отступил от главных достижений ренессансной живописи и осуждали его за отсутствие в картине перспективы, за ненатуральный, искусственно придуманный ландшафт, неестественность поз ее персонажей. Некоторые ее сравнивали с миниатюрами из старинных рукописей и с вышедшими из моды гобеленами. Наиболее суровым критиком «Весны» ока-

¹⁰ Анулей. Золотой осел. С. 134.

зался Леонардо, который, не вдаваясь в ее разбор, назвал ее «жалкой». Неприятие картины Вазари сказалось в том, что он в своем «Жизнеописании наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», в котором он, высоко оценив многие произведения Боттичелли на библейские сюжеты, о «Весне» даже не упомянул. Тем не менее, некоторых молодых поэтов эта картина вдохновила на ее прославляющие сонеты. Не удовлетворенным «Весной» остался и главный заказчик картины – Лоренцо ди Пьер Франческо и стал уговаривать Боттичелли написать для него картину, изображающую обнаженную Венеру. Но художник на уговоры не поддавался – не мог и не хотел прославить языческую богиню.

Между тем богатый купец Антонио Пуччи заказал Сандро картину, выбрав ее темой восьмую новеллу из пятого дня «Декамерона» Боккаччо. В ней повествуется следующее: «В старинном городе Равенне жил юноша Настаджио дель Онести, унаследовавший от своего отца и дяди богатое наследство. Он влюбился в дочь мессера Паоло Траверсари – девушку необычайно красоты, но гордую и надменную. Она отвергала все попытки Настаджио добиться ее благосклонности и на его предложения выйти за него с презрением их отвергала. Настаджио это так угнетало, что он решил покончить с собой, но друзья отговорили его от этого, он решил покинуть навсегда свой город, поселился недалеко от Равенны в местечке Кьяси и вел там роскошную и веселую жизнь со своими друзьями и приятелями, стараясь забыть о своей жестокой возлюбленной. Но это ему не всегда удавалось, и тогда он в одиночестве печально бродил по полям и лесам. Однажды, во время одной из таких прогулок, он услышал громкие вопли и рыдания, и перед ним показалась голая девушка. Ее преследовали два огромных пса, которые насккивали на нее с двух сторон и жестоко кусали. За ними скакал темный всадник на вороном коне, который размахивал шпагой и грозил девушке смертью. Он пресек попытку Настаджио как-то защитить девушку и поведал ему свою историю. Оказывается, он был из Равенны и также был безнадежно влюблен в эту девушку. Отчаявшись, он покончил жизнь самоубийством и был на том свете осужден на вечные муки. Когда вслед за ним умерла и девушка, им двоим Божественным правосудием было положено следующее наказание. Он будет вечно каждую пятницу настигать ее со своими псами и убивать ее той же шпагой, которой убил себя. С этими словами он пронзил женщину шпа-

гой, ножом вырезал ее сердце, внутренности и бросил их своим псам. Но девушка вскоре ожила и бросилась бежать, преследуемая всадником и псами. Потрясенный этой сценой, Настаджио долго не мог прийти в себя, но вскоре ему пришла в голову идея пригласить в пятницу своих друзей и девушку на пиршество на лоне природы. Когда гости стали свидетелями жестокой расправы с девушкой, то многие дамы и возлюбленная Настаджио были так потрясены и так велик был их страх от мысли, что они могут быть наказаны подобным образом за свое жестокосердие к своим возлюбленным и мужам, что многие из них переменили свое отношение к ним в лучшую сторону. Предложение Настаджио было принято, и он вскоре повенчался и зажил с ней счастливой жизнью»¹¹.

Эта новелла была изображена на четырех съемных панелях – по одной на каждую стену в специально выделенной для этого комнате. На первой изображена погоня рыцаря за обнаженной девушкой и Настаджио, потрясенный увиденным. Во второй – на переднем плане рыцарь склонился над телом девушки и орудует ножом, вырезая ее сердце, а на заднем – он снова гонится за ожившей девушкой. На третьей и четвертой панелях изображено продолжение новеллы: «За роскошными пиршественными столами рядом с Настаджио торжественно восседают члены семейства Пуччи под гербом Медичи. Перед ними внезапно появляется голая девушка, преследуемая рыцарем и псами. Испуганная этой сценой дочь мессера Траверсари соглашается стать супругой Настаджио»¹².

В этих картинах Боттичелли впервые изобразил обнаженное женское тело, оправданием чего служил авторитет Боккаччо, словесный текст новеллы которого он буквально переложил на язык живописи. Но это не выглядело демонстративно вызывающе, так как эту историю Боттичелли представил в стилизованном виде средневековых миниатюр и в духе назидательной притчи Боккаччо. И все же это был прецедент, после которого Сандро дал согласие Лоренцо ди Пьеру Франческо написать для него обнаженную Венеру. Он долго бился над будущей композицией картины и как не расписывали ему друзья Лоренцо красоту Венеры, цитируя ее описания у Гомера, Лукреция, Горация, он не мог себе представить подходящую для ее изображения си-

¹¹ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 310–314.

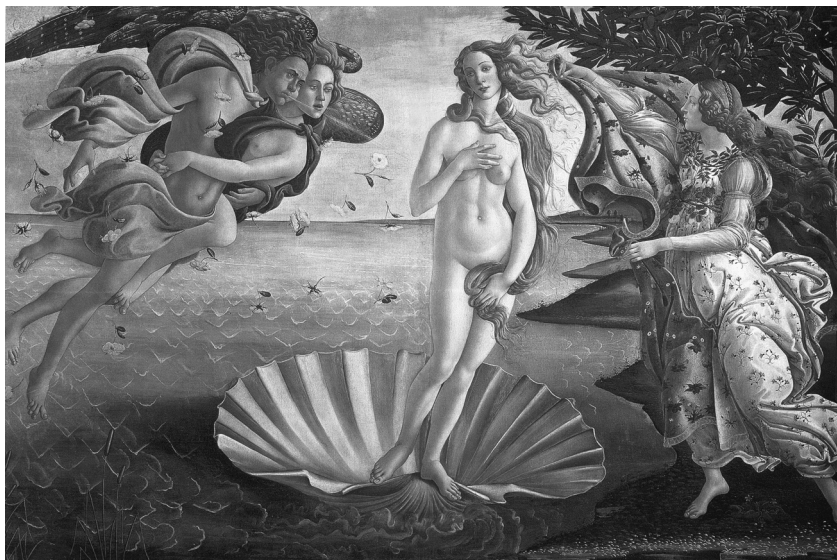
¹² Там же. С. 314.

туацию. И лишь тогда, когда Андже́ло Полициано прочел ему свои стихи, посвященные утраченной картине Апелеса, в которой античный художник изобразил Венеру, Сандро решил словесное описание ее поэтом изобразить в красках. И успешно с этим справился. Он почти ни в чем не отступил от стихотворного описания Полициано и на его основе создал шедевр «Рождение Венеры», затмивший все его предыдущие картины. На ней художник изобразил только что рожденную из морской пены Венеру, которая на морской раковине приблизилась к берегу и предстала перед зрителями во всей своей ослепительно сияющей красоте. Она с печальной задумчивостью смотрит перед собой, левой рукой прикрыв золотистыми волосами свою наготу, а правой – свои девственные груди. Она предстает перед зрителем как небесное видение, почти парит в воздухе, слегка опираясь одной ногой на край раковины, и как бы в нерешительности замерла, не решаясь ступить на берег.

В правой части картины изображены летящими к Венере две сплетенные в объятьях фигуры, одна из которых дует изо всех сил в ее сторону. Это знакомые по «Весне» персонажи – Зефир, который вдыхает животворный дух в новорожденную богиню, а другая Флора, одевшая ее в земную плоть. Венеру встречает Ора, которая спешит облачить богиню расшитым маргаритками плащом Скрамности, чтобы прикрыть от нескромных глаз ее наготу.

«Рождение Венеры» Боттичелли впоследствии обрела статус мирового шедевра, сравнимого разве что с «Джокондой» Леонардо и «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Она до сих пор восхищает, став поистине символом женской красоты, и сегодня постоянно тиражируется для рекламы различных аксессуаров и модных дамских вещей.

Между тем наступали тревожные времена, и жители Флоренции все более и более стали прислушиваться к различным пророчествам суливших городу страшные беды за их грехи. Эти настроения усилились, после того как Лоренцо Великолепный пригласил монаха-доминиканца Савонаролу, который в своих проповедях обвинял Папу Римского в разврате и попрании всех христианских заповедей. Этим Лоренцо рассчитывал ослабить авторитет Папы, который строил всяческие козни против Медичи, а после расправы над убийцами Джулиано наложил проклятие на всех жителей Флоренции. Обычно дальновидный в политике на этот раз Лоренцо просчитался. Савонарола в своих проповедях



Сандро Боттичелли. «Рождение Венеры». 1482–1483.
Галерея Уффици, Флоренция

вскоре перешел и к обличению нравов, царивших во Флоренции. Он стал клеймить пороки знатных флорентийских семейств за их фривольный образ жизни, затем добрался и до философов-неоплатоников, обвинив их в совращении народа своими идеями и книгами о любви. Яростно обрушился он и на художников, которые изображают голых женщин и мужчин, и на тех, кто подобные картины развешивает в своих домах на пагубу своих дочерей и сыновей.

В результате этих проповедей Савонаролы психологический климат Флоренции стал быстро меняться. Прекратились роскошные празднества, многие художественные мастерские стали закрываться, поскольку прекратились заказы на картины не только фривольного свойства, но даже на изображения Мадонн. Монах с кафедры объявил, что на страшном суде никто за грешников заступаться не будет – все, в том числе и Богоматерь и святые, предстанут перед Христом, который воздаст им по делам их. Настроение населения Флоренции еще более омрачилось со смертью Лоренцо Великолепного в апреле 1492 г. И опять апрель! – поистине роковой для Медичи месяц убийства Джулиана и смерти его возлюбленной – Симонетты Веспуччи.

Избрание правителем Флоренции старшего сына Лоренцо – высокомерного и недалекого Пьера – не сулило городу ничего хорошего, в том числе и для художников. В отличие от своего деда и отца, Пьер живописью и художественными ремеслами не интересовался. Это повлияло на богатых меценатов, которые до этого подражали Медичи и даже соревновались с ними в собирании античных раритетов и украшении своих палаццо произведениями современных художников и скульпторов, а теперь прекратили свои заказы. И в результате многие художники закрывали свои мастерские и покидали Флоренцию в поисках заработка в других городах Италии. Но все же художественная жизнь даже и в такое неблагоприятное для искусства время не могла полностью замереть. Боттичелли получает заказ от Лоренцо ди Пьер Франческо написать иллюстрации к «Божественной комедии Данте», предоставив Боттичелли в это тревожное время возможность спокойно творить, не опасаясь преследований сторонников Савонаролы – кто мог осудить его за перевод на язык живописи великое творение итальянского поэта!

Иллюстрации Боттичелли к сценам из «Божественной комедии» Данте

Анализ всей совокупности иллюстраций этого произведения художника не входит в нашу задачу, поскольку это потребовало бы соотнести едва ли не весь словесный текст «Божественной комедии» с соответствующими ему иллюстрациями. Поэтому приведем лишь два характерных примера изображений сцен из «Ада».

В десятой песни своей поэмы Данте описывает грешников, томящихся в шестом круге ада. Вергилий сообщает ему:

*Здесь кладбище для веривших когда-то,
Как Эпикур и все, кто вместе с ним,
Что души с плотью гибнут без возврата*¹³.

Далее следует описание следующей сцены. Вдруг среди могил раздался чей-то голос, и оробевший Данте от страха прижался к Вергилию.

¹³ Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. С. 43.

*Вергилий: Что смотришь так несмело?
Взгляни, ты видишь: Фарината встал.
Вот: все от чресл и выше видно тело.
Данте: Уж я взгляд в лицо его вперял;
А он, чело и грудь вздымая властно,
Казалось, Ад с презреньем озира¹⁴.*

Фарината был первым персонажем, который не смирился с постигшим его наказанием за его политические воззрения (он был сторонником империи и боролся против папства) и принадлежность к эпикурейской философии (за что был посмертно осужден как еретик). Эту сцену Боттичелли изобразил так: Данте в черном плаще, а Вергилий, обозначенный едва заметными линиями и штрихами, — очевидно, чтобы подчеркнуть разницу между живым Данте и тенью Вергилия, бродят среди могил, а около одной из них Данте остановился и беседует с поднявшимся из могилы Фаринатой, и тот поведал поэту о несчастьях, постигших его род после его смерти.

Иллюстрация Боттичелли изображает восьмой круг Ада, описанный Данте в восемнадцатой песне его поэмы, где помещены «лстецы». По сравнению с шестым кругом, он выглядит ужасно и устрашающе. Читаем:

*Есть место в преисподней. Злые Щели.
Сплошь каменное, цвета чугуна,
Как кручи, что вокруг отяготели...
Там от подножья каменных высот
Шли гребни скал чрез рвы и перекааты,
Чтоб у колодца оборвать свой ход.
То здесь, то там в кремнистой глубине
Виднелся бес рогатый, взмахом плети
Жестоко бивший грешных по спине.
О, как проворно им удары эти
Вздымали пятки! Ни один не ждал,
Пока второй обрушится иль третий¹⁵.*

Охваченный жалостью, Данте в одном из бичуемых узнал бывшего главу гвельфов Венедикт Гизолаелла, который был наказан на вечные муки за то, что из корыстных побуждений про-

¹⁴ Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. С. 31–34.

¹⁵ Там же. С. 43.

дал свою сестру маркизу Феррарскому. И, пытаясь оправдать свой поступок, Венедико ссылается на то, что его сограждане-болонцы почти поголовно занимаются сводничеством:

*Не первый я болонец плачу тут;
Их понабилась здесь такая кipa...
Немудрено: мы алчностью своей
До смертного не расстаемся хрипа*¹⁶.

Далее Вергилий, указывая еще на одного грешника, сказал:

*Взгляни, вон на того, большого:
Ему и боль не увлажняет глаз.
Как полон он величия былого!
То мудрый и отважный властелин.
Ясон, руна стяжатель золотого...
Он также за Медею казнь несет.
С ним те, кто обманул ему подобно*¹⁷.

Завершая свое путешествие по восьмому кругу ада, путники подошли к еще более ужасному месту, где несли наказание льстецы. Читаем:

*Мы слышали, как в ближнем рву визжала
И рылом хрюкала толпа людей
И там себя ладонями хлестала.
Откосы покрывал тягучий клей
От снизу подымавшегося чада
Несносного для глаз и для ноздрей...
и моим глазам
Предстали толпы влипших в кал зловонный,
Как будто взятый из зловонных ям*¹⁸.

Иллюстрацию этих сцен Боттичелли осуществил в цвете. Данте и Вергилия – в плащах красного и голубого цвета, обнаженных грешников – в белом, а рвы и уступы ада, согласно определению Данте – в «цвете чугуна». Но при всем мастерстве изображения, в данном случае поэтический текст Данте производит более сильное впечатление, чем живопись Боттичелли, вызывая активность воображения и чувства сострадания к обитателям ада.

Особое затруднение у художника вызвало изображение рая, поскольку в этой части поэмы Данте повествует о его вознесе-

¹⁶ Данте А. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. С. 58.

¹⁷ Там же. С. 82.

¹⁸ Там же. С. 98.

нии в сопровождении Беатриче к божественному свету от одной небесной сферы к другой, на каждой из которых происходили встречи с различными святыми, объясняющими Данте постулаты истинной веры, которые невозможно изобразить средствами живописи, тем более что Боттичелли так и не осилил их, несмотря на свои усилия их постигнуть перед тем как приступить к работе над иллюстрациями к поэме. Но тем не менее можно согласиться с И.Е. Даниловой, которая утверждает: «Особенно сильное впечатление производят иллюстрации к "Раю"». Трудно назвать другого художника, который с такой убедительностью и такими простыми средствами сумел бы создать образ безграничного простора и безграничного света»¹⁹. Но при этом кажется странным то, что Боттичелли изобразил Беатриче, которой столько восторженных строк своей поэмы посвятил Данте, с некрасивым лицом! Трудно постигнуть смысл такого решения образа Беатриче. Но, если учесть, в какое время творил художник, а также его боязнь осуждения за прекрасные образы его «Весны» и «Рождении Венеры», то не проявилось ли в этом стремление Боттичелли показать – каким может быть идеал женщины, если его изобразить согласно религиозным канонам – прекрасной внутренней красотой, а не внешней? Тем более, что Данте не дает в своей поэме описания внешнего облика Беатриче, воспевая ее мудрость, нравственную чистоту и духовную красоту. Не проявилось ли в этом глубоко скрытая ирония художника над аскетическим представлением религиозных адептов о тварной сущности человека, унижающей его духовную красоту? Трудно сказать.

Религиозный «бунт» Савонаролы. Последний период жизни и творчества Боттичелли

Пока Боттичелли спокойно трудился над иллюстрациями к поэме, во Флоренции религиозная атмосфера накалялась, усиливалось брожение масс, подогреваемые проповедями Савонаролы, который призывал очистить церковь от скверны, предвещал в ближайшем будущем потоп, который зальет всю Италию. Ситуацию усугубило временное вторжение во Флоренцию французских войск под предводительством Карла VIII и изгнание Пьера Медичи из Флоренции. Савонарола стал

¹⁹ Данилова И.Е. Боттичелли. С. 11.

обладателем непререкаемой властью и поведал с кафедры, что Господь поведал ему свое желание дать в короли Флоренции своего Сына, Иисуса Христа, и превратить ее в Град Божий. По городу стали расхаживать одетые в белые одежды и заунывно распевающие псалмы молодые люди (прозванные в народе «плаксами»), входили в дома богатых флорентинцев и забирали у них все, что считалось греховным – картины, ювелирные изделия, различные предметы роскоши и сносили их на площадь Синьории. Младший брат Боттичелли Симоне один из предводителей «плакс» отнес туда и несколько картин Сандро. Настал день сожжения «игрушек суеты», как назвал собранные произведения искусства Савонарола. Огромную пирамиду из произведений искусства, вершину которой венчала козлиная фигура с бородой из мочала, символизирующая Сатану, подожгли «плаксы», распевая заунывные песнопения. Потрясенная и подавленная этим зрелищем толпа, молчала и вскоре разошлась. Эта акция была роковой ошибкой Савонаролы, многие горожане сокрушались о том, что тот пустил на ветер сокровища искусства, созданные их трудом.

Во время очередной проповеди на Савонаролу напала группа заговорщиков и лишь защита присутствующих в церкви «плакс» спасла его от гибели. Это покушение вызвала еще более яростные нападки Савонаролы на папу, которого он считал его вдохновителем. В ответ Папа Александр VI проклял «болтливую монаха» и отлучил его от церкви, угрожая этим же наказанием всякого, кто станет с ним общаться. Настроение граждан Флоренции, слепо уверовавшие в спасительную миссию Савонаролы, стало быстро меняться, и теперь уже мало кто верил, что тот наместник Христа. Особенно после того, как подозреваемые в организации заговора представители знатных семейств – Бернардо дель Неро, Лоренцо Торнабуони и еще трое граждан, по настоянию Савонаролы, были приговорены Синьорией к смерти и обезглавлены. Вслед за этим казни продолжались и во Флоренции, где вместо царства Божьего настало царство террора. Чувствуя приближение своего конца, Савонарола словно в помешательстве во время одной проповеди совершил неслыханное кощунство – он громовым голосом проклял Папу, предал его анафеме и этим отлучил от церкви. Город был объят страхом и, в конце концов, раздражение против монаха переполнило чашу терпения горожан, и в Вербное воскресенье 1498 г. разъяренная толпа взяла штурмом монас-

тырь Сан-Марко. Избитый Савонарола был заключен в тюрьму, где подвергался мучительным допросам, но стоически выдержал страшные пытки и не признался в том, что его видения и миссия были внушены ему дьяволом. Тем не менее, он был объявлен еретиком, схизматиком, мошенником и приговорен к смерти через повешение и последующим сожжением на костре. Что и было исполнено 20 мая 1498 г. на площади Синьории при огромном стечении народа. Но что потрясло присутствующих когда костер погас, то перед ними предстал обожженный труп монаха с поднятой, словно благословляющих их, правой рукой.

Последствия правления Савонаролы с его проповедью бедности основательно разорили прежде богатый город в большей мере, чем такие бедствия, как чума или нашествие противника. Тем не менее, после его гибели, когда доподлинно стало известно, что он не признал себя ни в чем виновным и по сравнению с папой Александром VI, который, в отличие от Савонаролы, вел предосудительный образ жизни, как и его незаконные дети — Чезаре и Лукреция и не останавливался перед любым преступлением против христианской морали, если это было в его интересах, многие флорентинцы, в отличие от знати и богатых купцов, стали сожалеть о гибели доминиканского монаха. Среди них был и Боттичелли. И это настроение выразилось в его очередной картине — «Оплакивание Христа», которую он написал в 1499 г. для церкви Сан-Паолоино.

В этой картине, написанной в непривычном для художника суровом и даже, можно сказать, патетическом стиле, отразилась его реакция на гибель Савонаролы. В ней образ безвинно распятого Христа вызывал ассоциацию с трагической судьбой доминиканского монаха. По словам С. Зарницкого, «Оплакивание» производило гнетущее впечатление — от него веяло безнадежностью, как будто не должно состояться Воскресенье и никакой надежды на спасение не осталось»²⁰. Но что характерно, в этой картине среди печальных лиц персонажей, снимающих с креста Спасителя, выделяется лицо Богоматери, обнимающей кровавые ноги Христа — все тот же навечно запавший в душу Боттичелли лик Симонетты, который он часто изображал в своих прежних картинах. Сандро словно пытался воскресить свое далекое прошлое, вызвать те чувства, которые владели им, когда он был молод и счастлив. Но последние события не способство-

²⁰ Зарницкий С. Боттичелли. С. 294.

вали этому – его не переставал мучить проклятый вопрос – был ли Савонарола еретиком или же пророком, призванным спасти мир от пороков и грехов. Перечитывая вместе со своим братом Симоне проповеди доминиканского монаха, в которых он обличал людские грехи и призывал очиститься от них на пути к праведной жизни, Боттичелли не находил в них ничего, что не соответствовало христианским заповедям.

В двух последних картинах Боттичелли символически выразил свои сомнения в справедливости казни Савонаролы. В первой – «Распятие» – мы видим распятого Христа на высоком кресте, к основанию которого в одиночестве припала Мария, протягивая молитвенно сложенные руки к стоящему рядом крылатому ангелу, поражающего мечом лисицу. Вдали виднеются городские стены, за ними различные строения – дома, церкви, среди которых выделяется купол высокого храма. А в небе над городом зависли ангелы с красными крестами. Но, что является в этой картине удивительным и необычным для подобных сюжетов, так это изображение в ее верхнем углу желтого круга, в середине которого виднеется бородатый строгий лик старца (Бога-Отца?), сверху смотрящего на распятого Христа.

По мнению биографа Боттичелли С. Зарницкого, в этой картине художник символически изобразил страшное бедствие, которое предрекал Италии Савонарола в своих проповедях, в одной из которых он изрекал: «Я видел меч, занесенный над Италией, земля вздрогнула, и я узрел ангелов, которые пришли, держа в руках красные кресты». Смысл картины проясняется, если в роли ангела выступает наказание божие, а лисица, по традиции, означает хитрость и коварство. Но, может быть, в данном случае это символ погрязшей в грехах Флоренции, а образ безвинно распятого Христа напоминает об участии Савонаролы, который пытался спасти Италию от грядущих наказаний за несправедный образ жизни? Примерно так воспринимали смысл этой картины многие посетители мастерской братьев Боттичелли. Недаром же именно по следам недавних трагических событий художник написал эту картину.

Но особенно странное впечатление своей загадочностью производит вторая картина, которая впоследствии стала называться «Мистическое рождество» (1505 г.). Она от прежних полотен Боттичелли отличается как по композиции, так и по стилю изображения ее персонажей. При этом, следуя своей манере

в одной картине изображать различные события, связанные общей сюжетной основой, художник в ней выделил три уровня, в которых совместил рождение Христа со Страшным судом, то есть мистическим образом изобразил в одной картине начало и конец христианской истории.

На переднем плане в центре среднего уровня картины изображена семейная сцена под навесом: перед хлебом в виде шатра Мария склонилась над младенцем, который тянет к ней ручки. Слева около него сидит Захарий, а над ним возвышается голова коровы, рядом с которой зачем-то стоит не предусмотренная евангельским текстом понурая лошадь. С двух сторон этой сцены изображены волхвы и пастухи, сопровождаемые ангелами с оливковыми ветками. Над ними, в небесной высоте, крылатые ангелы, взявшись за руки, кружатся в неудержимом вихре танца. А в нижнем ярусе, символизирующем подземное царство, ангелы обнимают души обретших спасение праведников. Действительно «Мистическое» Рождество! Картина вызвала различные кривотолки, среди которых было высказано мнение о том, что в ней художник прославил и увековечил Савонаролу. Это дошло до властей, и однажды в его мастерской появилась городская стража, потребовала выдать ей «Рождество» и сопроводила Боттичелли в Синьорию, где ее члены учинили ему допрос, пытаясь выяснить тайный смысл его картины. Художник пытался объяснить его ссылками на одиннадцатую главу «Откровения Иоанна», в которой говорилось о двух пророках, посланных Богом на землю, которые были убиты зверем, вышедшим из бездны, но затем были взяты на небо, после чего произошло страшное землетрясение, унесшее семь тысяч человеческих жизней и т.д. Что убедило комиссию лишь в том, что Боттичелли слабо разбирается в тайных смыслах религиозных текстов. Его отпустили домой, а вскоре вернули ему и картину. Тем не менее, Сандро почувствовал, что наступает время инквизиции, которое в республике раньше было невыносимо. Не утешало его и то, что пророчество о конце света, который должен был наступить в 1500 г., не оправдалось.

Последние годы Боттичелли все больше и больше отчуждался от прежней жизни и творчества, не принимал заказы на картины и почти не появлялся в мастерской. Его духовный кризис воплотился в его последних картинах – «Покинутая» и «Положение во гроб», написанных в 1501 г. В них художник как

бы изобразил свое настоящее положение и неотвратимо приближающийся финал его жизни.

Сандро Боттичелли умер в 1510 г. и похоронен в церкви Оньисанти. До него в 1499 г. умирает Марсилино Фичино, с кончиной которого прекращаются и собрания Платоновской академии. Их уход как бы завершает Высокое Возрождение. Центр искусства переходит в Рим. Начинается эпоха Позднего Возрождения, в котором расцветает творчество двух гениев этой эпохи – Микеланджело и Рафаэля. Боттичелли застал начало этой эпохи. В январе 1504 г. он участвовал в комиссии, призванной определить место постановки созданной скульптором фигуры «Давида», образ которого был издавна почитаем во Флоренции и символизировал ее независимость и республиканский дух. Когда «Давид» был установлен на площади перед палаццо Веккьо, Боттичелли посетил ее, чтобы увидеть творение Микеланджело, о котором в городе ходило много противоречивых слухов и споров. Боттичелли увидел в этой скульптуре лишь триумф силы, воплощенной, по его мнению, в грубой материи и превосходящей все, что ранее создавалось руками не только во Флоренции, но и в Италии. В этой скульптуре он увидел слишком много телесного, но почти не почувствовал в ней ничего божественного. Для незнающего библейскую историю о подвиге Давида, он мог показаться простым юношей, собиравшимся в кого-то метнуть камень.

В этом неприятии нового творения Микеланджело сказалось все мировоззренческое и художественное различие между Высоким и Поздним Ренессансом.

Художественная интерпретация образов «Ветхого Завета» в скульптурах и фресках Микеланджело Буонарrotти

Ранний период творческого пути. «Давид» и «Битва при Кишине»

Прежде чем приступить к исследованию взаимоотношений литературно-религиозной словесной основы и образной скульптурной системы Микеланджело, приведем обобщенное определение Гегелем скульптуры, словно сделанное на основе изучения творчества Микеланджело – настолько исчерпывающе и точно оно характеризует его основные черты. По словам немецкого философа, в идеале каждый скульптор «создает свои творения, не соблюдая верности случайному, а в своем свободном, самостоятельном творчестве умеет гармонически сочетать эмпирические единичные моменты частных событий с всеобщими формами человеческого облика.

Эта гармония, которая опять-таки носит индивидуальный характер, полностью проникнута духовным содержанием того, что она призвана выявить, и возвещает о творческой жизненности, замысле и воодушевлении художника. Всеобщее в содержании не создано художником; оно всецело дано ему заранее мифологией и сказаниями вместе с общими и частными чертами человеческого облика. Только свободная, живая индивидуализация, которую он проводит повсюду, есть его собственное созерцание, его создание и заслуга»¹.

Микеланджело родился в 1475 г. в Капрезе близ Флоренции и тринадцатилетним мальчиком был отдан на обучение в мастерскую Гирландайо, которая специализировалась на росписях фресок в соборах и церквях. Но вскоре, почувствовав неодолимую тягу к ваянию, он перешел в художественную школу в садах Медичи на площади Сан-Марко и под руководством скульптора Бертольдо стал постигать тайны скульптурного искусства. Рано выявленная природная одаренность и одержимость в

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 119.

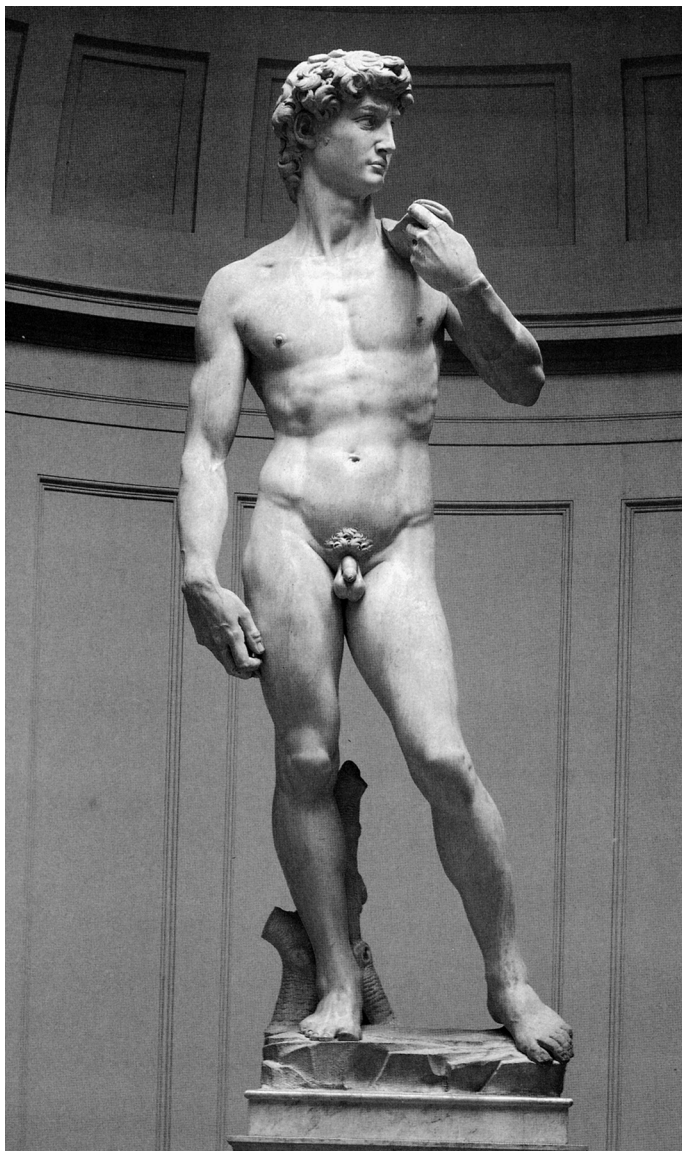
стремлении к совершенству юного ученика вскоре были замечены Лоренцо Великолепным, который разглядел в нем будущего гения, прославившего не только итальянское, но мировое изобразительное искусство. Микеланджело был взят в палаццо Медичи, где ему было отведено место в комнате, в которой обитал Бертольдо, предоставлено право обедать за одним столом с семьей Медичи и присутствовать на заседаниях неоплатоновской академии. Начался период интенсивного постижения классического и современного искусства, философии неоплатонизма, античной мифологии и литературы, которые оказали непосредственное влияние на его образование. Его привлекало в них то, что более всего соответствовало рано определившемуся у него интуитивному пониманию цели художественного творчества и его поистине неистовому темпераменту.

Как отметил Карган, «Микеланджело искусство воспринимал неоплатонически, как *неистовство души*»². Это вполне явно выразилось уже в его раннем рельефе «Битва кентавров» (1490–1492), подлинным мотивом к созданию которого явился не столько древнегреческий миф, а «неистовство души и его выражение в движении».

Данью античности является и «Вакх» (1496) (не сохранился), но затем Микеланджело полностью переключился на евангельские сюжеты. Это созданная вслед за «Вакхом», находящаяся в соборе св. Петра в Риме «Пьета» (1501), изображающая Святую Марию, которая держит на своих коленях снятого с креста Христа, это «Мадонна с младенцем» и рельефы в форме тондо «Мадонна Питти», «Святое семейство» («Мадонна Дони»).

Первый – флорентийский – период творчества Микеланджело завершается его созданием «Давида», затмившего славою все предыдущие его скульптуры и ставшего едва ли не самым популярным не только во Флоренции, но и в Италии, а впоследствии и во всем мире. Он был изваян после изгнания Медичи и восстановления республики во Флоренции, по заказу Синьери, как символ героической борьбы за свободу против внешних врагов и надвигавшейся опасности реставрации диктатуры семейства Медичи, члены которой при поддержке Папы Римского собирали силы для овладения Флоренцией. (Что им в итоге и удалось.)

² Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 12.



Микеланджело. «Давид». 1501–1504.
Флоренция. Академия изящных искусств

Эта ситуация и определила идею и характер ее воплощения в образе молодого Давида. В характере художественного решения этого образа у Микеланджело, кроме всего прочего, проявилась характерная особенность, присущая ему в отличие от других скульпторов и художников, изображать не совершившееся действие или событие, а момент побуждения к нему, духовную настроенность на подвиг или битву с врагом.

Так, если скульптуры Донателло и Верроккьо изображали Давида после его победы над Голиафом, отрубленную голову которого они попирают ногами, то Давид Микеланджело предстает перед нами в самый последний момент перед схваткой с ним.

Еще раз отметим, что созданию скульптурного образа Давида, как и других библейских персонажей, предшествовало *слово*, то есть легенда о главном эпизоде его жизни и судьбы. Значительность и своеобразие этой скульптуры заслуживает соотнесения образа Давида с его литературной библейской легендой, без незнания которой нельзя понять всю героику и возможную трагичность исхода битвы молодого героя с грозным великаном из войска Филистимлян более трех метров ростом и вооруженным с головы до ног. Вот как об этом эпизоде повествуется в Ветхом Завете: «И выступил из стана Филистимлян единокорец, по имени Голиаф, из Гефа; ростом он шести локтей и пяди. Медный шлем на голове его; и одет он был в чешуйчатую броню, и вес брони его пять тысяч сиклей меди. Медные наколенники на ногах его, и медный щит за плечами его. И древко копье его, как навой у ткачей; и самое копье его в шесть сот сиклей железа. И перед ним шел оруженосец»³.

Тщетно призывал Голиаф кого-либо из израильтян выйти на поединок с ним и победой одного из них решить исход битвы между двумя войсками. Но никто не решался сразиться с ним, и долго выслушивали израильтяне насмешки и оскорбления, которыми утром и вечером в течение сорока дней осыпал их разгневанный великан. В это время младший сын Иессея из Вифлеема пастух Давид принес своим трем братьям, которые находились в стане израильтян, еду и, услышав поношения, которыми неустанно награждал их Голиаф, спросил: «Что сделают тому, кто убьет этого Филистимлянина и снимет поношение с Израиля?» И ему ответил: «Если бы кто убил его, одарил бы того царь

³ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. 4-е изд., Брюссель, 1989. С. 309.

великим богатством, и дочь свою выдал бы за него, и дом отца его сделал бы свободным в Израиле». Давид заявил, что он готов сразиться с Голиафом, но никто не поверил, что он может одолеть его. О столь самоуверенном юном пастухе узнал царь Израиля Сеул и стал отговаривать Давида от столь опрометчивого решения. Но тот настоял на своем, заверив царя в своей силе и ловкости, которые он не раз проявлял, когда защищал овец от медведей и львов, убивая их голыми руками. Наконец, Саул благословил Давида на поединок с Голиафом: «И одел Саул Давида в свои одежды и возложил на его голову медный шлем, и надел на него броню. И опоясался Давид мечом его сверх одежды и начал ходить; ибо не привык к такому вооружению. Потом сказал Давид Саулу: я не могу ходить в этом; я не привык. И снял Давид все это с себя»⁴.

Вот почему, если следовать букве Евангелия, Давида следует изображать обнаженным. Это и дало право Микеланджело извлекать библейского героя на манер античных скульптур, что было в условиях нарастающей церковной реакции против увлечения античной философией и искусства довольно смелым поступком. Если во флорентийской республике благодаря семейству Медичи и деятельности Платоновской академии была создана особая для Италии атмосфера свободомыслия в теории и практике искусства, что позволило художникам изображать обнаженных античных богинь, то после проповедей Савонаролы поваяло холодком, предвещающим грядущие заморозки после столь благодатной «оттепели» в эпоху Раннего и Высокого Возрождения.

Итак, Давид приготовился к поединку очень просто. «Давид взял посох свой в руку свою, и выбрал себе пять гладких камней из ручья, и положил их в пастушескую сумку, которая была с ним; и с сумкою и с пращей в руке своей выступил против Филистимлянина.

Выступил и Филистимлянин, идя и приближаясь к Давиду... Когда он стал подходить и приближаться навстречу Давиду, Давид поспешно побежал к строю навстречу Филистимлянину. И опустил Давид руку свою в сумку, и взял оттуда камень, и бросил из пращи, и поразил Филистимлянина в лоб, так что камень вонзился в лоб его, и он упал лицом на землю.

⁴ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. 4-е изд., С. 309.

Так одолел Давид Филистимлянина пращею и камнем, и поразил Филистимлянина и убил его; меча же не было в руках его»⁵.

Давид отсек голову Голиафа его же собственным мечом, и увидев это, войско Филистимлян побежало и было почти все истреблено израильтянами и иудеями. Израильский народ чествовал Давида как победителя врагов Израиля, что вызвало ревность и досаду Саула. Дальнейшая история их взаимоотношений полна трагических событий. Саул не раз покушался на жизнь Давид и преследовал его до самой своей смерти, после которой Давида, наконец, стал царствовать в Израиле, оставив после себя псалмы, в которых выразил свое отношение к миру, богу и к жизни в этом брэнном мире в форме наставлений своему народу и обязательных правил для праведной жизни. Но это все потом, а перед зрителями Давид предстал в звездный час его жизни, в момент высшего напряжения его воли и сил перед решающим поступком, определившим его дальнейшую судьбу.

Такой способ изображения героя и других библейских персонажей Микеланджело отличается от изображений свершившегося действия тем, что при их созерцании у зрителей возникает процесс активного воображения, как бы продолжающего в уме последующее событие в его возможных вариантах и разнообразии его конкретных проявлений. Особенно, если сюжет и смысл изображаемого заранее известны зрителям из литературного источника, в данном случае из Ветхого Завета. При этом возникает ситуация восприятия не только эстетической формы произведения, как это обычно характерно для изображений статического или законченного действия, но и переживание эстетического процесса, который начинается с чувственного восприятия заряженной действием персонажа художественного (в данном случае – Давида) и продолжается в ментальном мире творческого воображения.

Этот же метод Микеланджело использовал при создании картонa «Битва при Кишине», заказанного гонфалоньером Пьеро Содерени для папской залы Синьории и изображающего момент перед битвой, когда застигнутые врасплох купающиеся в Арно солдаты готовятся к сражению с врагом. Этим произведением Микеланджело оканчивается первый период его творческого

⁵ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. С. 310.

пути. Папа Юлий Второй призвал его в Рим, где Микеланджело оставался до конца своих дней, создав те гениальные творения, которые прославили его как выдающегося гения, создавшего немыслимые для одного человека титанические по масштабам и бессмертные по художественному совершенству фрески, скульптуры и архитектурные сооружения, которые до сих пор поражают и восхищают всех, кто имел счастье их видеть в натуре, а не только по многочисленным фото- и киноизображениям.

«Моисей» Микеланджело как классический пример визуализации текста «Ветхого Завета»

В своих последующих созданиях Микеланджело избегает показа свершившихся событий, предпочитая им изображение мгновений им предшествующих, что характерно не только для «Давида», но и для скульптурного изображения пророка «Моисея», к анализу которого мы переходим.

Как известно, литературным источником этой скульптуры также послужил «Ветхий Завет», в котором повествуется об установлении культа веры после бегства израильтян из египетского пленения. Это произошло в результате переговоров Моисея с Богом на горе Синай, во время которых были оговорены все условия принятия Богом израильского народа под свое покровительство и определены обряды и обычаи, которым неукоснительно следует подчиняться под страхом жестоких наказаний вплоть до смерти. Переговоры эти длились долго и, уже не надеясь на возвращение Моисея, израильтяне решили сами создать себе бога и сделали золотого тельца, которому стали поклоняться и с песнями и плясками приносить ему жертвы.

Наконец, окончив переговоры, Моисей с каменными скрижалями в руках, на которых рукой Бога было написано откровение, спускается с горы и далее, как это описано в Библии: «Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом, и бросил из рук своих скрижали, и разбил их под горою»⁶. Далее, он разбил золотого тельца, сжег его в огне и стер в прах. Но и тогда не утих гнев Моисея, и он подверг свой народ ужасному наказанию: «И он сказал им: так говорит Господь, Бог Израилев: возложите каждый свой меч

⁶ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. Исход, 32. С. 108.

на бедро свое, пройдите по стану от ворот до ворот и обратно, и убивайте каждый брата своего, каждый друга своего, каждый ближнего своего... и пало в тот день из народа около трех тысяч человек»⁷. Только после этого утих гнев Моисея и снова вытесал он две каменные скрижали, на которых Бог снова начертал слова, которые были на прежних скрижалях. Затем спустился Моисей с горы Синай и предстал перед своим народом в необычном виде. «Когда сходил Моисей с горы Синай, и две скрижали откровения были в руке у Моисея при сошествии его с горы, то Моисей не знал, что лицо его стало сиять лучами от того, что Бог говорил с Ним»⁸.

Итак, Моисей дважды представлял перед своим народом после общения с Богом – первый раз в своем обычном виде и разгневанным при виде поклонения его золотому тельцу и второй – в ореоле сияющих лучей, что означало благословление Бога, простившего израильтянам поклонение ими золотому тельцу. Как видно, Микеланджело совместил эти события в одном образе пророка и представил его в гневе и в сияющих лучах.

В позе Моисея, как и в «Давиде», воплощен тот же принцип творчества – изображение библейского героя в последний момент перед действием, когда нарастающий гнев его при виде своего народа, пляшущего вокруг золотого тельца, вот-вот обрушится на него страшными карами. По заключению Г. Вёльфлина, «в Моисее» Микеланджело передает скованное движение. Причина скованности кроется в воле самой личности: это последнее мгновение самообладания перед взрывом, то есть перед тем, как вскочить на ноги»⁹. Скульптура «Моисей» была установлена самим Микеланджело в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в Риме, где и находится в настоящее время и доступна для обозрения публики. Эта монументальная скульптура задвинута в нишу и его круговое обозрение невозможно, тем более, что она находится почти в полутьме. Автору этой книги посчастливилось увидеть ее. До сих пор трудно забыть то впечатление восхищения, смешанное с невольным трепетом, когда монументальная фигура «Моисей» с выражением величия и

⁷ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. Исход, 32. С. 109.

⁸ Там же. Исход, 34. С. 112.

⁹ Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 94.

грозной силы таинственно выступила из полумрака, а затем внезапно ее сзади осветил яркий свет, и «Моисей» как бы вырос, и, казалось, сделал движение вперед, окруженный сиянием золотых лучей, наподобие того, как в ореоле лучей в библейские времена он предстал перед своим народом.

Обобщая указанный принцип изображения своих персонажей в последнее мгновение перед их действием, которое уже созрело в их сознании и чувствах, но еще сдерживается волей, Вельфлин писал: «Обнаженные тела и движение – вот к чему устремлялось искусство Микеланджело. С этого он начал, когда, совсем юношей, ваял “Битву кентавров”, но и при вступлении в зрелый возраст, перед ним вновь возникла та же задача, и решение, предложенное им, дало пищу целому поколению художников»¹⁰. При этом, оставаясь неизменным, этот общий принцип изображения, прежде всего мужских фигур, уже в «Моисее» приобретает черты смыслового обобщения содержания библейских образов.

В процессе эволюции своего творчества Микеланджело постепенно избавлялся от своего юношеского пристрастия к их точному и натуралистическому изображению – соответственно состоянию в данный миг их готовности к действию. Вообще, в эпоху Раннего и Высокого Возрождения точное следование природе во всех ее проявлениях было характерно для многих и особенно – флорентийских скульпторов и художников, начиная от Донателло, Верроккьо, Леонардо, Боттичелли, Гирландайо, Учелло и др.

Стремление не к поверхностному и приблизительному, а почти «научно» точному изображению человеческого тела во всех его проявлениях – спокойных и динамически заряженных скрытой энергией, готовой вскрыться в форме стремительного и устрашающего действия – все это побудило Микеланджело, подобно Леонардо, изучать внутреннее строение человека путем препарирования трупов в мертвецкой церкви и соотносить систему внутренних органов человека с их отражением в его различных позах и ситуациях. В итоге, в своем творчестве Микеланджело создал до того небывалое по количеству и разнообразию изображений человека, раздвинув этим границы и возможности изобразительного искусства своего времени. «У Микеланджело тело впервые оказывается развитым во всей пол-

¹⁰ Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 68.

ноте способности к движению... Колоссальная обогащенность движения у Микеланджело восходит, разумеется, к тому обстоятельству, что он видит тело насквозь. Он не первый занимался анатомией, однако органичная связность тела впервые открылась именно ему, и он постоянно останавливается на наиболее выразительных телесных формах, заставляя говорить члены тел», – справедливо заключает Г. Вёльфлин на основе его анализа скульптурных произведений Микеланджело¹¹. Этот же художественный метод изображения Микеланджело применил и при живописной росписи «Сикстинской капеллы», представляющей собой изображение событий, изложенных в первых девяти главах «Бытия» Ветхого Завета.

**«Сикстинская капелла» и «Страшный суд» —
воплощение христианской легенды
о сотворении мира и пророчестве его конца**

Подробное описание и анализ образов этого грандиозного создания Микеланджело в соотнесении их с текстом Ветхого Завета выходит за рамки данной работы, и оно также затруднительно, как и непосредственное восприятие его на плафоне «Сикстинской капеллы». Восхищение, смешанное с радостным удивлением, которое охватило меня, когда я вступил под своды капеллы, постепенно сменилось растерянностью перед столь многообразным обилием эстетически выразительных фигур и узнаваемых библейских образов. Но, увы, долгое созерцание их было просто невозможно без риска свернуть себе шею. Но как-то было Микеланджело, который писал эти образы, целыми днями лежа на спине! Нелегко. И об этом говорят следующие строки его стихотворения:

*Затылок место на спине нашел,
И борода простерта к небосводу,
И волей кисти, брызжущей по ходу,
Лицо мое – как мозаичный пол.*

*Бока ввалились, будто с голодухи,
А задница – противовес спины:
Не видя ног, недолго отступиться.*

¹¹ Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 69.

*От натяжения вот-вот на брюхе
Порвется кожа, что до кривизны,
То лишь сирийский лук со мной сравниться.*

*Как тут не покривиться
И разуму, когда кругом изъян.
Я не художник, здесь я не на месте*¹².

Последняя строчка стихотворения свидетельствует о том, что Микеланджело с неохотой взялся за роспись Сикстинской капеллы, уступив настоятельной просьбе Папы Юлия Второго. Роспись Сикстинской капеллы – это наиболее грандиозное по масштабу и уникальная по своему художественному совершенству произведение Микеланджело, посвященное библейской легенде о сотворении мира.

В ней основные библейские персонажи представлены могучими старцами (Бог в сценах «сотворений» им Вселенной, Ной в сценах его опьянения и жертвоприношения), мощными и атлетически сложенными изображены дети Ноя в указанных сценах, Адам в сцене грехопадения и изгнания его с Евой из рая. И второстепенные персонажи – рабы – изображены в выразительных позах, рельефно выявляющих мускулатуру их юных тел. Вовсе не сублильными представлены образы сивилл. Например, Эритрейской с ее мощным торсом и мускулистыми руками.

Но особое впечатление на меня произвела сцена «Сотворение человека», в которой изображен момент, когда Бог в сопровождении ангельского хора слетает с небес и кончиком пальца завершает свое самое главное творение – Адама, протянувшего ему навстречу свою руку. Как прекрасен Адам с его гармоничным, античным телосложением, при виде которого приходят на память мифологические герои типа Ахилла или Персея! «Лежащий на склоне горы Адам принадлежит к наиславнейшим открытиям Микеланджело, передавшего здесь двуединство дремлющей силы и полной беспомощности», – пишет Вёльфлин, и с этим трудно не согласиться¹³.

Тем более, что в «Ветхом завете» нет никакой «подсказки» того, как выглядел новоизваянный человек, а имеется лишь скупой изложенная констатация этого факта. Читаем: «И сказал Бог:

¹² Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 135.

¹³ Там же. С. 78–79.

сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему... И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его»¹⁴. Все остальное вообразил и домыслил Микеланджело, который «сотворил» Адама, «переведя» божье «Слово» в прекрасный образ первочеловека, прибавив к нему и образ его создателя, изобразив на основе евангельского текста кульминационный момент духовного рождения Адама, его окончательного «восстания» из праха.

Античный «след» особенно явственно мне видится не только в Адаме, но и в облике раба (над Иеремией) с его четко выраженным греческим профилем, но особенно явственно – в образе Дельфийской сивиллы, которая без улыбки и слегка повернув голову налево, спокойно, с долей некоторого недоумения, смотрит на что-то неведомое для нас. Созерцая в свое время Сикстинский плафон, я вскоре выделил ее из сонма других фигур и долго не мог оторваться от ее прекрасного лица, все более и более испытывая грустное чувство, которое часто охватывает нас при виде совершенной красоты. Мне казалось, что из всех многочисленных богинь и мадонн, которые созерцал во многих музеях Италии, она самая загадочная и притягательная. Но каково было мое удивление, когда спустя много лет, изучая итальянское искусство и отдав дань восхищения женским образам Леонардо, Боттичелли, Тициана и других, вдруг обнаружил, что в своей книге «Классическое искусство» Вёльфлин ставит образ Дельфийской сивиллы выше других женских образов этой эпохи. Но что ставит «Дельфийскую сивиллу» выше всех фигур Кватроченто? – спрашивает ученый. Он детально анализирует ее смысловое значение и эстетическое своеобразие ее позы. При этом Вёльфлин особо выделяет выражение ее глаз: «Глаза пророчицы следуют за поворотом головы своим собственным движением. Огромные, широко раскрытые, они оказывают воздействие на любом расстоянии»¹⁵. Действительно воздействуют, но только чем? В отличие, например, от загадочного и усмешливого взгляда Джоконды, застенчиво «незрячего» Венеры, взгляд сивиллы как-то спокойно печален – не от того ли, что ей что-то открылось в судьбе людей или перед ее взором предста-

¹⁴ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. Бытие, 1. С. 6.

¹⁵ Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 83.

ла нерадостная картина будущего? Уж не картина ли Страшного суда? Что ж, посмотрим, как же «Страшный суд» (1536–1541) Микеланджело представлен на все той же алтарной стене Сикстинской капеллы, непосредственно примыкая к росписи, изображающей сцены сотворения мира и этим как бы соединив начало и трагический конец истории человечества.

Это позднее живописное творение Микеланджело создано в самый тревожный период его и без того полной драматизма жизни, когда он после падения Флорентийской республики вынужден был скитаться по разным городам Италии и, наконец, был приглашен Папой Павлом III (Третьим) в Рим для завершения росписи Сикстинской капеллы.

«Страшный суд», с одной стороны, является выражением духовного кризиса Микеланджело в условиях заката гуманистической идеологии эпохи Возрождения и усиления реакции католической церкви в ее противостоянии религиозной Реформации, охватившей европейские страны. А с другой стороны, в нем сконцентрированы характерные особенности его предыдущего скульптурного и живописного искусства. Его манера изображения персонажей фрески в скульптурно-рельефном и атлетическом виде видна по прежним произведениям, среди них выделяется помещенный в центр фрески Христос, представший перед грешниками, по определению Данте, как образ «самого величественного Юпитера» с поднятой на мощном взмахе правой руки, то есть в последнее мгновение перед началом грозного судилища. Как было показано выше на примере скульптур «Давида» и «Моисея», изображение «последнего мгновения» этих заряженных нервной энергией библейских персонажей – весьма «сильный ход» в создании напряжения сюжетных линий их последующих деяний, ход и результаты которых до сих пор активизирует воображение публики, воспринимающих эти творения Микеланджело.

Но, если последствия гнева Давида и Моисея носили локальный характер в истории еврейского народа, и их результаты были известны из текстов Ветхого Завета, то последствия гнева Христа в день «Страшного суда» были и остаются непредсказуемыми что вот-вот обрушится на все человечество? А пока Христа окружают святые и праведники, а внизу – грешники различной категории в ужасе мечутся по обе стороны Стикса, теснятся в лодке Харона и безуспешно пытаются вырваться из

объятий терзающих их дьяволов. Но и святые, и праведники, и грешники – все находятся в тревоге и ждут божьего суда, исход которого никому, кроме Христа, неизвестен.

Каков же идейный посыл этой фрески? Микеланджело в ней выступил не только как иллюстратор догм Священного писания, согласно которым человек является безоговорочно и во всем покорным божьему промыслу. Идеи Реформации не прошли мимо сознания Микеланджело. Как пишет Карган, «"Страшный суд" не столько отражение текста Священного Писания, сколько выражение религиозно-философского опыта художника. Это не просто нравоучение о добре и зле, здесь виден возвышенно-трагический контраст между виной и помилованием... Между Богом и человечеством существует неизбежное напряжение: человечество – это не слабое и забитое стадо, а огромная героическая толпа, достигающая вершин как в своих проступках, так и в наказаниях за них»¹⁶.

Отметим, что при изображении ада Микеланджело ориентировался на Данте, но отказался от его деления ада на круги и представил его в виде сферы, вращающейся вместе со ждущими суда грешниками вокруг центральной фигуры Христа. После завершения «Страшного суда» Микеланджело создал еще две фрески для личной капеллы Папы Павла Третьего – «Обращение Павла», и «Распятие апостола Петра», а также отдал дань своим покровителям, спроектировав в Капелле Сан-Лоренцо гробницы братьев Медичи – Лоренцо Великолепного и Джулиано, украсив их саркофаги четырьмя фигурами, символически изображающими времена суток – «Утро», «Полдень», «Вечер», «Ночь». Помимо изображений святых образов библейской истории, князей и героев, Микеланджело изобразил в шутку и нечто совсем обыденное и трогательное – пример чему «Мальчик, вытаскивающий занозу», которым можно полюбоваться в Эрмитаже.

В последний период своего творчества Микеланджело работает в архитектуре и создает различные проекты по переустройству зданий и площадей Рима. Но главным достижением в этой области явилось его участие в строительстве Собора святого Петра в Риме и создание проекта его грандиозного купола, который и поныне поражает своим размером и совершенной формой.

¹⁶ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 24.

Таким образом, Микеланджело, как и Альберти, Леонардо, Лоренцо Медичи и многие другие, в полной мере соответствует идеалу разносторонней творческой личности эпохи Возрождения, выступив в качестве скульптора, художника, архитектора и даже – поэта. Конец его жизни были омрачен усилением религиозного давления на прежде относительно свободную художественную жизнь в Италии и, особенно – во Флорентийской республике, являвшейся авангардом в развитии искусства на путях вытеснения из него устаревших и не соответствующих Новому времени религиозных догматов средневекового искусства. Всю свою жизнь Микеланджело страстно искал примирения своей глубокой веры в бога с новыми веяниями в религии, связанными с пересмотром христианской религии на путях ее Реформации, охватившей северные страны Европы. Микеланджело был уязвлен, когда глава введенной в Италию инквизиции кардинал Джованни Караффа после его избрания Папой под именем Павла Четвертого, вызвал его к себе и приказал ему замазать известью «Страшный суд» и вместо него написать фреску без обнаженных фигур. Напрасно в свое оправдание Микеланджело говорил, что, согласно Библии, грешники предстанут перед судом Иисуса нагими, а не облаченными в одежды. Но папа был непреклонен. Когда известие о его решении распространилось по Риму, многие влиятельные лица и поклонники Микеланджело встали на защиту его гениального творения. Характерный пример того, что в Италии искусство почиталось не менее религии – пять влиятельных кардиналов во главе с Эрколе Гонзаго решительно выступили против «варварского», по их мнению, решения папы, и в результате был достигнут следующий компромисс: прикрыть легкими повязками от бедер до колен фигур, обращенных лицом к зрителю, святых одеть в мантии и удлинить юбку деви Марии и т.д.

Тем не менее, так и хочется сказать: слава богу, что Микеланджело выпало счастье большую часть своей жизни творить в тот уникальный временной промежуток, когда он пользовался почти полной свободой в художественных способах реализации своих многочисленных заказов как при светской, так и религиозной иерархии Италии в эпоху Ренессанса.

Микеланджело умер и был торжественно погребен при огромном стечении народа в церкви Санто Апостло в Риме. Но позже, по приказу флорентийского герцога Козимо его тело было похищено и в тюке под видом товара привезено во Флоренцию,

где силами Академии и Товарищества живописцев и скульпторов были организованы его торжественные похороны в церкви Санта Кроче рядом с могилами его предков. По свидетельству Д. Вазари, на церемонии похорон было произнесено «великое множество эпитафий и стихов, латинских и тосканских, сочиненных выдающимися людьми в честь Микеланджело, они составили бы книгу, к тому же другими писателями они были записаны и изданы»¹⁷.

Блистательный период развития живописного искусства Высокого Ренессанса завершает Рафаэль в его классически ясных и прекрасных образах.

¹⁷ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 439.

Рафаэль — универсальный гений эпохи Позднего Ренессанса

По мнению многих искусствоведов, творчество Рафаэля стало итогом едва ли не всего искусства эпохи Ренессанса. Художественное наследие великого итальянского художника изучено достаточно полно и всесторонне. Имя Рафаэля в последующие эпохи стало символом идеального живописца и нередко сопоставлялось с самими великими представителями других искусств, например, Моцартом и Пушкиным.

Рафаэль в начале своего творчества следовал пути в искусстве, предложенным Леонардо. С молодости он изучал картины Леонардо и в определенном смысле учился на них, когда из своего города Урбино в 1504 г. приехал во Флоренцию. По словам исследовательницы творчества художника И.А. Смирновой: «Метаморфоза, которая произошла с Рафаэлем во Флоренции и помогла раскрыться его огромному дарованию с новой полнотой, прежде всего был обязан встрече с искусством Леонардо да Винчи... Рафаэль имел возможность бывать в мастерской Леонардо, наблюдать за его работой, изучать картоны и рисунки... он проник в сущность леонардовского синтеза, основанного на глубоком аналитическом изучении натуры, органически усвоил его метод работы, ставший классическим не только для Высокого Возрождения, но и для последующего развития реалистического искусства»¹.

Благодаря своим уникальным способностям к восприятию и усвоению художественного мастерства выдающихся художников своего времени, а главное — к совершенствованию своего искусства, Рафаэль быстро становится одним из самых выдающихся художников своей эпохи. По словам Г. Вёльфлина, «такое встречается не часто, а если принять во внимание краткость жизни Рафаэля, придется признать, что никому и никогда не удавалось проделать подобный путь развития за такой

¹ Смирнова И.А. Рафаэль. М., 1987. С. 10–11.

малый временной отрезок»². Рафаэль прожил 37 лет, как Моцарт и Пушкин, фатальный срок для жизни этих гениев, ставших символами своего искусства для последующих эпох и поколений!

Художественные и характерные черты рафаэлевских Мадонн

Как и для многих художников Ренессанса, творчество Рафаэля вначале было связано с выполнением многочисленных заказов на евангельские сюжеты, среди которых первое место занимали наиболее востребованные в ту эпоху изображения Девы Марии с младенцем. Уже в ранних произведениях художника проявилось его живописное мастерство: гармония форм, изящество линий, цветовое богатство в изображении персонажей картин с их одухотворенными лицами, соответствующими их характерам и конкретной жизненной ситуации. Так, для изображений Марии характерно спокойствие в ее позах и благочестивое выражение лица с оттенком покорной обреченности и скрытой тревоги за судьбу своего младенца, на которого устремлен едва уловимый из-за опущенных вниз ресниц ее печальный взгляд. При этом, как и в мадоннах Боттичелли, в которых «тиражируется» индивидуально узнаваемые черты их прототипа (Симонетты Виспуччи), Рафаэль почти все изображения Девы Марии наделяет сходными, едва различающимися чертами и выражениями их лиц. Это характерно для «Мадонны Конестабиле» (1503), «Мадонны дель Грандука» (1506), «Мадонны в зелени» (1597) «Мадонна с щегленком» (1507). И только «Мадонна в кресле» (1514), написанная Рафаэлем после его переезда в Рим, устремляет печальный укоряющий взгляд на зрителя, крепко прижимая к себе испуганного Младенца.

Художественное и смысловое своеобразие рафаэлевских мадонн заключается в том, что они показаны в разных положениях и позах, являя собой пример эстетического разнообразия при изображении одной и той же евангельской темы. При этом Рафаэль вопреки традициям многих художников Флоренции не окружает Мадонн многочисленными персонажами, в том числе и портретами родственников – заказчиков картин. Они, подобно мадоннам Леонардо, изображены на фоне природы.

² Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 97.

Блистательным завершением живописного цикла «Мадонн» является собою фреска «Сикстинская Мадонна» (1515), признанная символом материнства и мировым шедевром, который наряду с «Джокондой» Леонардо и «Давидом» Микеланджело продолжает и в наше время оставаться популярным и даже широко востребованным в массовой культуре.

В «Сикстинской Мадонне» Мария изображена в одиночестве шествующей по облакам, являя собою зримое, идеальное воплощение христианской идеи о неизбежной материнской жертвенности во имя Христа, славу которого как божьего сына и трагическую гибель как человека она предчувствует, и глубокую печаль выражает ее прекрасное и по-детски трогательное лицо. Какой контраст с суровым выражением лица Младенца-Христа на ее руках, который сурово смотрит на людей, как бы уже предвидя, что предадут они его и осудят на мучения и смерть. Во взгляде Марии читается и покорность воле Бога-отца, пославшего своего сына на землю для искупления первородных и прижизненных грехов человечества, и страх за судьбу своего сына, которому уготованы нечеловеческие страдания в конце его жизненного пути в земном мире. Но почему Рафаэль отступил от «реализма» в «Сикстинской Мадонне» от евангельских текстов, в которых они даны в различных земных, но вовсе не заоблачных ситуациях? Тем более, что земную историю Христа и его деяний, изложенных в текстах Евангелия, Рафаэль, подобно многим художникам Ренессанса, неоднократно переводил на язык живописи – «Святое семейство», «Положение во гроб» и картон для ковров «Чудесный улов», «Паси овец моих», «Исцеление хромого» и других.

Еще до «Сикстинской Мадонны» Рафаэль в 1512 г. создал образ Марии, восседающей на облаках в картине «Мадонна ди Фолио». Но именно в «Сикстинской Мадонне» художник достиг высшего совершенства и как мыслитель и как художник, воплотив средневековую легенду о божественной покровительнице и заступнице простого народа, спустившуюся с небес. А по сути создал живописный шедевр – апофеоз прославления материнства в его общечеловеческом и мировом значении. И в этом образе наиболее наглядно и обобщенно воплотились характерные и наиболее ценные черты и идеалы эпохи Возрождения – нравственная и телесная красота, милосердие и чаяния народных масс о лучшей и достойной жизни.

М.В. Алпатов пишет: «Рафаэль снял с легендарной темы ее церковный покров и этим выявил ее глубокий человеческий

смысл. Персонаж христианской мифологии стал у Рафаэля образом нормального, прекрасного, идеально совершенного человека, и потому предание о том, что владычица неба спустилась на землю, превратилась в поэму о том, как человеческое совершенство в образе босоногой, но царственно-величавой матери с младенцем на руках способно привести в восхищение свидетелей ее появления. Рафаэль сделал зримым тот идеал человека, к которому стремились моралисты и о котором тшечно вздыхали поэты того времени»³.

Разнообразие античных, библейских и исторических образов во фресках Рафаэля

Религиозной тематике посвящены, созданные Рафаэлем в римский период творчества, его монументальные фрески в 1509 г. «Диспут» или «Прения о святейшем причастии» (по определению Вазари) и в 1511 г. «Афинская школа». Расположенные на противоположных стенах Станца дела Сеньятура в Ватиканском дворце, они представляют собой выражение исторической связи античной философии и христианской теологии, которая во многом обязана Платону в своих исходных основаниях и посылах.

Но в чем же конкретная цель Рафаэля в создании этих многофигурных композиций? Напомнить о славной эпохе античности, ее философах и их учениях? Или представить знаменитых христианских богословов в процессе часто проводимых диспутов, которые были основной формой решения разногласий в интерпретации религиозных заповедей и канонов? Реализация этих задач при создании многофигурных сцен в содержательном плане едва ли возможна и, следовательно, они не могут быть буквальным или обобщенным переводом на язык живописи каких-либо словесно выраженных – философских или же богословских текстов. В таком случае их функция может быть не столько иллюстративно-смысловая, сколько эстетическая или декоративно-художественная. Г. Вёльфлин писал: «Чтобы их понимать, зрителям нет нужды знать историю, речь идет лишь об общеизвестных представлениях, и глубоко заблуждается тот, кто желает найти в “Афинской школе” глубокомысленных ис-

³ Алпатов М.В. «Сикстинская Мадонна» // Рафаэль / Под ред. В.В. Стародубцевой. М., 1987. С. 24.



Рафаэль. Фрагмент фрески «Афинская школа» в Станце дела Сеньятура. 1509–1511. Ватикан

торико-философских отношений и резюме церковной истории в «Диспуте». Современники художника их и не требовали. Все сводилось к *телесно-духовному мотиву движения*, имя же изображенных фигур роли не играло⁴. Тем более, что в этих фресках, наряду с узнаваемыми личностями (в «Афинской школе» Пифагор, Сократ, Платон, Аристотель, Диоген, Птолемей, Евклид) и отцами церкви (в «Диспуте» Иероним, Григорий Великий, Амвросий, Августин, Папа Сикст IV), имеются и безымянные фигуры, присутствие которых диктовалось необходимостью создания гармонического соотношения групп в композициях фресок.

Новаторство и отличительная особенность этих фресок Рафаэля состоит в сочетании в них двух противоположных способов изображения – художник наделял отдельные группы фигур динамикой движения, а других величавым спокойствием. Этим и создает при ясности и четкости изображения отдельных фигур и деталей эстетически и одновременно гармонически

⁴ Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 114.

разнообразные композиции, рассчитанные на их целостное зрительское восприятие. И в результате восприятия фресок из разных исторических эпох классической античности и христианской у зрителей возникает впечатление о их родственной связи.

Историческая заслуга Рафаэля состояла в том, что в своем искусстве он связал в одно целое два разных мира: мир христианский и мир классический. Наглядным выражением этой связи античного и христианского мира является создание Рафаэлем третьей фрески «Парнас» (1514 г.), изображающей Аполлона и муз, вокруг которых расположены античные и итальянские поэты. Среди них прославленные в веках Гомер и Сапфо, Данте и Вергилий.

Легендарные, исторические и библейские образы этих фресок написаны Рафаэлем по воображению и на основе сохранившихся портретов Платона, Аристотеля, Данте и других. И только последняя его фреска «Изгнание Гилеадора», предназначенная для зала Повествований папского дворца, создана на основе ветхозаветного текста из «Второй книги Маккавейской», в которой рассказывается такая история: «Сирийский царь, прознав о том, что в сокровищнице храма в Иерусалиме хранятся несметные богатства и несчетное количество денег, приказал своему полководцу Илеадору похитить их и передать в свою казну. Узнав об этом, народ в Иерусалиме пришел в великое смятение, ибо эти сокровища принадлежали простому народу и многим вдовам и сиротам, которые доверили все свое имущество церкви в лице ее первосвященника. Так выглядит описание кульминационного события в тексте указанной книги. «Трогательно было, как народ толпами бросался ниц, а сильно смущенный первосвященник стоял в ожидании. Они умоляли Вседержителя Бога вверенное сохранить в целостности вверившим. А Илеадор исполнял предположенное. Когда же он с вооруженными людьми вошел уже в сокровищницу, Господь отцов и Владыка всякой власти явил великое знамение: все, дерзнувшие войти с ним, были поражены страхом силы Божьей, пришли в изнеможение и ужас. Ибо явился им конь со страшным всадником, покрытый прекрасным покровом: быстро несясь, он поразил Илеадора передними копытами, а сидевший на нем, казалось, имел золотое оружие. Явились ему еще другие два юноши, цветущие силою, прекрасные видом, благолепно одетые, которые, став с той и другой стороны, непрерывно бичевали его, налагая ему многие раны. Когда он внезапно упал на землю и объят был вели-

кою тьмою, тогда подняли его и положили на носилки. Того, который с большой свитой и телохранителями только что вошел в означенную сокровищницу, вынесли как беспомощного, ясно познав всемогущество Божие. Божественною силою он повергнут был безгласным и лишенным всякой надежды на спасение. Они же благословили Господа, прославившего Свое жилище; и храм, который незадолго перед тем наполнен был страхом и смущением, явлением Господа Вседержителя наполнился радостью и веселием»⁵.

В отличие от прежних фресок, персонажи которых находятся в статичном положении, демонстрируя себя в различных позах, сюжет «Изгнания Илеадора» полон стремительного движения и характеризуется резким контрастом в расположении группировок его участников. В правом углу фрески мы видим всадника на вздыбленном коне, передние копыта которого топчут повергнутого наземь Илеадора, а по бокам двух юношей, хлещущих его прутами. В левом углу изображены женщины и дети, которые с воплями бегали по улицам, а теперь стали свидетелем наказания Илеадора за его намерение похитить их сбережения. Но кроме этих персонажей, о которых говорится в Маккавейской книге, в дальнем левом углу Рафаэль, следуя общепринятой практике помещать среди библейских персонажей и знатных современников, в качестве первосвященника Иерусалимского храма изобразил молящегося у алтаря Папу Юлия II (Второго).

Подводя общий итог творчества Рафаэля в жанре монументальных настенных фресок, следует отметить, что разнообразие их содержания и художественное совершенство, громадное число представленных в них библейских и исторических образов прошлого, которые, несмотря на все их различия и индивидуальные особенности, объединяются в едином смысловом функциональном значении, чтобы синтезировать в них лучшие общечеловеческие качества, которые должны послужить основой и критерием гуманизма Новой эпохи. Многие образы искусства Рафаэля, как и его великих современников – Леонардо да Винчи, Боттиччели, Микеланджело, были наглядным воплощением концепции нового человека. В философии она развивалась гуманистами, которые пытались синтезировать традиции античности и христианства в идеологии и искусстве Ренессанса.

⁵ Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. С. 14–25.

Несмотря на различие творческих методов создания произведений художников Ренессанса, общая цель была реализована. И если Леонардо весь был обращен к науке и опытному знанию, которое он применял в инженерной практике и в искусстве, то Рафаэль технические достижения своей эпохи усваивал и применял в процессе художественного творчества как бы интуитивно, специально не рефлектируя по поводу способов и методов создания своих фресок, портретов, рисунков. Основными «двигателями» творчества Рафаэля, как это характерно для многих других, было мировоззрение, дух эпохи и необходимость визуализации ее символов и образов. В этом смысле Рафаэль в многочисленных работах создал подлинный идеал красоты, воплощенный в его знаменитой «Сикстинской мадонне», тем самым он не только подвел итог целой эпохи Ренессанса, но и оставил последующим поколениям завет сохранять и развивать этот идеал и в жизни, и в искусстве.

Сказанное относится не только к его фрескам и картинам на библейские темы, но и к портретам, в которых он выступал не только как выразитель идеалов своей эпохи, но и как реалист, опередивший свое время. Посмотрим, в чем же это выразилось конкретно.

Портретное искусство художника

Выражая общую точку зрения многих исследователей творчества Рафаэля, искусствовед М.С. Лебединский пишет так: «Портреты Рафаэля явились изобразительным выражением философского понимания человека в эпоху Высокого Возрождения, сконцентрировав в себе художественное воплощение ренессансных идеалов личности. Идеальное и реальное пребывают здесь в гармонической уравновешенности, подчинены раскрытию характера и душевного мира портретируемого»⁶.

И действительно, общим свойством произведений Рафаэля, как и многих шедевров изобразительного искусства Ренессанса, является гармоническая уравновешенность в них внутренних и внешних сторон изображаемых персонажей. Формально портретное творчество Рафаэля ограничивается изображением реальных прототипов, но по существу оно охватывает и другие

⁶ Лебединский М.С. О портретном искусстве Рафаэля // Рафаэль / Под ред. В.В. Стародубцевой. С. 61.

жанры – его фрески и картины, в которых мы находим множество узнаваемых лиц – античных философов, отцов церкви, знатных современников художника и в их числе и его собственные портреты. Так, Дж. Карган, охарактеризовав образ папы Юлия Второго и его окружения во фреске «Месса в Больсене», справедливо заключает, что в ней «папа и швейцарские гвардейцы это самые настоящие портреты, написанные с натуры. Чем же тогда объяснить, что Рафаэль, мастер “всеобщности” формы, стал великим портретистом – ведь портрет неизбежно должен был отражать индивидуальные черты портретируемого?»⁷

Но наряду с портретами, написанными с натуры, Рафаэль при изображении исторических лиц прошлого пользовался различными способами восстановления их индивидуальных особенностей, отражающие своеобразие их личности и основной деятельности. Например, обращаясь к их скульптурным образам, литературным источникам, а при их отсутствии создавая их на основе своего воображения. Так Рафаэль мог использовать сохранившиеся копии скульптурных изображений Аристотеля, Платона, Пифагора, Гераклита, Гомера и других выдающихся личностей античности. Впрочем, образ Платона во фреске «Афинская школа» Рафаэль «списал» с Леонардо да Винчи, оказавшего большое влияние на характер его живописного творчества. Среди персонажей этой фрески находим и автопортрет художника, почти буквально повторяющий его автопортрет, написанный до его приезда в Рим.

Вообще же, использование реальных прототипов при создании евангельских и исторических образов – характерная черта творчества художников Ренессанса, отличающаяся от искусства Средневековья. Известно, что Леонардо на улицах и площадях находил прототипы своих апостолов для «Тайной вечери», а Мазаччо, Боттичелли и многие другие художники при написании наиболее популярного сюжета на тему «Поклонение волхвов» в качестве волхвов изображали рядом с мадонной заказчика картины, а порой его семейство, родственников и друзей.

В эволюции портретного искусства Рафаэля можно выделить два периода. Ранний охватывает начало его творческого пути в родном Урбино и во Флоренции, где он пребывал с 1504 по 1508 г. Ранние портреты, написанные в Урбино, еще несо-

⁷ Карган Дж. История итальянского искусства. Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Т. 1. С. 31.

вершенны и носят следы упорного труда Рафаэля в его стремлении овладеть мастерством живописного искусства. За короткое время пребывания во Флоренции, где портретная живопись достигла высокого совершенства, был создан непревзойденный шедевр мировой живописи «Мона Лиза». Рафаэль в жанре портрета демонстрирует возросший уровень своего художественного мастерства и характерную ему присущую особенность в изображении персонажей своих картин.

Эта особенность заключалась в том, что именно в этом жанре Рафаэль внес свое собственное «слово» в живописное искусство своей эпохи, положив начало реалистическому портрету без привычной для своего времени идеализации при изображении светских, религиозных или иных персонажей. Долгое время эту особенность творчества художника заслоняли его красочные и многофигурные фрески и картины, посвященные античной и религиозной тематике. Но, как пишет английский искусствовед Бернсон, «здесь нас ждет сюрприз. Этот художник, который мягко и мечтательно влечет нас за собой в идиллические Виргилиевы сады Гесперид, может быть в одно и то же время суровым, бесстрастным, независимым и великим в своих замыслах. Это происходит с ним тогда, когда он становится портретистом, и его портреты ни с чем несравнимы в смысле правдивости. Они не только очень сходны, они дословные в своей характеристике модели, которая выступает перед нами в безжалостном свете, пронизательно разгаданные Рафаэлем. Но при этом столь преображенная действительность интеллектуальной энергией и высокой артистичностью художника, что его портреты являются почти непревзойденными»⁸.

Прорыв к реализму в портретах Рафаэля отмечали зарубежные и отечественные искусствоведы. По утверждению Г. Вёльфлина, в портретах Рафаэль «становится живописцем людей», а М.В. Алпатов признавал, что в портретах художника «сказались едва ли не самые сильные его качества». Ранние портреты Рафаэля вполне подтверждают эти оценки портретного искусства художника. В них максимально возможное в живописи изображение характерных черт персонажей – свидетельство долгой предварительной работы художника над рисунками обнаженной натуры и различных аксессуаров одежды

⁸ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 47.

персонажей своих портретов. При этом, в отличие от Леонардо, который в своих портретах избегал резких контуров и как бы окутывал их воздушной дымкой – «сфумато», Рафаэль фигуры изображаемых персонажей четко выделял на темном фоне своих картин и редко помещал их среди скупой обозначенный пейзаж. Последнее характерно для его ранних портретов, в которых заметно влияние Леонардо. Особенно в портретах флорентийского периода. Так, в качестве фона пейзаж присутствует в портретах супругов Андже́ло и Магдалены Дони (1506 г.). При этом Рафаэль в портрете последней почти буквально копирует позу «Моны Лизы», положение ее рук и обнаженную грудь, но в отличие от нее, декольте Магдалены Дони украсил ожерельем и кулоном с драгоценными камнями. По справедливому утверждению М.С. Лебединского, главная разница между портретами Леонардо и Рафаэля заключается в следующем: «Там, где у Леонардо обобщение, передача сложнейшего внутреннего состояния модели, у Рафаэля пунктуальность и суховатая передача форм, зеркальное следование за внешним обликом его модели»⁹.

Но в чем же отличие портрета Магдалены Дони Рафаэля от портретов Леонардо? Оно наиболее ярко сказывается в изображении ее лица. Вот как пишет М.С. Лебединский: «Если обратиться к изображению лица Магдалены Дони, то мы увидим реальные черты некрасивой и, по выражению глаз, не очень умной женщины, и художник не пытается как-либо идеализировать ее облик. С одной стороны, это свидетельство точного следования за оригиналом, далекого от тех труднейших для живописи задач, которые поставил и разрешил Леонардо в портрете «Моны Лизы»; с другой стороны, уже в этом намечается то качество Рафаэля-портретиста, которое с полной силой раскроется в дальнейшем, он, стремившийся в других жанрах живописи к идеальному и превосходному, в портретах жесток, суров и беспощаден в передаче внешнего облика своих моделей»¹⁰.

Это зеркальное следование за внешним обликом характеризует и портрет Андже́ло Дони. Но в отличие от портрета его супруги, Рафаэль использует цветовое разнообразие при изображении его костюма – черный жилет и такого цвета берет кон-

⁹ Лебединский М.С. О портретном искусстве Рафаэля. С. 51.

¹⁰ Там же.

трастируют с его красной рубашкой, пышные темно-коричневые волосы с его смуглым лицом и т.д. Но эстетически ярко изображенный внешний облик Анджеоло опять-таки является контрастом его невыразительному лицу с цепким выражением его глаз. А унизанные двумя перстнями пальцы его левой руки довершают образ Анджеоло – купца по профессии, который долго торговался с Микеланджеоло при расчете за картину «Святое семейство», так и не заплатив ему первоначально оговоренную цену за выполнение этого заказа.

К флорентийскому же периоду относится «Автопортрет» Рафаэля (1506 г.), где на коричневом фоне изображен юноша в черной шапочке, с темными волосами, обрамляющими его миловидное лицо и задумчивыми глазами, которые с едва уловимой печалью смотрят на вас. Этот портрет создан, когда художнику было 27 лет. Второй свой портрет Рафаэль поместил среди персонажей фрески «Афинской школы» почти в неизменном виде, вероятно, не только потому, что он доволен был своим созданием, но и потому, что между ними было всего лишь пять лет. Увы, портрет своих последних лет Рафаэль не создал. Возможно, он мало изменился в свои 37 лет, когда преждевременно скончался в расцвете своих сил.

В римский период своей жизни Рафаэль также продолжал свое творчество в жанре портретного искусства. Работа над разнообразными образами монументальных фресок, среди которых наряду с историческими личностями прошлого Рафаэль помещал портреты своих современников и не только пап, кардиналов и различных сановников, но и второстепенных фигур, наделяя их всех характерными индивидуальными чертами, обогатило художественный опыт Рафаэля и благотворно отразилось на его станковых портретах. Сравним, например, портреты Папы Юлия II и Льва X, изображенных на фресках и в станковых портретах. По манере их изображения заметно возросшее мастерство Рафаэля, в котором точное изображение натуры, несколько утратив прежде присущее художнику внимание к внешним деталям и аксессуарам одеяний портретируемых лиц, обогатилось новым их свойством – акцентом на более обобщенное и содержательное выражение их внутренних, духовных свойств и особенностей их характера.

Несколько слов о Папе Юлии II, который не только ценил искусство и покровительствовал художникам, но и содействовал его расцвету, главным образом в Риме, куда он со всей

Италии привлекал архитекторов и художников. В том числе Браманте, которому Юлий II поручил строительство собора св. Петра, Микеланджело для росписи плафона папской капеллы, и Рафаэля расписать фресками Станцы дела Сеньятура в Ватиканском дворце. На двух из них «Изгнании Илеадора из храма» и «Мессе в Больсене», Юлий II дан в профиль, но эти изображения не дают того полного представления о нем, как на станковом «Портрете папы Юлии II» (1511). Это образ старого человека, благородные черты лица которого выражают его ум и богатый внутренний мир. Но вместе с тем, в его лице и задумчиво сосредоточенном взгляде чувствуется усталость и едва уловимая печаль. Неудивительно, что портрет Юлия II написан за два года до его кончины в 1513 г.

Преемником его был кардинал Джованни Медичи, титулованный как Папа Лев X. Он вошел в историю невольно вырвавшимся у него после его избрания восклицанием: «Так будем наслаждаться папством, которое даровал нам бог!». Вообще, многие папы и кардиналы вполне открыто «наслаждались» своим положением, но так откровенно не сознавались в этом. В рафаэлевском «Портрете папы Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси» (1518) в его внешнем виде и выражении лица вполне откровенно отражен его характер, который вполне соответствует его словам. Как и в портрете Юлия II Рафаэль при изображении Льва X точно следует натуре, но какая между ними разница! Перед зрителем предстает пожилой человек с одутловатым лицом, обвисшими щеками и недовольным выражением лица. И никакого намека на выражения святости или доброты души – свойства, которые должны быть присущи духовному пастору верующих. Возможно, чтобы сгладить это впечатление от лица папы, Рафаэль облачает его в роскошное одеяние, сочетающее красный и светло-желтый цвета, а также окружает папу «свитой» из двух кардиналов, выделяя тем самым его фигуру и подчеркивая его значение.

На примере этих двух портретов Рафаэля мы продемонстрировали способности художника создавать образы различных по внешним и внутренним характеристикам персонажей. И если при создании образов святого семейства он руководствовался евангельскими текстами и преданиями, а при создании портретов выдающихся личностей прошлого текстами их сочинений, то рисуя портреты своих современников – будь то папы, кардиналы, купцы, придворные и его друзья – Рафаэль также опирал-

ся на тексты их словесной речи, в которых выражались мысли и чувства, а также и на «немой» текст – поступки и поведение людей в тех или иных ситуациях. Последнее очень важно для понимания характера, ума, нравственных свойств человека, ибо не всегда человек непосредственно и откровенно выражается в словах, больше скрывает ими самое сокровенное, тайное, а тем более – противное морали и этическим установкам общества. Не случайно было популярно высказывание Талейрана: «Речь дана не для того, чтобы выражать мысли, а для того, чтобы скрывать их». Вспомним и Тютчева – «Скрывайся и таи и мысли и мечты свои».

Интересно, что в период интенсивного портретного творчества Рафаэль пишет портрет «Немая» (1507) – не для того ли, чтобы проверить, можно ли создать полноценный портрет бессловесного персонажа? Надо признать, что это ему вполне удалось – если убрать подпись под портретом, то перед нами полноценный образ молодой женщины с задумчивым видом, спокойно взирающей на зрителей этой картины. Впрочем, принадлежность этого портрета кисти Рафаэля является спорным. Как и многих других, вышедших из мастерской Рафаэля, где его ученики не только выполняли подготовительные работы для его фресок и картин, но и порой создавали портреты, которые впоследствии приписывались Рафаэлю. Среди них «Немая», «Скрипач», «Портрет Анны Арагонской» и даже «Портрет Форнарины». Не странно ли, что Рафаэль не прославил в веках образ своей возлюбленной, как это сделали до него Данте и Петрарка. Не успел или же предчувствовал, какую роковую роль она сыграет в его судьбе? Как было установлено исследователями, кисти Рафаэля принадлежат указанные выше портреты пап, супругов Дони, портреты кардиналов и некоторые другие, среди которых заметно выделяется «Портрет Бальдассаре Кастильоне» (Париж, Лувр, около 1515).

Граф Бальдассаре Кастильоне (1478–1529) – ближайший друг Рафаэля был выдающимся гуманистом эпохи Ренессанса, философом, поэтом и писателем и отличался от многих пассионариев своей эпохи мудрой сдержанностью и гармонической уравновешенностью своей натуры. В своем сочинении «О придворном», написанном в форме диалогов, он создал идеальный образ всесторонне образованного и благородного человека, который раскрывается в беседах придворных из окружения герцога Урбинского – аристократов, патриций и других высоко-

поставленных лиц, среди которых был и сам Кастильоне. В их диалогах вырисовывается герой – красивый, скромный и обходительный, обладающий изящными манерами, широко эрудированный в философии и самых различных науках, поэтически и музыкально одаренный. Одним словом, это идеал гармонического человека, соответствующий гуманистическому мировоззрению своей эпохи. И если образ придворного не списан с самого Кастильоне, то все же многие черты его личности соответствуют этому образу. Не случайно, что именно Кастильоне послужил Рафаэлю прототипом гармонической и эстетически совершенной личности, которую он с присущим ему художественным совершенством воплотил в этом портрете. В прежних своих портретах Рафаэль был вынужден изображатьординарные и непривлекательные персонажи, компенсируя бедность и прозаичность их внутреннего мира блеском своего художественного совершенства в изображении эстетического великолепия их одежды и внешнего антуража. Портрет Бальдассаре является собой счастливое совпадение его внешности и духовного совершенства с представлением об идеальном человеке, каким он предстает в сочинениях гуманистов. «Отсюда в нем слияние естественности и возвышенности, отсюда та благородная оправа завершенной композиции, утонченной простоты красочной гаммы, тонкой сбалансированности пятен черного, серого, белого, в которой предстают благожелательность, мягкость, душевная ясность этого человека»¹¹. То есть в портрете Кастильоне не было нужды изображать яркими красками внешние аксессуары портретируемых, как это видно на приведенных выше портретах пап и кардиналов, отвлекать внимание зрителей от выражений их натуры в лицах и позах. Наоборот, притушив яркость красочной гаммы, Рафаэль сосредоточился на выражении духовного облика Бальдассаре.

Обобщая основные способы создания портретов Рафаэлем соответственно различию их информационных источников, на которые он опирался, отметим следующее. На основе изучения всего творческого наследия Рафаэля видно, что большинство его портретов изображают библейские персонажи и легендарные личности античности и средневековья, поведение и словесные тексты которых были предопределены для перевода

¹¹ Стоун И. Муки и радости. Роман о Микеланджело. В 2-х т. Ростов-на-Дону, 1997. С. 14.

их в живописные образы. А это требовало сочетания в них узнаваемых внешних черт с выражением их духовной сущности и характера их профессиональной деятельности. Конечно, служебное положение Рафаэля при папском дворе исключало какое-либо его критическое или непочтительное отношение к изображению членов святого семейства. Изображение мадонн и библейских сюжетов благоговейно и художественно совершенно. Это относится и к античным богам и музам, философам и ученым, представленных на фресках «Античная школа» и «Парнас» как идеальные образы мудрых личностей.

Другое дело – портреты современников, с которыми Рафаэль общался и знал их лично, а не понаслышке. Здесь художник беспощадно следовал правде, как в изображении характерных особенностей своих персонажей, так и в выражении их духовного мира. Так, в «Портрете кардинала» (1512) представлен церковный сановник с худошавым невзрачным лицом и гордым презрительным взглядом, а в «Портрете Томмазо Ингирдами» (1513) ученый теолог изображен с его природным дефектом – косоглазием.

Не уменьшая значения идеальных образов – библейских и античных – в творчестве Рафаэля в его крупных композициях и фресках, скажем, что именно реализм портретного искусства Рафаэля является его особой заслугой перед мировым искусством, оказав на него свое влияние. Ибо если цель искусства – изображение человека в индивидуально выраженном единстве его физического облика и духовного мира, то именно жанр портрета более всего способен этого достигнуть. Именно в этом направлении развивалось живописное искусство во все времена, во всех странах мира. Эту тенденцию развития живописи отметил в своей «Эстетике» и Г.В.Ф. Гегель: «Поскольку среди изобразительных искусств живописи предоставляет наибольшие возможности для самостоятельного выявления особенно-го образа и частного характера, то она по преимуществу легко переходит к портретности в собственном смысле... и можно утверждать, что прогресс живописи, начиная с ее несовершенных опытов, заключается в том, чтобы прийти до *портрета*»¹² (выделено Гегелем). Далее немецкий философ дополняет: «Однако для того, чтобы портрет оказался подлинным произведением искусства, в нем должно запечатлеться единство духовной инди-

¹² Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 255.

видуальности, а духовный характер должен преобладать и выступать на первый план... художник своим искусством должен выявлять нам духовный смысл и характер образа»¹³.

На основе этих критериев Гегель среди итальянских художников наряду с Леонардо, Микеланджело и Тицианом, отметил и Рафаэля, высоко оценив в его фресках и портретах гармоническое сочетание в них задушевного выражения с сочетанием «чувственной красоты форм». Особенно ярко эта «чувственная красота форм» присуща фреске Рафаэля на античный сюжет «Триумф Галатеи» (1513), созданной по заказу банкира и покровителем художников Атостино Киджи для виллы Фарнезина.

В последние годы жизни Рафаэль утрачивает интерес к созданию монументальных росписей, возможно, из-за предчувствия наступления глубокого кризиса искусства и культуры Ренессанса и после смерти архитектора Браманте в 1514 г. вступает в должность главного архитектора строящегося Собора св. Петра, проявив и в этой области искусства свой незаурядный талант. Так, он по-своему перерабатывает первоначальный проект собора, спланированный Браманте, по проектным рисункам Рафаэля были построены в Риме церковь Сант Элиджио дельи Орефичи, палаццо Видони, палаццо да Брешиа, во Флоренции палаццо Пандольфини. Кроме того, Рафаэль по рисункам Браманте продолжает строительство Ватикана и со своими учениками расписывает лоджии двора Сан Дамазо, которые известны как «Лоджии Рафаэля». Но этим не ограничиваются достижения Рафаэля в области архитектуры и декоративного оформления зданий и внутренних покоев дворцовых сооружений, осуществленных им в последний период его жизни и творчества.

Рафаэль умер 6 апреля 1520 г., завершив свой жизненный путь ровно в день своего рождения, когда ему исполнилось 37 лет. Датой своей кончины он символически становился в один ряд с Моцартом и Пушкиным. И так же причина его смерти окутана тайной и породила интригующие легенды. Одну из них я услышал из уст итальянца, когда, будучи в Риме, посетил Пантеон и среди других захоронений обнаружил могилу Рафаэля, на алтаре которой воздвигнута статуя Мадонны, работа его друга — флорентийского скульптора Лоренцетто. Автор этой книги стоял перед ней в задумчивости и даже вспомнил слова арии худож-

¹³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 255–256.

ника из оперы «Тоска» Пуччини: «О, Рим – страна гармоний, только избранных ты вознаграждаешь! Здесь Рафаэль повстречал Форнарина, здесь свою Лауру прославлял Петрарка». Но мои мысли внезапно прервал итальянец, который, подойдя ко мне с заговорческим и таинственным видом, спросил, знаю ли я, как умер Рафаэль? И на мой недоуменный ответ, он с торжествующим видом сказал: «Он умер на женщине».

Славная легенда – какое счастье – умереть в объятиях прекрасной возлюбленной! Но как всегда реальная история смерти Рафаэля куда прозаичней и в то же время более трагична. Ее поведал Вазари, который лично общался с Рафаэлем в последний период его жизни и присутствовал на его похоронах. По словам Вазари, «Рафаэль постепенно предавался, в большей мере, чем следовало бы, любовным наслаждениям, и вот однажды, преступив границы, вернулся домой в сильнейшей лихорадке; медики подумали, что он простудился, так как он не признался им в своем беспутстве, и неосторожно пустили ему кровь, вследствие чего он очень сильно ослабел. Затем, исповедавшись и покаявшись, закончил он свой жизненный путь в тот же день, когда родился, то есть в святую пятницу, тридцати семи лет от роду. Его похоронили с тем почетом, какого заслужил столь благородный гений, и не было ни одного мастера, который не рыдал бы сокрушенно, провожая гроб. Чрезвычайно опечалила его смерть и весь папский двор»¹⁴.

Так ушел из жизни один из самых блистательных мировых художников, гениальные творения которого и поныне вызывают восхищение не только знатоков искусства, но и простого народа. В его творчестве наиболее характерно отразилась эволюция изобразительного искусства Ренессанса от его наивысшего расцвета до начала его кризиса, приведшего к распаду в нем достигнутой ранее идеальной гармонии телесного и духовного, свойственной лучшим произведениям Леонардо, Боттичелли, Тициана, Джорджоне, Корреджо и другим. Именно на долю Рафаэля выпало завершение классического искусства Ренессанса, достигнувшего своей вершины и этим исчерпавшего свои возможности дальнейшего развития, открыло путь для нового искусства, которому приходилось выживать в условиях наступившей «дисгармонии» общества и его культуры в

¹⁴ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 322–323.

конце эпохи Позднего Возрождения. Классическое искусство с его гармонией духовного и телесного возможно лишь в обществе, где в реальности достигнута гармония личности и общества (как это было в Древней Греции в эпоху Перикла); или же когда идеал гармонического человека выступает как перспективный проект преобразования соответствующих для этой цели общественных условий, как это было задумано гуманистами и отчасти реализовано в городах-республиках Италии, особенно во Флоренции.

Но как показала история на многих примерах, желаемый идеал общества во всей полноте и постоянстве никогда достигнут не был. Парадокс состоит в том, что даже если бы он был достигнут и оставался навечно неизменным – прекратилось бы развитие, а что может быть скучнее однообразия в жизни и искусстве!

Говоря об искусстве эпохи Ренессанса, следует признать, что выражение гармонии духовного и физического человека в нем не только выступало в качестве идеального проекта желаемого, но во многом отражало и реальные тенденции в культуре той эпохи. Ренессансная «гармония» «была втайне трудным, выстроенным, а не чем-то давшимся естественно, на деле крайне сложна, насквозь проблемна, потенциально трагична. Да и как могло быть иначе на радикальном всемирном переломе от тысячелетий традиционализма к новоевропейскому ускорению?»¹⁵

Поэтому неудивительно, что уже в искусстве Позднего Возрождения отсутствует гармония духовного, телесного, идеального и материального, что наглядно выразилось в следующем этапе эволюции изобразительного искусства Италии. Наступает эпоха маньеризма, которая нашла свое выражение в теории и практике искусства.

¹⁵ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. С. 206.

Теория и практика искусства маньеризма

Новые принципы творчества и цели искусства маньеризма в трудах Джорджо Вазари, Бенедетто Варки и Винченцо Данти

Одним из первых, выступившим и как теоретик и как практик маньеризма, был живописец и архитектор Джорджо Вазари. В своем главном труде «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» он как бы солидаризируется с концепцией Альберти и Леонардо о соотношении искусства и природы, о принципах подражания в изобразительных видах искусства. Но далее Вазари отказывает этому принципу во всеобщности и в дальнейших рассуждениях приходит к заключению, что подражание природе не является главной и основной целью художника. Более того, по его убеждению, природа и ее явления это только формы проявления и воплощения фантазии, выдумки или субъективной творческой интуиции художника. Взамен науки, теории о пропорциях и перспективе в рассуждениях об искусстве и его предметах изображения он использует понятия «грация», «вкус», «элегантность» и другие. Отсюда, подражание природе необходимо лишь на первых порах обучения художественному мастерству, при развитии умения правдивого или правдоподобного ее воспроизведения и даже развития памяти художника, чтобы в дальнейшем он мог обходиться ею, не прибегая к натуре при создании своих произведений.

Вазари, как известно, первый стал использовать термин «Возрождение» для характеристики искусства этой эпохи, но он же, по сути, положил начало эстетике маньеризма, которая во многом отступила от основных принципов ренессансного искусства в их классическом воплощении в творчестве Леонардо, Микеланджело, Рафаэля и других. Так, он склонен был приравнивать красоту не к явлениям природы, а к субъективным принципам оценки ее, ставил грацию выше прекрасного в человеке и искусстве. «Совершенное искусство, по мнению Вазари,

должно обладать не только и даже не столько пропорциями и симметрией, но, главным образом, грацией, изысканностью и изяществом». В своем «Жизнеописании» он наиболее высокую оценку давал именно тем художникам, которые, по его мнению, обладали этими чертами – Рафаэлю, Пармиджанино, Перино дела Вага, Бронзино. Характерно то, что высоко оценивая творчество Микеланджело, он в качестве обоснования своей концепции проводит мысль о том, что тот «победил» природу, а не следовал ее образцам как эталонам красоты. «Но если кто-нибудь из числа умерших и живых и заслуживает пальму первенства... так это божественный Микеланджело, который главенствует не только в одном из этих искусств (имеются в виду живопись, скульптура и зодчество. – *М.А.*), но и сразу во всех трех. Он превосходит и побеждает не только всех тех, кто уже почти победил природу, но и самых знаменитейших древних мастеров, которые без всякого сомнения столь похвально ее превзошли. Он один торжествует победу над этими, над теми и над самой природой...»¹

Как видно, не только Микеланджело, но и Вазари оценивает древних живописцев с новых критериев, а не с позиции теории подражания, как это характерно для античности и теоретиков и практиков Высокого Возрождения. Функция искусства не только и не столько в познании мира наряду с наукой, а в возбуждении чисто эстетического удовольствия при созерцании красоты и грации изображенных предметов в живописи и скульптуре.

Вазари ищет источник творчества и вдохновения не в объекте изображения природе и действительности вообще, а в душе художника, в его представлении и понятиях о красоте и грации, изысканности и изяществе. Выдвигая рисунок основой изобразительных искусств, Вазари этому дает уже другое объяснение. В отличие от Альберти или Леонардо, которые считали рисунок основным способом первичного отражения предметов действительности, средством их познания и изучения. Вазари же считает его выражением понятий или идей, рождаемых в душе художника, скульптора или архитектора: «Так как рисунок отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобно форме или же идее всех созданий природы,

¹ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 437.

то рисунок это не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создано в идее»². Уже на стадии рисунка начинается не отражение, а «изобретение» предмета и содержания искусства. Подводя итог своим рассуждениям о роли рисунка в живописи, Вазари заключает: «Таковы истинный обоснованный рисунок и истинная изобретательность, которая признается за тем, кто ее вложил в картины, получивших высокое признание и оценку»³.

Известно, что Вазари под покровительством герцога Козимо Медичи был инициатором создания во Флоренции Академии рисунка в 1562 г. Он руководил собственной мастерской, выполняя живописные и архитектурные работы, но в творчестве, как художник и архитектор, он что-либо выдающегося так и не создал. Свое имя он прославил как теоретик и историк искусства. Живописное же творчество Вазари в известной мере выражало его теоретические установки – оно было по содержанию и стилю незначительным, надуманным и холодноватым, искусственно усложненным, но обладало все же элегантною грацией, некоторой манерностью.

Несмотря на то, что после Альберти, Леонардо и некоторых других деятелей статус живописи как средства познания действительности постепенно утрачивается, а теория «подражания» вытесняется с наступлением маньеризма теорией «выражения», все же живопись и в этом последнем качестве художниками-маньеристами нередко оценивалось высоко и по традиции даже ставилось на первое место среди других видов искусства. Так, например, живописец и скульптор Бенедетто Варки (1502–1565) провел опрос художников и скульпторов, итоги которого изложены в двух «Диспутах». В первом из них он создает классификацию живописцев, выделяя из них тех, кто в основном затрачивает усилия на подражание действительности, и на тех, «кто стремится в первую очередь к выдумке»⁴.

Во втором «Диспуте» Бенедетто Варки солидаризируется с писателем-гуманистом Бальдассаре Кастильоне, который в диа-

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 418–419.

³ Там же. С. 421.

⁴ Варки Б. Диспуты // Эстетика Ренессанса. Т. 11. М., 1981. С. 393.

логе «О придворном» утверждал, что живопись благороднее и наилучшее из всех других искусств; начиная с античности, приводил множество высказываний философов и историков, например, Плиния, чтобы показать роль живописи в развитии мировой художественной культуры. Обобщая мнения сторонников живописи, Варки пишет: «Вообще, машину мироздания можно считать великой и благородной живописью, рукою господ и природой написанной»⁵. Тем не менее, на основе высказываний скульпторов о своем искусстве (например, Микеланджело), Варки все же отдает определенную дань и ваянию, отметив, что оно начинается с рисунка будущего создаваемого творения.

Однако не следует думать, что теория «подражания» в изобразительном искусстве маньеризма полностью отвергается. Но в ней явственно определились тенденции к доминированию, если можно так сказать, своеволия художника, стремление к выражению его умонастроения и личностного начала в большей мере, чем это позволяли себе художники в эпоху Раннего и Высокого Возрождения. Но ведь и они вовсе не копировали природу механически, а вносили в изображение ее творческое начало или, по выражению Леонардо, «творили ее красоту». О чем также свидетельствует высказывание Рафаэля: для изображения идеально красивой женщины нужно «взять» у различных женщин то, что у них более всего совершенно и прекрасно.

Идеи маньеризма также можно найти в работах скульптора, архитектора и инженера Винченцо Данти (1532–1576); в них выразились противоречивые тенденции в искусстве, отчетливо проявившиеся в эпоху заката эпохи Ренессанса. В своих трудах Данти обосновывает необходимость соблюдения в искусстве гармонии, пропорциональности при изображении природы, знания анатомии человека и так далее. Но при этом он сторонник выборочного подражания действительности в искусстве, предостерегает художника от слепого подчинения предметам изображения или механического копирования их. Например, в трактате «О совершенных пропорциях» Данти обосновывает два типа или возможных способа творчества, ставя их в зависимость от характера изображаемого предмета: «Ежели мы допустим, что построение искусственных творений может быть совершенным и несовершенным, то сможем вывести два способа их создания – копирование и изображение, ибо те творения,

⁵ Варки Б. Диспуты // Эстетика Ренессанса. Т. 11. С. 397.

кои доведены художником до совершенства, могли быть отображены им точно в том обличье, в коем он их узрел. А в те предметы, коим недостает совершенства, могут быть воплощены посредством изображения, отыскания недостатков и их исправления до тех пор, пока не достигнем мы истинного и законченного совершенства»⁶. То есть можно «копировать» предмет изображения, если он сам по себе прекрасен и совершенен, а если нет, то исправлять его и доводить до совершенства при помощи воображения и мастерства, ибо «ум истинного художника может породить идею совершенного творения, а руки его в силах воплотить сию идею»⁷.

Концепция красоты в теории и практике художников маньеристов

Художники-маньеристы обосновывали в теории и воплощали в своем творчестве новое представление о красоте человека. Согласно Данти, человек является самым трудным предметом для искусства, поскольку «работа над человеческой фигурой самая трудная и только после постижения пропорций человеческой фигуры возможно осмыслить в совершенстве все другие пропорции, причастные нашим искусствам»⁸. Данти, как и многие художники Возрождения, обосновывает необходимость «конструирования» идеала человеческой красоты как суммы красот, отдельно присущих разным людям. Как бы теоретически обобщая эту практику, Данти заключает: «Вряд ли возможно увидеть всю красоту, свойственную человеческому телу, воплощенной в одном человеке; одну часть мы берем у одного, другую у другого, и посему можно сказать, что полное совершенство воплощено сразу во многих людях. И вот, желая изобразить естественную человеческую фигуру, не имея возможности найти совершенство в одном человеке и намереваясь искусственно воссоздать человека, вместившего в себе всю красоту, пытаемся мы передать в строении человеческой фигуры всю красоту эту, присущую многим. Искусству позволено то, к чему природа только стремится, именно изобразить строение фигуры во всем

⁶ Данти В. О совершенных пропорциях // Эстетика Ренессанса. Т. 11. С. 454.

⁷ Там же.

⁸ Поэты Возрождения. М., 1989. С. 445.



Джорджо Вазари. «Евангелист Лука, рисующий Мадонну».
Фрагмент росписей церкви Санта Аннунциата. Около 1558. *Флоренция*

совершенстве; цель сего искусства сделать человека воплощением красоты»⁹.

Такое понимание красоты как идеально заданной природой, понимаемой в платоновском духе как ее творческое начало, нередко приводило к холодному, иногда безжизненно статично-

⁹ Данти В. О совершенных пропорциях // Эстетика Ренессанса. Т. 11. С. 449–450.

му совершенству. В известной степени творения Данти как художника и скульптора прекрасно иллюстрируют это. Как показало творчество, красота в искусстве и совершенство могут быть достигнуты не только изображением прекрасного человека, но и вполне заурядного в физическом отношении, если силой искусства и мастерства раскрывается внутренний мир человека, красота его души. Яркий пример этого «Джоконда» Леонардо да Винчи.

Избежать окостенения некогда живого и энергичного идеала образов живописи Раннего и Зрелого Возрождения можно было лишь на пути возвращения к непосредственной жизни, к реальному человеку. То есть создавать не абстрактно заданный идеал совершенства «красавицы вообще», а изображая женщину – пусть с этой точки зрения несовершенную, но обладающую какими-либо привлекательными чертами, например, красивым лицом, плечами, шеей, а также грацией, благородством, целомудрием так, как это выразил в своем трактате «О красоте женщин» гуманист А. Фиренцуола (1493–1543). Не отказываясь от определения прекрасного и красоты как гармонии частей человеческого тела, этого общего для всего Ренессанса положения, он заостряет внимание на том, что составляющие части прекрасного и сами по себе могут быть красивыми: «Красота не что иное, как упорядоченное созвучие и как бы гармония, сокровенным образом вытекающая из сочетания, соединения и связи многих частей, различных и по различному, согласно присущим им свойствам и нуждам. Части эти обладают сами по себе и в себе хорошими пропорциями и в определенном смысле красивы»¹⁰. Но, например, у женщин он выделяет некоторые части их как более красивые, по сравнению с другими. «Красота, которая подобием божественности увлекает зрительную способность к ее созерцанию и через посредство глаз приковывает к себе ум, она начинается с груди и кончается совершенством лица. Нижние же части тела ей не содействуют. Правда, они важны для гармонии или красоты всего тела в целом, независимо от того, обнажены они, покрыты или одеты»¹¹.

Но каким образом не во всем телесно совершенная женщина может быть красивой и служить для создания портрета прекрасной девушки или матроны? Если она обладает грацией. А именно в

¹⁰ Фиренцуола А. О красотах женщин // Эстетика Ренессанса. Т. 1. М., 1981. С. 365.

¹¹ Там же. С. 364.

чем-то красива или просто мила, изящна в своих поступках и движениях и этим вызывает симпатию и «вожделение». Последнее необязательно при восприятии идеально сложенной женщины, как необязательна для нее и грация. Происходит как бы противопоставление живого человека и выработанного на основе платоновской философии и реализованного в искусстве Ренессанса классического идеала. В пользу не нормативной, а индивидуально-характерной пусть и не во всем совершенной и безупречной красоты. В центре внимания Фиренцуолы не столько целое и гармония частей, сколько эти части, которые могут быть и сами по себе красивы. «Хотя у Платона и отрицается, что красота обретается в отдельном члене, и говорится, что она требует сочетания отдельных членов, тем не менее, когда мы называем отдельный член красивым, мы разумеем то, что согласно с его мерой, с тем, что ему подобает, и с тем, на что он способен. Скажем, от пальца требуется, чтобы он был ровным и белым; тот палец, который будет обладать этой долей красоты, мы назовем красивым, и если не красивым в общем, как это хотят эти философы, то, по крайней мере, красивым в собственном, и особом смысле»¹².

Такая теоретическая установка несомненно отражала и современную писателю практику искусства, творчество художников-маньеристов, которые уже не старались создавать непременно гармонически уравновешенные образы, а выделять, подчеркивать, а порой намеренно и экспрессивно выразительно изображать отдельные части человеческого тела. Характерным примером такого «искажения» натуры может служить картина Пармиджанино «Мадонна с длинной шеей». Следует отметить, что Фиренцуола вовсе не отрицает необходимость гармонии целого как условия прекрасного в человеке и в природе вообще.

Далее принципы маньеризма разрабатывает в своей теории и применяет на практике живописец и поэт Джованни Паоло Ломатто (1538–1600). «Трактат об искусстве живописи» и «Идея храма живописи» пользовались большой популярностью и успехом у художников. Он уже вполне решительно и бескомпромиссно утверждал в них, что основой художественного совершенства является не подражание природе, а идея творца искусства, которая является отражением мира «идей», трактуемых в неоплатоновском духе и синтезируемых со схоластикой, астро-

¹² *Фиренцуола А.* О красотах женщин // *Эстетика Ренессанса*. Т. 1. М., 1981. С. 364.

логией и символикой чисел. Эти идеи божественного происхождения, согласно Ломатцо, являются источником красоты в мире, и художник в своем творчестве дает им зримое воплощение в форме природных явлений и предметов, а также и человеческой деятельности, жизни святых и т.д.

Но все же в «Трактате об искусстве живописи» Ломатцо, несмотря на отказ от концепции подражания и гармонии духовного и материального в живописи, не может полностью отказаться от многих традиций в теории искусства Зрелого Возрождения. Так, вслед за Леонардо, он убежден в превосходстве живописи над остальными видами искусства, «ибо она есть орудие памяти, орудие интеллекта, орудие воли; она есть знак и изображение, созданные людьми, чтобы передавать предметы природы и предметы искусства, изображать ангелов и святых, и самого бога в той мере, в какой он может быть изображен»¹³. Ломатцо не только не отрицает, но и превозносит роль науки в творчестве и постижении живописи. Для него «живопись это как бы свод из большинства свободных искусств, а, следовательно, ею невозможно заниматься без знания и помощи многих из них, как геометрии, архитектуры, арифметики и перспективы. Ибо без знания линий, поверхностей, глубины, объема и геометрических фигур что может сделать живописец, когда это и есть главный фундамент его искусства? Без знания архитектуры как передать глазу дома, дворцы. Без арифметики как можно понять пропорции человеческого тела, построенное и других предметов. А без перспективы как можно осветить фигуру, передать ракурс или какое-либо движение. Кроме того, искусству необходимо познание в духовных и светских вещах, нужны хотя бы поверхностные сведения об анатомии»¹⁴.

Таким образом, солидаризируясь с Леонардо, Альберти и другими представителями «сциентистского» подхода к искусству, Ломатцо иначе понимает цель живописи; она, по его мнению, заключается не в изображении уравновешенных, гармонических образов, как это воплотилось в творчестве многих художников Высокого Возрождения, а более всего в передаче средствами искусства экспрессии духовной жизни, проявляющейся в динамике и движении изображаемых фигур. Образцом для него является творчество Микеланджело. Ломатцо приводит слова

¹³ Ломатцо Д.П. Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса. Т. 11. М., 1981. С. 520.

¹⁴ Там же. С. 521.

Микеланджело, который «сделал однажды указание своему ученику Марко да Сьена, живописцу, что всегда необходимо делать фигуру пирамидальной, змеевидно изогнутой в кратных соотношениях к одному, двум, трем. В этом правиле, мне кажется, заключается весь секрет живописи, ибо величайшая грация и легкость, какую только может иметь фигура, заключается в том, что она кажется движущейся и что художники называют неистовством фигуры. Для передачи этого движения нет более подходящей формы, как форма пламени, огня... Так что, если фигура будет иметь эту форму, она будет наикрасивейшая»¹⁵.

В известной мере, в тенденции к маньеристской манере концепция выборочного объекта для подражания или воплощения в изображаемых фигурах святых и простых людей повышенной экспрессии, «неистовства» характерна для многих художников зрелого периода Возрождения. Период подлинного равновесия идеального и материального или духовного и телесного длился весьма недолго и в наиболее законченной форме воплотился разве что в творчестве Леонардо, Боттичелли и Рафаэля. Но это был эталон живописного искусства, который не мог быть достигнут повсеместно и в массовом порядке. Еще при жизни Леонардо разрабатывались варианты его «нарушения», получившие полное развитие в маньеризме. Чему способствовали не только изменившаяся социально-политическая ситуация, кризисные тенденции в культуре Ренессанса, но и имманентные закономерности развития искусства, которые в тот момент истории проявились в стремлении художников к свободе от каких-либо установленных ограничений в творчестве, к разнообразию предметов и способов их изображения в искусстве, повышению внимания к частному и индивидуальному и т.д. Многие из черт нового искусства наиболее ярко выразились в творчестве Федерико Цуккарро.

Контаминация субъективного и объективного в концепции искусства Федерико Цуккарро

В наиболее законченной форме теорию и принципы маньеристского искусства реализовал в своих трудах Федерико Цуккарро (1542–1609). Его творчество носило характер интер-

¹⁵ Ломацио Д.П. Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса. Т. 11. М., 1981. С. 525.

национального маньеризма, то есть обладало чертами не только итальянского, но и испанского, французского и вообще европейского искусства этого стиля. Со своим братом Тадео он создал монументальные живописные циклы в лоджиях Бельведера в Ватикане, в знаменитой вилле Фарнезе в Капрарола, а также в римской церкви Санта Тринита деи Монти и других. Для них характерны стилистическая эклектика, манерность, экзальтированная экспрессия и рационально обоснованное построение композиции с элементами символики и отдельными реалистическими наблюдениями.

В трактате «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов», как это заявлено в его названии, Цуккарро полностью отдает предпочтение в творческом процессе внутреннему перед внешним, идеи ее реализации в материале искусства. При этом он резко выступает против науки как способа познания прекрасного и искусства. Живопись, согласно Цуккарро, вовсе не является дочерью науки, так же не является и самой наукой, как считали Леонардо, Альберти и многие деятели Ренессанса.

Цуккарро развивает свою точку зрения на творческий процесс в живописи, который во многом был характерен для художников-маньеристов. При этом он, как и многие его предшественники, берет за основу живописного искусства рисунок, но трактует вразрез с представителями классики Возрождения, которые считали, что рисунок есть первый слепок с натуры и основа реалистического произведения. Согласно же Цуккарро, творчество в живописном искусстве начинается с «внутреннего рисунка». Что это такое подробно разъясняется им в указанном трактате: «Под внутренним рисунком я разумею представление, составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать во вне в соответствии с понятой вещью... Поэтому в соответствии с этим внутренним представлением мы рисуем карандашом на бумаге, а затем кистями и краской на полотне, или же пишем на стене»¹⁶.

Цуккарро всячески подчеркивает, так сказать, нематериальный характер рисунка, его идеальность и духовность: «Прежде всего, я скажу, что рисунок не есть ни материя, ни тело, ни свойство какой-либо субстанции, но что он форма, идея, порядок, правило или предмет интеллекта, в котором выражено по-

¹⁶ Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса. Т. 11. С. 530.

нятие вещи... это духовная форма, образованная в моем интеллекте и представляющая выразительно и определенно форму любой вещи»¹⁷, – разъясняет Цуккарро.

Такая переориентация искусства с объекта на субъект творчества явственно выразилась в живописи Ф. Пармиджианино, А. Бронзино, Понтормо, Сальвиатти, Дж. Вазари. Обобщая новое представление о живописном творчестве, Ф. Цуккарро утверждал, что оно возникает как воображаемый «внутренний рисунок» будущего произведения, который затем воплощается в его «внешнем рисунке». «Итак, я говорю, что внешний рисунок это не что иное, как то, что наглядно представляет контур формы без субстанции тела..., но, тем не менее, наряду с этим природным внешним рисунком прежде всего необходим внутренний интеллектуально-чувственный рисунок... он, как более далекий от частных, совершенен»¹⁸. Отсюда, гениальный художник руководствуется именно внутренним рисунком, создавая живописное произведение, а посредственный внешним. Впрочем, Цуккарро вовсе не отрицал необходимость изучения природы, но с какой целью? Чтобы «приобрести правильное знание частей и симметрии человеческого тела и выбирать из тела самые прекрасные и самые изящные части, для того чтобы составить из них вполне совершенную фигуру, продолжая, однако, подражать природе в ее наиболее прекрасных и совершенных произведениях»¹⁹. Здесь признается, что может существовать объективно прекрасное, которому надо подражать. Более того, как бы забывая о субъективно-нематериальном источнике первых стимулов к творчеству и «внутреннем рисунке» как первоначальной форме будущего произведения, Цуккарро пишет: «Действительно, подлинная и общая цель живописи это быть подражательницей природы и всем созданным искусством вещам»²⁰.

Очевидно, как и все представители маньеризма, Цуккарро не может, не выходя за рамки ренессансного искусства, полностью отказаться от теории подражания, хотя и толкует ее весьма своеобразно. Главное место в искусстве он отводит внутренним

¹⁷ Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов. С. 531.

¹⁸ Там же. С. 532.

¹⁹ Там же. С. 533.

²⁰ Там же.

интенциям и свободе художника, его личной инициативе, а не объективным свойствам и формам природы, познание которых посредством науки многие теоретики и практики того времени считали необходимым. Отсюда, отказ от научно-рациональных методов обоснования живописи, стремление к «учебе» искусству живописи в процессе художественной практики и непосредственного восприятия природных форм и соотношений частей и цветов. В своем трактате он писал: «Я утверждаю, искусство живописи не берет свои начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму; вторая учит ее действовать... Я скажу также, что во всех телах, произведенных природой, существуют пропорции и меры. Однако, если кто-нибудь пожелал остановиться на обсуждении всех вещей и изучить их посредством умозрения математической теории, чтобы соответственно последней творить, то помимо невыразимой скуки получилась бы лишь потеря времени, совершенно напрасная и бесплодная»²¹. Рассуждения Цуккаро определенно резонны, никогда еще абстрактная теория или науки не могли быть гарантом художественного совершенства. Они могут объяснить особенности данного искусства, но прогнозировать характер творчества, устанавливать его нормы и правила извне – они этим самым действительно могут привести лишь к «невыразимой скуке». Но Цуккаро не прав, выступая против науки о живописи, развиваемой Альберти, Леонардо и другими представителями Ренессанса, поскольку под наукой, в частности математикой, они понимали не абстрактные законы, а те, которые они открыли и установили в процессе художественного творчества, учитывая специфику живописи, скульптуры и архитектуры. Еще Альберти предупреждал, что, заимствуя некоторые положения из математики, он пишет о живописи не как математик, а как художник. А Леонардо в своих работах об искусстве был максимально конкретен и обосновывал науку о ней с пером и кистью в руках, устанавливая и открывая многие закономерности живописного искусства в процессе создания своих кар-

²¹ Цуккаро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов. С. 534.

тин. Да и крупнейший математик своего времени Лука Пачоли многие свои математические открытия сделал в тесной связи с практикой инженерного и художественного ремесла. По его признанию, многое он заимствовал из художественного опыта Леонардо, с которым несколько лет творчески общался. А многие из его математических построений и концепций воспринял Леонардо.

В ходе неизбежного исторического развития культуры Италии постепенно приходила к концу одна из замечательных эпох в истории, когда искусство вследствие своей природы целостного отражения жизни выступало основоопределяющим фактором развития материальной и духовной культуры, стимулятором и интегратором всех форм практической и духовной жизни. Когда «искусство играло слишком важную функцию: оно шло впереди науки, философии и поэзии, выполняло роль универсального познания. Оно щедрой волной разливалось по жизни города-государства, отдавая себя на всеобщее обозрение и всеобщий суд»²². Но такая интегрирующая роль искусства в период Позднего Возрождения, если и не исчерпала себя полностью, то все же постепенно стала ослабевать и распадаться. И наука и искусство разошлись в силу все большей дифференциации и развития своей специфики.

Отметим, что наука в эпоху Ренессанса развивалась не только в лоне искусства, но и под влиянием философии, вернее, натурфилософии, одним из первых представителей которой был Николай Кузанский (1401–1464), не только философ, но и крупнейший астроном и математик, считавший последнюю основой всякого научного знания. А в трудах Джеронимо Кардано (1500–1576) развивается методология исследования природы, исходя из ее собственных, а не божественных и метафизических предпосылок. Бернардино Телезио (1508?) также следует этому принципу научного исследования действительности. Величайшим ученым эпохи Возрождения был Джордано Бруно (1548–1600), выступивший против схоластики и религиозных принципов объяснения мира, за что и был сожжен по приговору инквизиции. Зверски умерщвлен был и другой натурфилософ – Лючилио Ванيني (1585–1619), призывавший в своих трудах к научному исследованию природы и выступавший против идеи

²² *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. Вып. 1. От древних времен до XIX века. С. 234.

о сотворении богом природы человека и бессмертия его души. Трагична была судьба и Томазо Кампанеллы (1568–1639) – ученого и астролога, философа и утописта. Нельзя не вспомнить и о Галилео Галилее (1564–1642) – математике, астрономе, инженере и философе, обосновавшего экспериментально гелиоцентрическую теорию, которая подрывала теолого-схоластическое мировоззрение своего времени.

Научная и материалистическая идеи, развиваемые в различных областях знания и в том числе в теории и практике искусства подвергались различного рода гонениям и преследованиям почти во всех странах Европы. Но что характерно именно для Италии – ее художники избежали трагической участи, хотя Альберти и особенно Леонардо провозглашали не менее еретические идеи о роли науки в познании мира, освобождении ее от теологии, рассматривали как необходимое условие ее развития главным образом посредством ее опоры на практику и опыт. Леонардо, подобно Копернику (кстати, отметим, что образование он получил в Италии) и независимо от него, пришел к выводу, что Земля вращается вокруг Солнца, а не наоборот, как было принято ортодоксально-церковным мировоззрением. К счастью, феодально-церковная реакция в Италии наступила уже после смерти Леонардо, а именно после Тридентского собора (1545 г.). После смерти идеи великого ученого и художника могли быть преданы анафеме, как нередко это бывало.

В Италии в эпоху Ренессанса почти все светские и духовные правители были страстными поклонниками искусства и способствовали его развитию и процветанию, тем более, что постепенный и неуклонный процесс его десакрализации служил едва ли не главным проводником религиозного мировоззрения в широкие массы народа, которые воспринимали религиозные сюжеты как предметы культового почитания и как произведения искусства. Гораздо позднее в Европе наступает царство «искусства для искусства» и его выделения в самостоятельную область творчества.

Итоги исследования искусства Ренессанса

Эпоха Возрождения – важный и во многом плодотворный этап в становлении и развитии материальной, духовной и художественной мировой культуры. Тенденции к ее возникновению зародились еще в Позднем Средневековье в результате наступившего в нем экономического и духовного кризиса и возрастания потребности общества в новых приоритетах и стимулах его развития. Как это характерно для прошлых и последующих веков, возникновение новых, прогрессивных моделей производства и зарождение новой идеологии вначале происходило в старых, давно выработанных и испытанных формах. Постепенно в сфере экономики торговый капитал превращался в производственный, а в лоне католической религии возникла тенденция к ее реформированию, ослабившую ее абсолютную власть над европейскими странами.

Особенно знаменательно наступление Новой эпохи проявилось в искусстве, самоопределение его (искусства) выражает смысл и основной вектор развития, – соединение эстетической чувственности, которая с таким богатством воплотилась в античном искусстве, и высокой духовности, которую в течение долгих веков культивировала религия, подавляя при этом чувственную сферу личности, как греховную и достойную презрения. Вся история литературы искусства Ренессанса – это постепенная десакрализация и гуманизация его содержания в традиционных формах средневекового искусства. В поэзии этот процесс начался в творчестве Данте и Петрарки, в прозе – с Боккаччо, в преддверии эпохи Возрождения.

Как и в античности, в Возрождении Слово явилось арьергардом нового искусства и новой идеологии. Неслучайно поэтов называют пророками будущего – ведь именно в сознании, в чувствах и воображении поэтов начинается подспудное явление нового мира, биение и пульс новых ритмов его наступления. С Гомера началось искусство в форме поэтической мифологии и продолжилось расцветом трагедии, комедии, а далее архитекту-

ры, скульптуры и живописи. В эпоху Ренессанса для скульптурных и живописных изображений в своем большинстве использовались сюжеты и сцены из Ветхого и Нового Завета Библии, образы «Божественной комедии» Данте. Но наряду с библейскими темами многие художники Ренессанса обращались к образам античной мифологии и истории, изображения которых осуществлялось в свободных, светских формах, как, например: «Бахус» и «Леда с Лебедем» Леонардо, «Весна» и «Рождение Венеры» Боттичелли, «Амур и грация», «Парнас», «Триумф Галатеи» Рафаэля, «Отдыхающая Венера» Тициана и другие. Этот процесс начался в творчестве Джотто и продолжился в произведениях великих художников Ренессанса – Мазаччо, Леонардо, Боттичелли, Микеланджело, Рафаэля, Тициана и многих других.

Еще до развития живописного искусства в эпоху Ренессанса именно с появления и развития поэзии и художественной прозы начал осуществляться подъем и революционное преобразование идеологического и культурного самосознания Италии, ранее других ее областей этот процесс начался в Тоскане в лице ее великих представителей – Данте, Петрарка и Боккаччо. Они создавали свои литературные шедевры не на «вульгарной» латыни, как это было характерно для поэзии и литературе того времени, а на тосканском наречии, положив этим начало общетальянскому литературному языку, что явилось характерным выражением самоопределения гуманистической культуры как светской и широко доступной народу. Не только выражением культуры в целом, но и отдельного человека, благородство, достоинство, свободомыслие которого утверждалось в трактатах и речах гуманистов (Л. Альберти, Л. Балла, П. Браччолини, Д. Пико дела Мирандола, М. Фичино, Т. Кампанелла и др.).

В отличие от эпохи Античности и Средневековья, в которых самоопределение культуры и искусства, и художника в том числе, осуществлялось в лице философов и богословов, а не самими творцами искусства, не имевшими в эти эпохи самостоятельного статуса, творцы художественных произведений Ренессанса выступают и от своего лица, выражая этим возросшее самосознание человека, и его самоопределение в системе общественной жизни. Впервые в литературе это проявилось в творчестве Данте Алигьери, который в своих поэтических произведениях «Новая жизнь», «Божественная комедия» выступает не как анонимный автор, а как размышляющая, чувствующая, страдающая, и осуждающая пороки своего времени личность. Эта тенденция



Беноццо Гоццоли. Росписи «Капеллы волхвов».
Дворец Медичи-Риккарди. 1459–1460. Флоренция

продолжена и развита в поэзии и прозе Петрарки и Боккаччо. В сознании потомков эпоха Возрождения наиболее эстетически разнообразно и художественно совершенно выразилась в изобразительном искусстве. Рассуждая на эту тему, Бальзак в статье «О сущности искусства» заметил: «Нужно быть Рафаэлем, чтобы создать много мадонн, в этом отношении, быть может, литература ниже живописи»¹.

Но что явилось поистине революционным новаторством при изображении многочисленных скульптурных и живописных мадонн и различных персонажей Ветхого и Нового завета Евангелия – то, что художники Ренессанса с самого начала стали наделять их реальными человеческими чертами, нередко списанными с членов семьи заказчиков, этим постепенно преодолевая традиционно религиозную форму его, по сути, светским содержанием. Г. Вёльфлин утверждал: «Теперь, до царства достойного изображения возвышается здесь полнота индивидуального поведения и движения... Возникает настоятельная потребность в действительности, здесь даже небесное вполне достоверно подается в земном обличье, наделенным индивидуальными чертами и без какого-либо следа идеальности в том, как это изображено»². Таким образом, в искусстве происходил тот же процесс, что и во всем обществе эпохи Возрождения – новое возникало и развивалось в традиционной, старой форме, до тех пор, пока новое содержание стало обретать новую форму воплощения.

Как уже было отмечено, реализм в искусстве основывался помимо всего прочего и на применении науки – перспективы в организации живописного пространства, в результате чего в картине создавалась иллюзия достоверного изображения природы и ее предметов, подобно тому, как они воспринимаются в действительности.

Следует отметить и разнообразие в эту эпоху методов и стилей художественного изображения человека в скульптуре и живописном искусстве. Так, например, можно отметить повышение экспрессии в эволюции скульптуры, что, к примеру, очевидно при сравнении спокойной позы «Давида» Донателло и «Давида» Верроккьо, стоящего в гордой позе победителя,

¹ Бальзак об искусстве. М.-Л., 1941. С. 14.

² Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 18.

держа меч в руке и всем своим видом выражая готовность сразиться с новым врагом, а в контексте ситуации своего времени – с врагами Флоренции, окружавших ее со всех сторон.

Для изображений Боттичелли многочисленных «Мадонн», «Поклонений волхвов», а также – для «Весны» и «Рождения Венеры» характерны спокойная безмятежность вне времени и без применения науки о перспективном изображении пространства. «В “Весне” Боттичелли выключает из своих картин категории пространства и времени... Поэтому все движения ее фигур имеют особый, вневременной характер: персонажи этой картины скорее изображают движение, чем двигаются»³. В последнем периоде творчества в таких картинах художника, как «Благовещение», «Распятие» и особенно «Мистическое рождество» – с небывалой энергией появилась динамика и движение в изображении персонажей подземного мира и бурно – в вихревом кружении ангелов в небе. Но в отношении выражения экспрессии и динамизма в движении всех превзошла картина Леонардо да Винчи «Битва при Ангиери», изображающая неистовую и жестокую схватку всадников в борьбе за знамя. От нее сохранились лишь копии, но и они производят сильное впечатление от вида разъяренных всадников и бешеного натиска коней.

Проведя параллель между живописью Микеланджело и Рафаэлем, также можно отметить различие и некоторое сходство в их творчестве в отношении выражения в экспрессии и движения в их ранних и поздних произведениях. Микеланджело своих героев изображал в неподвижных, но напряженных перед решительным действием позах. Это «Давид», «Моисей», многие фигуры «Сикстинской капеллы», а также – Христос в «Страшном суде», изображенный в последнем мгновении перед взмахом поднятой налитой мощью руки, после которого и начнется суд над праведниками и грешниками, многие из которых мечутся в страхе и корчатся в ужасе от неизбежной расплаты за свои грехи.

Рафаэль, демонстрируя в своих картинах и фресках классическую гармонию между позами и действиями святых и исторически узнаваемых персонажей в «Афинской школе», в «Диспуте», «Парнасе» и многих других, как вдруг изобразил в «Изгнании Гилеадора» всадника и двух юношей, яростно топчу-

³ Данилова И.Е. Боттичелли. С. 9.

щих и избивающих поверженного на землю сирийского полководца, посягнувшего на сокровища святого храма в Иерусалиме. Захватывает и динамика полета античных нимф в «Триумфе Галатеи». Это усиление динамики и вообще движения в последний период эпохи Ренессанса имело для него важное символическое значение. Это очень точно выразил Г. Вёльфлин: «Первым среди всех достижений XVI столетия следует поставить полное высвобождение телесного движения. Вот что прежде всего определяет впечатление богатства, оставляемое картиной эпохи Чинквеченто. Фигуры приводятся в движение посредством членов тел, обладающих большей, чем прежде, жизненностью, и взгляд зрителя оказывается призванным к деятельности более высокого порядка»⁴. Это движение заключалось не в изображении различных физических перемещений, что было характерно для живописи XV века, где много «бегали и скакали», а в том, что изображаемые фигуры «разом обогащаются направлениями, и то, что привыкли воспринимать исключительно как плоскость, приобретает глубину и делается системой форм, в которой играет свою роль также и третье измерение»⁵. Технически это достигается системой контрастов, увеличением отдельных частей тела, усиления их скульптурности, повышение динамики ракурсов и энергии световых пятен на темном фоне, как это видно на примере «Изгнания Гилеадора» Рафаэля. В конце эпохи Ренессанса живопись становится более жизненной и чувственно осязаемой и колоритной.

Повышение динамики и общей интенсификации воздействия скульптуры и живописи в эту эпоху означало одновременно и развитие личности и эстетической потребности в активном самовыражении ее в жизни и в искусстве. Кроме того, в эту эпоху в творчестве Леонардо и Боттичелли наиболее значимо и ярко проявилась принципиальная и, можно сказать, противоречивая, доходящая до противоположности особенность в изображении человека в их картинах. И если основной целью Леонардо было выразить внутреннюю жизнь человека во внешних формах и обстоятельствах его жизни, то Боттичелли, наоборот, внутреннее в человеке как бы зашифровывал и выражал через позу, жесты, выражение лица, изгибы тела и часто

⁴ Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. С. 327.

⁵ Там же.

наклон головы на левую сторону, особенно при изображении мадонн и античных богинь. Поэтому такое насыщенное духовным содержанием выражение глаз у персонажей картин Леонардо и полузакрытые, опущенные долу или же смотрящие в сторону глаза у женских образов Боттичелли. Даже когда они смотрят прямо перед собой, то и тогда в них трудно прочесть выражение мысли или чувства. Не поэтому ли большинство портретов Боттичелли (Джулиано Медичи, Симонетта Веспуччи, Савонаролы и др.) написаны в профиль. Создается впечатление, что прекрасные женские образы Венеры, Весны не смотрят на зрителя картины, а позволяют себя разглядывать с застенчивым и скромным выражением лица. Но как прекрасны они сами по себе! Впервые в истории женская красота предстала в ослепительном блеске телесной красоты и мифическом ореоле, соединив в себе античную пластику, духовность и смирение, как бы воплотив в себе идею красоты как синтеза античности и христианства.

А «Джоконда» Леонардо, напротив, смотрит прямо в глаза зрителя с загадочной полуулыбкой и, кажется, со скрытым вызовом-вопросом: «Кто ты?». И не каждый найдет на это ответ.

Различие в изображении женских образов у Леонардо и Боттичелли, возможно, обусловлено тем, что Боттичелли был тесно связан со всеми событиями жизни Флоренции, чутко реагировал и даже болезненно обостренно переживал те кардинальные изменения в религии, морали и искусстве, которые были характерны для переходной эпохи от Средневековья к Ренессансу. В душе Боттичелли образовалась раздвоенность между его преклонением перед телесной красотой человека, изображение которой он видел в античных скульптурах, наполнявшие сад и дворец Медичи, и христианской моралью, осуждавших изображение обнаженных тел в живописи и искусстве. Отсюда, эволюция творчества Боттичелли определялась периодами благоговейного преклонения перед целомудрием и нравственной чистотой изображаемых им многочисленных Мадонн и «греховным» увлечением красотой обнаженного женского тела по рецептам неоплатоников, побудивших написать для них «Весну» и «Рождение Венеры». А завершился этот период осуждением Боттичелли своего увлечения античностью под влиянием проповедей Савонаролы, казнь которого глубоко потрясла его и привела к глубокому духовному кризису, от которого он так и не оправился до конца своей жизни.

Леонардо же впервые в истории искусства в своем творчестве поставил себя независимым от светских властей и церковных иерархов. Он, подобно Боттичелли и другим художникам, не рисовал богатых заказчиков под псевдонимами волхвов и апостолов, а находил персонажей «Поклонения волхвов», «Тайная вечеря» и других на городских улицах и базарах. Более чем искусством он был увлечен плодами своих научных изысканий, воплощенных в различные военные орудия и машины, архитектурные и ландшафтные проекты, которыми он предлагал воспользоваться властителям итальянских городов и княжеств. В основном безуспешно – мысль Леонардо намного опережала технические возможности своего времени. Заказы же на портреты он принимал неохотно, а их писал по своей воле с целью решения назревших проблем новаторского изображения человека. Так, отказывая многим высокопоставленным персонам, он создал портрет «Джоконды», экспериментируя над ним до конца своей жизни.

Но время выявило в творчестве этих гениальных «соперников» и нечто общее и нетленное. «Есть в их картинах абсолютная, бесспорная, понятная всем красота, не зависящая от времени и обстоятельств их создания»⁶. Именно это и привлекает посетителей музеев, которые постоянно толпятся перед «Рождением Венеры» и «Джокондой». Манера Леонардо была продолжена в развитии европейского реалистического портрета, а Боттичелли – в произведениях модернистов, например, Модильяни и прерафаэлитов.

Однако уже в начале позднего Ренессанса, с завоеванием Флоренции и других городов Италии французами и испанцами, наметилось наступление феодальной реакции и затяжного экономического и политического кризиса, который не мог не повлиять и на художественную культуру, на теорию и практику искусства. А с этим было связано и изменение концепций и практики искусства, которое чутко реагировало на изменение общественно-политического климата в Италии. В этих условиях художники, теряя прежнюю свободу, все более и более превращались в послушных исполнителей заказов двора и церкви. Падение республиканской Флоренции и наступление феодальной реакции привели к тому, что центр художественной жизни переместился в Рим, с которым связаны высочайшие художественные дости-

⁶ Данилова И.Е. Боттичелли. С. 80.

жения эпохи Высокого и Позднего Возрождения. Они, конечно, не были плодом феодальной реакции. Наоборот, в рамках феодальной идеологии и церковного государства папства выдающиеся художники этого периода и особенно Микеланджело и Рафаэль продолжали и развивали идеи Ренессанса воспевали Человека. Но уже возникают необратимые изменения в культуре и искусстве. Наступает иная эпоха, получившая название Маньеризма.

Его представители – художники Пармиджанино, Бронзино, Понтормо, Сальвиати и другие – отказываются от союза искусства и науки, от изучения природы как самоценности и высшего образца красоты, от гармонии духовного и природного при изображении явлений действительности, а в итоге от классического искусства как эталона художественного творчества. Всему этому они для большей выразительности изображаемого предпочитали экспрессию, достигаемую за счет нарушения природных пропорций человеческого тела, фиксации и выделения красоты и привлекательности его отдельных частей, словом, в результате замены гармонии в изображении человеческих фигур «грацией», а также и усложнением композиции, достигаемой за счет отказа от ренессансной перспективы и изобретением новых приемов пластического формирования зачастую неправдоподобных и произвольно фантастических форм. Характерны в этом отношении картины Сальвиати «Давид и Вирсавия» и Понтормо «Иосиф в Египте».

В общем, маньеризм ознаменовал конец эпохи Возрождения и наступление новых тенденций в искусстве не только Италии, но и Европы в целом. Но в данном случае латинская поговорка «Конец венчает дело» несправедлива. Маньеризм не создал живописи, равной шедеврам искусства Ренессанса.

Эпоха Возрождения в целом была не только пионером, но и предвестником мощного, если не тотально универсального влияния науки и светской идеологии на все формы художественного творчества, которое станет характерным для Нового времени. Искусство эпохи Возрождения – это первая волна в европейской художественной культуре, когда художники обрели самостоятельный статус и, освободившись, в общем, от прежде жесткого идеологического, религиозного давления, во многом художники сами в меру таланта и способностей стали определять цели и методы своего творчества соответственно духу времени. Очевидно, этим и определяется появление гениальных

художников, архитекторов, скульпторов, ювелиров и т.д., создавших уникальное искусство, которое до сих пор вызывает восхищение гармоническим соотношением в нем природного и социального, формы и содержания, личного и общественного. Именно поэтому искусство Ренессанса эпохи во многом определило дальнейшие пути развития европейского искусства.

В конце нашего труда позволим «частное заключение», не претендующее на достоверность, но тем не менее не лишенное некоей ассоциации. Как мне представляется, одним из главных нравственных уроков, преподанных искусством этой эпохой будущим поколениям, символически выражено в двух гениальных творениях – в «Божественной комедии» Данте и «Страшном суде» Микеланджело.

В «Божественной комедии» Данте пустился в путешествие по загробному миру – от Ада через Чистилище до Рая, в процессе которого составил каталог или реестр пороков, от которых необходимо каждому человеку нравственно очиститься на путях его внутреннего преобразования, следуя евангельским заветам, провозглашенных Христом в Нагорной проповеди. И, как символически продемонстрировал Данте, от Ада через Чистилище вознестись в Рай.

Вот эти пороки и их носители по «списку Данте»: «сластолюбивые», «чревоугодники», «скупцы», «расточители», «убийцы», «самоубийцы», «тираны», «разбойники», «насилтники», «богохульники», «лихоимцы», «сводники», «обольстители», «льстецы», «прорицатели», «лицемеры», «воры», «поддельщики денег», «предатели родных», «предатели друзей и сотрапезников». И наконец, «предатели величества божеского и человеческого». Имеются в виду – Иуда, Брут и Кассий, которых изощренно истязает сам Люцифер. Если этим заветом начинается искусство Ренессанса, то пройдя свой блистательный путь и не на йоту не исправили указанные пороки ни в любимой Данте Флоренции, ни в Италии вообще, а тем более – в Риме, нравы которого осуждали и Данте, и Петрарка, и Боккаччо, в том числе и в странах Северной Европы, что в итоге привело к Реформации католической религии на путях ее нравственного очищения от пороков и коррупций.

Когда Микеланджело заказали написание фрески «Страшный суд», то этому суровому и нравственно безупречному титану своего искусства, много страдавшего от деспотизма власти, стя-

жательства и скупости меценатов и чиновников, от подлости, зависти, предательства, клеветы своих коллег, не хотелось снова браться за кисть – он всегда стремился полностью отдаться своему любимому искусству – ваиянию из чистого мрамора прекрасные образы своей фантазии. Создание фрески «Страшный суд» это был не просто заказ на изображение евангельской притчи о конце света. Это было веление судьбы и закономерное завершение идеологии и искусства эпохи Возрождения, для живописного изображения которого как нельзя кстати и по содержанию и по времени было создано это грандиозное творение.

И все же: «Лучшее в искусстве – перспектива». Это изречение Шекспира справедливо для искусства новых эпох, которые устремлены к переустройству мира соответственно своим идеалам. Как знаменательно начиналась эпоха Возрождения – увенчанием на римском Форуме лавровым венком молодого Петрарки, который пророчески и символически назвал произнесенную им свою «тронную» речь: «Слово в защиту поэзии». Эпоха Ренессанса началась со Слова во всех его смысловых богатствах, давших содержание философии, эстетики и изобразительному искусству Ренессанса.

Научное издание

Афасижев Марат Нурбиевич

**Изображение и слово
в эволюции художественной культуры**

Эпоха Возрождения

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редактор *Е.В. Романова*. Оформление *В.Ю. Яковлева*

Технический редактор *Н.А. Кондрашова*

Корректор *Г.А. Мещерякова*. Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано к печати 25.04.2011. Формат 60×84¹/₁₆
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Уч.-изд.л. 21,25
Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»,
121099, Москва, Шубинский пер., 6