



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Джон
Рёскин

Камни
Венеции



Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Борис Виннер
Проблема и развитие
натюрморта

Эрвин Панофский
Ренессанс и «ренессансы»
в искусстве Запада
—
Этюды по иконологии

Павел Муратов
Образы Италии

Лионелло Вентури
Художники нового времени
—
От Мане до Лотрека

Джон Рёскин
Прогулки по Флоренции
—
Семь светочей архитектуры
—
Камни Венеции

Карел ван Мандер
Книга о художниках

Аби Варбург
Великое переселение образов

Даниэль Афрас
Деталь в живописи

Джон Рёскин

Камни
Венеции

Санкт-Петербург
Издательская Группа
«Азбука-классика»
2009

УДК 7.0
ББК 85.1
Р 43

Сокращенная версия подготовлена по изданию:
Ruskin J. The Stones of Venice // The Complete Works of John Ruskin. New York, 1905. Vol. 7—9.

Серия «Художник и знаток»

Перевод с английского А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой

Оформление серии и макет А. В. Дзяка

Подбор иллюстраций А. Г. Обрадович, Т. С. Радюкиной

Подготовка иллюстраций А. Е. Васильева, Д. В. Кабакова

В марке серии использован рисунок
Питера Брейгеля «Художник и знаток»

© А. В. Глебовская, перевод, 2009
© Л. Н. Житкова, перевод, 2009
© А. В. Дзяк, оформление серии, 2004
© Издательская Группа
«Азбука-классика», 2009

ISBN 978-5-9985-0415-0

ОГЛАВЛЕНИЕ

От издательства • 7

КАМНИ ВЕНЕЦИИ

1. Каменоломни • 11

Перевод Л. Н. Житковой

2. Трон • 47

Перевод А. В. Глебовской

3. Торчелло • 52

Перевод А. В. Глебовской

4. Мурано • 68

Перевод Л. Н. Житковой

5. Собор Св. Марка • 80

Перевод Л. Н. Житковой

6. Византийские дворцы • 109

Перевод Л. Н. Житковой

7. Сущность готики • 143

Перевод А. В. Глебовской

8. Готические дворцы • 184

Перевод А. В. Глебовской

9. Дворец дожей • 227

Перевод А. В. Глебовской

10. Ранний Ренессанс • 289

Перевод А. В. Глебовской

11. Римский Ренессанс • 309

Перевод А. В. Глебовской

Заключение • 338

Перевод А. В. Глебовской

Список иллюстраций • 345

Указатель имён • 348

От издательства

В серии «Художник и знаток» выходит уже третья книга Джона Рёскина (1819–1900), известного английского историка и теоретика искусства, прозаика, поэта, художника, литературного и художественного критика, оказавшего большое влияние на развитие искусствознания и эстетики второй половины XIX века. Им написано пятьдесят книг, сотни статей и лекций, он является автором множества акварелей, рисунков, литографий. В двадцать лет он окончил Оксфордский университет, в 1869 году там же стал профессором кафедры истории искусств. В 1837–1838 годах в журнале «The Architectural Magazine» выходит его первая публикация — «Поэзия архитектуры», затем издаются труды «Современные живописцы» (1843–1860), «Семь светочей архитектуры» (1849), «Камни Венеции» (1851–1853), «Политическая экономия искусств» (1857), «Лекции об искусстве» (1870), «Прогулки по Флоренции» (1874), «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» (1880) и многие другие. В своих сочинениях Рёскин выступал с критикой современного ему общества, воспринимая его как силу, враждебную искусству, которое объединяет в себе три великих начала — природу, красоту и нравственность.

Камни Венеции

Материал для книги «Камни Венеции» Рёскин начал собирать в 1849 году, для чего провел в Венеции две зимы. Этот труд стал своеобразным продолжением «Семи светочей архитектуры», в нем дано более конкретное обоснование изложенных в «Светочах» идей. Одно из самых значимых и объемных сочинений Рёскина увидело свет в разгар бушевавшей в Лондоне «Битвы стилей» и вошло в программу сторонников готического возрождения, возглавляемых Уильямом Моррисом. В трехтомном издании, охватывающем многовековую эпоху расцвета венецианской архитектуры от раннего Средневековья до позднего Ренессанса, наряду с подробными научными изысканиями и теоретическими рассуждениями, представлен исчерпывающий справочный материал, касающийся отдельных персон, зданий, терминов и пр.

Однако нельзя сказать, что «Камни Венеции» представляют интерес только для тех, кто изучает историю зодчества профессионально. Сразу же по выходу из печати книга приобрела огромную популярность у широкого читателя, взымев славу незаменимого путеводителя по городу. Видимо, учитывая это, Рёскин предпринял еще одно, неполное, издание для путешественников, которое увидело свет в Лондоне в 1877 году. Мы сочли возможным выпустить в серии «Художник и знаток», куда входят труды относительно небольшого объема, свой сокращенный вариант книги, завершив тем самым архитектурную «трилогию» ученого.

Камни Венеции

1. КАМЕНОЛОМНИ

С тех пор как утвердилось владычество человека над океаном, на его песках были воздвигнуты три престола, достоинством превосходившие все остальные: Тирский, Венецианский и Английский. От первой из этих великих держав остается лишь память, от второй — руины, третья же, унаследовавшая величие своих предшественниц, если и забудет их пример, то, возможно, благодаря более горделивому возвышению придет к менее плачевному концу.

Возвышение, грех и наказание Тира были записаны для нас, пожалуй, в самых трогательных словах, когда-либо произнесенных пророками Израиля против чужих городов. Но мы читаем их словно дивную песнь — и не внемлем суровости их предостережения, ибо самая бездна падения Тира ослепила нас, затмив его реальность, и, любуясь белизной скал, теснящихся между небом и морем, мы забываем, что когда-то здесь было как «в Эдеме, саду Божьем».

Преемница Тира, равная ему по совершенству красоты, хотя и уступающая по долговечности господства, по сей день продолжает услаждать наш взор, предоставляя нам быть свидетелями заключительного периода ее упадка; призрак на морских песках — столь хрупкий, столь мирный и до такой степени ли-

шенный всего, кроме очарования, что, глядя на его смутное отражение в зеркале лагуны, впору усомниться, где сам Город, а где его Тень.

Я бы хотел попытаться очертить контуры этого образа, прежде чем он канет в вечность, и по мере возможности запротоколировать предостережение, изрекаемое, как мне думается, каждой из стремительно накатывающих волн, погребальными колоколами бьющихся о Камни Венеции.

Трудно переоценить значение тех уроков, что можно извлечь из добросовестного изучения истории этого странного и могущественного города, — истории, которая, невзирая на труды бесчисленных летописцев, сохраняет туманные и спорные очертания, сокрытая завесой светлых и темных полос, подобно отдаленной кромке омывающего город океана, где прибой и песчаная отмель сливаются с небом. Исследование, которое нам предстоит предпринять, едва ли сделает ее очертания более четкими, но результаты его в какой-то мере изменят их вид, и, коль скоро это исследование хоть как-то на нее опирается, оно представляет интерес гораздо более высокого порядка, нежели обычные архитектурные изыскания. Для начала я, пожалуй, позволю себе в нескольких словах помочь широкому читателю сформировать более ясное представление о значимости каждого из имеющихся отражений венецианского характера в венецианском искусстве и о широте интересов, охватываемых подлинной историей Венеции, нежели то впечатление, что могло сложиться у него по тем сведениям, каковые он, вероятно, по крупицам собирая из расхожих легенд о ее загадочности и великолепии.

Венеция обычно воспринимается как олигархия, но олигархией она была менее половины периода своего существования, да и то включая эпоху упадка.

И здесь возникает один из главных вопросов, требующих серьезного исследования: обязан ли этот упадок хоть как-то изменению формы ее правления, или же он всецело, что более вероятно, обязан общим изменениям в характере тех людей, которые это правление осуществляли?

Венецианское государство просуществовало тринадцать столетий и семьдесят шесть лет: от первого установления консульского правления на острове Риальто до того момента, когда генерал-аншеф французской армии Италии объявил Венецианскую республику делом прошлым. Два столетия и семьдесят шесть лет из них протекли при символическом подчинении городам старой Венеции, в частности Падуе, и при ажитированной форме демократии, когда исполнительная власть возлагалась на трибунов, избиравшихся населением главных островов по одному человеку от каждого. На протяжении шести столетий, ознаменованных неуклонным ростом могущества Венеции, формой ее правления оставалась выборная монархия, причем король, или дож, обладал — во всяком случае, в первое время — такой же независимой властью, как и любой другой европейский монарх, но эта власть постепенно подвергалась ограничению и чуть ли не с каждым днем утрачивала привилегии, укрепляясь в то же самое время в своем призрачно-немощном великолепии. Последний период аристократического правления под эгидой короля длился пять столетий, в течение которых Венеция пожинала плоды своего былого могущества, пожирала их — и исторгала.

Пусть же читатель уяснит, что существование Венецианского государства четко разделяется на два периода: первый продолжался девять столетий, второй — пять; границу между ними символизирует так

называемое *Serrare del Consiglio*^{*}, иначе говоря, полное и окончательное обособление знати от общины и установление ее господства, не исключавшего, однако, влияния народа, с одной стороны, и авторитета дожа — с другой.

Таким образом, в первый, девятисотлетний, период перед нами разыгрывается интереснейший спектакль о том, как народ осуществляет прорыв от анархии к порядку и власти, предоставляя затем управлять собой, как правило, самому достойному и благородному человеку из своей среды, называемому дожем, или воождем, вкупе с аристократией, которая постепенно и неуклонно формировалась вокруг него и из которой, а потом и которой он избирался, — аристократией, обязанной своим происхождением случайной многочисленности, влиятельности и богатству некоторых семейств, бежавших из старой Венеции, и постепенно сложившейся, благодаря ее сплоченности и героизму, в отдельное сословие.

Этот первый период включает в себя расцвет Венеции, ее величайшие достижения, а также обстоятельства, определившие ее характер и положение среди европейских держав; и на его протяжении мы, как и следовало ожидать, встречаем имена всех ее героических правителей: Пьетро Орсеоло, Ордалафо Фальера, Доменико Микиели, Себастьяно Дзиани и Энрико Дандоло.

Второй период открывают сто двадцать лет, самых богатых событиями в становлении Венеции, — лет главной борьбы ее жизни; лет, запятнанных самым темным ее преступлением — убийством Каррары; лет, потревоженных самым опасным ее внутренним мятежом — заговором Фальера; лет, отягощенных са-

* Закрытие Совета (*ut.*).

мой фатальной из ее войн — Хиосской; лет, осиянных славой двух самых благородных ее граждан (ибо в этот период героизм монархов уступает место героизму граждан) — Витторе Пизани и Карло Дзено.

Я отсчитываю начало падения Венеции со дня смерти Карло Дзено, последовавшей 8 мая 1418 года, а *видимое начало* — со смерти второго из наилегендарнейших и мудрейших ее сыновей — дожа Томазо Мочениго, скончавшегося пятью годами позже. Наступила эпоха царствования Фоскари, омраченная чумой и войной, — войной, в которой было осуществлено крупное приобретение территорий, обязанное как тонкой и удачливой политике в Ломбардии, так и знаменательному своей непоправимостью бесчестью, подкрепленному в сражениях на реке По в Кремоне и на болотах Караваджо. В 1454 году Венеция первой из христианских держав покорилась туркам; в том же году была учреждена государственная инквизиция, после чего ее правление принимает вероломный и загадочный характер, каковым оно обычно и воспринимается. В 1477 году великое турецкое нашествие принесло террор на берега лагуны, а в 1508-м образование Камбрецкой лиги ознаменовало период, обычно определяемый как начало упадка венецианского могущества, однако коммерческое процветание Венеции на исходе XV столетия затмевает от историков прежнее свидетельство ослабления ее внутренней стабильности.

И здесь мы видим явное совпадение между установлением аристократическо-олигархической власти и упадком благосостояния государства. Но в этом и заключается тот самый спорный вопрос, и он, как мне кажется, ни в коей мере не определен ни одним из историков или же определен всеми ими в соответствии с их личными предубеждениями. Вопрос этот троя-

кий: во-первых, не была ли олигархия, установленная усилиями личных амбиций, причиной — в ее последующей деятельности — падения Венеции; или (во-вторых) не явилось ли установление олигархии само по себе не причиной, а знаком и свидетельством ослабления национальной мощи; или (наконец) не была ли история Венеции написана, как я склонен полагать, почти без всякого упоминания и об устройстве Сената и о прерогативах дожа? Это история народа, живущего в необычайном согласии с самим собой и ведущего свое происхождение от римлян, давно закаленных в невзгодах и верных своему принципу: жить достойно — или умереть; в течение тысячи лет они боролись за жизнь, в течение трех веков они призывали смерть. Борьба их была вознаграждена, и зов их был услышен.

На всем протяжении становления Венеции ее победы и, в разные периоды, ее безопасность покупались ценой личного героизма, и человек, который прославлял или спасал ее, мог быть и королем (чаще всего), и аристократом, и гражданином. Ни для него, ни для нее это не имело значения: реальный вопрос заключается не столько в том, какое имя он носил или какими полномочиями обладал, сколько в том, как был воспитан, как становился хозяином самому себе и слугой своей стране, насколько был терпим к невзгодам и нетерпим к бесчестию и какова была истинная причина изменения, произшедшего с тех времен, когда Венеция могла находить спасителей среди тех, кого сама же бросала в тюрьмы, и до того, как голоса ее собственных сыновей приказали ей подписать договор со Смертью.

На этом побочном вопросе я бы хотел заострить внимание читателя, дабы он держал его в памяти на протяжении всех наших дальнейших исследований.

Он придаст удвоенный интерес каждой детали, и интерес этот не окажется бесплодным, ибо доказательство, которое я смогу вывести из венецианского искусства, будет и часто встречаемым, и неопровергимым. Это доказательство того, что упадок политического процветания Венеции в точности совпадал с упадком общегосударственной и личной религии.

Я сказал «общегосударственной и личной», ибо — и это второй пункт, который я бы рекомендовал читателю не упускать из виду, — самым любопытным явлением во всей венецианской истории является живучесть религии в частной жизни и ее отмирание в национальной политике. На фоне воодушевления, рыцарства или фанатизма других европейских держав Венеция от начала до конца стоит, как живая статуя в маске: ее холодность непроницаема, настороженность просыпается в ней лишь при задевании тайной пружины. Этой пружиной были ее коммерческие интересы — единственный мотив и всех ее важных политических актов, и постоянства национальной вражды. Она могла бы простить оскорбление своей чести, но никак не соперничество в торговле; славу своих побед она исчисляла по их денежному выражению, справедливость же оных оценивала по их легкости. Молва об успехе живет, мотивы же предпринятых усилий забываются; и поверхностный исследователь истории Венеции, возможно, будет удивлен, если ему напомнить, что поход, который возглавил благороднейший из ее правителей и результаты которого изрядно прибавили ей военной славы, был именно тем походом, в котором, пока вся Европа вокруг опустошалась огнем религиозного рвения, Венеция первым делом просчитала самую высокую цену, которую могла взыскать из своего пиетета перед поставляемым ею вооружением, а затем, ради расширения личных ин-

тересов, моментально отступилась от своих взглядов и предала свою религию, направив орудия крестоносцев против христианского государя.

И тем не менее среди разгула национальной преступности нас снова и снова будут поражать проявления самого благородного личного чувства. Слезы Дандоло были пролиты отнюдь не из лицемерия, однако они не затмили от него важность завоевания Зары. Склонность приписывать религии непосредственное влияние на все свои поступки и повседневные дела примечательна для каждого знатного венецианца эпохи процветания государства; и не надо далеко ходить за примерами, когда личные чувства граждан распространяются на сферу политики и даже становятся направляющей силой ее курса там, где весы целесообразности сбалансированы весьма сомнительно. Я искренне полагаю, что будет разочарован тот исследователь, который попытается выявить какие-то более действенные причины принятия курса папы Александра III против Барбароссы*, нежели пиетет, порожденный характером их просителя, и благородная гордость, вызванная надменной наглостью императора. Но душа Венеции являет себя лишь в самых дерзновенных из ее консулов; ее мирской, суэтный дух всегда отвоевывает господство, если она успевает просчитать вероятность выгоды или когда выгода настолько очевидна, что ее не нужно просчитывать; и полное подчинение личного пиетета национальной политике не только примечательно во всей едва ли не бесконечной череде предательств и тираний, благодаря которым расширялась и укреплялась ее империя,

* Имеются в виду переговоры, состоявшиеся в 1177 году между папой Александром III и императором Фридрихом Барбароссой, в результате которых император признал главенство папы. (Здесь и далее — *примечания переводчика*.)

но и ознаменовано каждым единичным обстоятельством в ее градостроительстве. Я не знаю ни одного европейского города, главной достопримечательностью которого не был бы собор. В Венеции же главной церковью была капелла при дворце ее правителя и называлась *Chiesa Ducale*^{*}. Патриаршая церковь, небольшая по размеру и скучная по убранству, расположилась на самом дальнем от центра островке венецианской группы, и ее название, равно как и местоположение, по всей вероятности, неизвестно большей части путешественников, торопливо снующих по городу. Не менее достоин замечания и тот факт, что два самых главных после церкви Дожей храма Венеции обязаны своими размерами и великолепием не государственным усилиям, а энергии францисканских и доминиканских монахов, поддерживаемых обширной организацией их влиятельных общин на итальянском материке и поощряемых самым благочестивым и, пожалуй, самым мудрым среди современников правителем Венеции Томазо Мочениго, чей прах покончился ныне под крышей одного из тех самых храмов и чья жизнь не подвергнута осмеянию образами Добродетелей, которые тосканский скульптор разместил вокруг его гробницы.

Итак, есть два любопытных и серьезных аспекта, в свете которых нам надлежит рассматривать почти каждое событие в скачкообразной истории Риво-Альто^{**}. Мы обнаруживаем, с одной стороны, устойчивую и насыщенную атмосферу индивидуальной религиозности, характеризующей жизнь граждан Венеции в период ее величия; обнаруживаем, что этот религи-

* Церковь Дожей (*и.т.*).

** Rivo alto — «высокий берег» Большого канала, где были первые поселения Венецианской лагуны, впоследствии ставший городским районом Риальто.

озный дух оказывает на них влияние во всех житейских заботах и непредвиденных обстоятельствах, придавая особое достоинство даже ведению торговых сделок, и исповедуется ими с простотой веры, вполне способной посрамить светского человека наших дней за то сомнение, с которым он допускает (даже если так оно и есть), что религиозное чувство оказывает какое-то влияние на второстепенные линии его поведения. И, как естественное следствие всего этого, мы обнаруживаем здоровую ясность ума и недюжинную силу воли, проявляющиеся во всех поступках венецианцев, а также склонность к героизму, который не изменяет им даже в тех случаях, когда побудительный мотив поступка перестает быть похвальным. Преизбыток этого духа полностью соответствует процветанию Венеции, а недостаток — ее упадку, и соответствует с точностью и полнотой, продемонстрировать которые будет одной из побочных задач настоящего эссе. А пока что все просто и естественно. Но резкое ослабление этого религиозного кредо, когда оно, вероятно, возникает для влияния на национальное поведение, соответствующее, что самое поразительное, некоторым характерным особенностям нашей нынешней английской законодательной власти, является — как с нравственной, так и с политической точки зрения — предметом самого пытливого интереса и запутанной сложности; однако рамки моего настоящего исследования не позволяют мне его осветить, и для его рассмотрения я должен буду удовольствоваться подачей материала в том свете, который я, возможно, смогу пролить на скрытые свойства венецианского характера.

Остается отметить еще одно обстоятельство, касающееся венецианского правительства: это беспримерное единство составляющих его семейств, единст-

во, далекое от истинного и полного и все же вызывающее восхищение на фоне свирепой наследственной вражды, чуть ли не ежедневных переворотов, бурных смен правящих партий и семейств, сведениями о которых заполнены анналы других итальянских государств. То, что соперничество зачастую прекращалось ударом кинжала, а борьба до победного конца велась под прикрытием закона, и не могло быть неожиданностью там, где свирепый итальянский дух подвергался столь суровому обузданию: благо, к зависти не всегда примешивалось не обусловленное законом властолюбие и на каждый пример, когда личная страсть искала удовлетворения в государственной власти, найдется тысяча таких, когда ею жертвовали ради государственных интересов. Венеция вполне вправе призвать нас с почтением принять во внимание тот факт, что среди множества башен, по сей деньозвышающихся на ее островах, словно лес деревьев с обрубленными сучьями, есть лишь одна, чьи служебные помещения были предназначены не для творения молитвы, да и та дозорная; если дворцы других итальянских городов возводились как мрачные крепости, окаймленные зигзагообразными зубчатыми стенами с бойницами для метания копий и стрел, то пески Венеции никогда не проседали под тяжестью боевых башен, а ее крытые террасы украшала арабская резьба с золотыми сферами, подвешенными к лепесткам лилий.

Вот, как мне кажется, главные общеинтересные моменты в судьбе и характере венецианцев. Далее я попытаюсь дать читателю некоторое представление о том, как свидетельские показания искусства опираются на эти вопросы, а также о том, в каком аспекте предстают сами искусства при рассмотрении их в истинной связи с историей государства.

Получаем свидетельские показания Живописи.

Не следует забывать, что я отношу начало падения Венеции к 1418 году.

Итак, Джон Беллини* родился в 1423 году, а Тициан — в 1480-м. Джон Беллини и его брат Джентиле, который был двумя годами старше, замыкают ряд религиозных художников Венеции. Но самый торжественный дух религиозности оживляет их работы до конца. Религиозность полностью отсутствует в работах Тициана: в них нет ни малейшего намека ни на религиозный характер, ни на религиозные пристрастия как самого художника, так и тех, для кого он творил. Его наиболее значительные священные сюжеты служат лишь темами для выражения живописной риторики — композиции и цвета. Его второстепенные работы, как правило, подчинены целям портретирования. Мадонна в церкви Фари — это обычная «кукла», введенная в качестве связующего звена между портретами окружающих ее многочисленных членов семейства Пезаро.

Причина не только в том, что Джон Беллини был человеком религиозным, а Тициан — нет. И Тициан, и Беллини — истинные представители современных им живописных школ, и разница в их художественном чутье — следствие не столько различия в свойственных им врожденных чертах характеров, сколько в их начальном образовании: Беллини воспитывался в вере, Тициан — в формализме. Между датами их рождения исчезла живая религия Венеции.

Живая религия, заметим, а не формальная. Внешне ритуал соблюдался так же строго, как и всегда: и дожа, и сенатора по-прежнему изображали коленопреклоненными перед Мадонной или св. Марком; исповеда-

* Имеется в виду Джованни Беллини, прозванный Джамбеллино.

ние веры делалось всеобщим посредством чистого золота венецианских цехинов. Но рассмотрим знаменитое полотно Тициана во Дворце дожей, на котором дож Антонио Гrimани изображен коленопреклоненным перед Верой: здесь преподан любопытный урок. Фигура Веры является собой вульгарный портрет одной из наименее грациозных натурщиц Тициана: Вера обрела плоть. Взгляд в первую очередь выхватывает помпезный блеск доспехов дожа. Душа Венеции заключена в ее оружии, а не в богопочитании.

Ум Тинторетто, несравненно более глубокий и серьезный, нежели ум Тициана, накладывает торжественность собственного тона на все священные предметы, к которым он приближается, и порой забывается в религиозном рвении, но принцип трактовки у Тинторетто в общем и целом тот же, что и у Тициана: абсолютное подчинение религиозного сюжета декоративным и портретным целям.

Работы Веронезе и любого из последующих художников могут служить тысячекратным свидетельством того, что XV столетие лишило Венецию ее религиозной души.

Таковы свидетельские показания Живописи. Собрать свидетельства Архитектуры будет нашей задачей на протяжении многих последующих страниц; но здесь я должен дать общее представление о ее вершинах.

Филипп де Коммин, рассказывая о своем посещении Венеции, пишет:

«Меня усадили между этими двумя посланниками (ибо в Италии *середина* считается самым почетным местом) и провезли по большой улице, называемой Большим каналом, который был так велик, что по нему туда-сюда сновали галеры, да и у домов я приметил стоящие на привязи суда в четыре сотни бочек и вы-

ше. Право же, по моему разумению, это самая красивая улица в мире, она превосходно застроена и тянется из конца в конец через весь город. Здания на ней высоки и величественны, все из резного камня. Старые дома сплошь окрашены, остальные же, те, что построены за последние сто лет, имеют фасады из мрамора, доставленного из Истрии, за сотню миль отсюда, и украшены множеством огромных вставок из порфира и серпентина... Это самый великолепный город из всех, что мне довелось повидать, к тому же посланникам и чужестранцам здесь оказывают самое почетное гостеприимство, Республикой управляют наилучшим образом и преданно служат Господу — столь преданно, что, хотя и у венецианцев имеется немало изъянов, я все же искренне полагаю, что Господь помогает им, видя, какое благовейное уважение питают они к церковному богослужению».

Приведенный фрагмент весьма интересен по двум причинам. Обратим внимание, во-первых, на впечатление Коммина от венецианской религии, коей формы, как я говорил, еще сохраняли в себе некоторое мерцание жизни и свидетельствовали о том, что на самом деле представляла собой жизнь в былье времена. Во-вторых, обратим внимание, какое впечатление произвело на Коммина различие между старыми дворцами и теми, что были «построены за последние сто лет» и «имеют фасады из мрамора, доставленного из Истрии, за сотню миль» от Венеции, да к тому же «украшены множеством огромных вставок из порфира и серпентина».

Французский посланник неслучайно отметил это различие. В XV веке венецианская архитектура действительно претерпела определенные изменения — изменения в некоторой степени важные и для нас, людей нового времени: мы, англичане, обязаны этим

изменениям нашим собором Св. Павла, а Европа в целом — полным распадом и вырождением ее архитектурных школ, так с тех пор и не возродившихся. Но чтобы читатель сумел это понять, ему необходимо получить хотя бы общее представление о связи венецианской архитектуры с архитектурой других европейских государств, начиная от самых ее истоков.

Вся европейская архитектура, плохая и хорошая, старая и новая, ведет свое происхождение из Греции через Рим, а украшается и совершенствуется под влиянием Востока. История архитектуры есть не что иное, как установление различных форм и направлений ее происхождения. Уясните раз и навсегда: ухватившись за эту гигантскую путеводную нить, вы сможете нанизать на нее, как бусины, все виды последующих архитектурных фантазий. Прадителями являются дорический и коринфский ордер; первый — всех романских построек с массивными капителями: норманнских, ломбардских, византийских и прочих в том же роде; а второй — всей готики: раннеанглийской, французской, германской и тосканской. Причем заметьте: древние греки дали колонну, римляне — арку; арабы заострили арку и украсили ее растительным орнаментом. Колонна и арка — костяк и крепость архитектуры — идут от колена Иафетова; духовность и святость ее — от Измаила, Авраама и Сима.

Как я сказал, прадителями всей европейской архитектуры являются два ордера: дорический и коринфский. Вам, вероятно, приходилось слышать о пяти, но истинных ордеров только два, и больше не будет до Судного дня. Один из них имеет выпуклый орнамент: это дорический, норманнский и прочие в том же роде. Другой — вогнутый: это коринфский, раннеанглийский, украшенный и прочие в том же роде. Переходный вид, для которого характерна прямая

линия орнамента, является ядром, или прародителем, обоих. Все остальные ордера — лишь разновидности этих или же их фантазмы и гротески, количество и типы которых совершенно не поддаются определению.

Такая вот греческая архитектура с ее двумя ордерами топорно копировалась и переиначивалась римлянами без особого результата — до тех пор, пока они не начали широко использовать арку для практических целей, — если не считать, что дорическая капитель была подпорчена стараниями ее улучшить, а коринфская изрядно видоизменилась и обогатилась причудливой и во многих случаях весьма изящной резьбой. И при таком положении вещей явилось христианство: присвоило себе арку — украсило ее и удовольствовалось этим, изобрело новую дорическую капитель взамен подпорченной римской и, используя самые доступные подручные материалы, принялось за работу по всей территории Римской империи, стремясь выразить и украсить себя в полную меру своих возможностей. Эта римско-христианская архитектура является точным отражением христианства того времени: очень пылкая и прекрасная — но весьма несовершенная, во многих отношениях невежественная и все же сияющая лучистым, по-детски наивным светом творческой фантазии, который разгорается при Константине, озаряя все побережье от Босфора до Эгейского и Адриатического морей, и затем, по мере того как люди начинают предаваться идолопоклонству, постепенно превращается в блуждающие огоньки. Архитектура погружается в состояние покоя: золотой, набальзамированный потусторонний сон — и она сама, и религия, которую она отражает, — и осталась бы в этом сне навсегда (да и остается — там, где ничто не потревожило ее томной дремы). Но ей было уготовано суровое пробуждение.

Все христианское искусство угасающей империи распадается на две главные ветви — восточную и западную: одна с центром в Риме, другая — в Византии; первая — это раннехристианско-романская (собственно раннехристианско-романская), вторая же, доведенная греческими мастерами до высшего художественного совершенства, для отличия именуется византийской. Но я бы хотел, чтобы на данный момент читатель зачислил две эти ветви в одну категорию, так как по принципиально важным пунктам они сходятся, то есть фактически обе они являются законным продолжением и следствием древнеримского искусства, как такового, непрерывно проистекающего из первоисточника и к служению которому всегда призывались самые лучшие мастера, каких только можно было сыскать: латиняне в Италии и греки в Греции, а стало быть, обе ветви можно подвести под общий термин «христианско-романская культура», применимый к архитектуре, утратившей изысканность языческого искусства в период упадка империи, но поднятой христианством до служения более высоким идеалам и наделенной, благодаря фантазии греческих мастеров, более яркими формами. И это искусство, как может понять читатель, распространяется в разных своих ответвлениях по всем центральным провинциям империи, принимая характер более или менее утонченный соответственно его близости к резиденциям правительства, и, будучи, несмотря на свое могущество, зависимым от живости и свежести религии, его одухотворяющей, уграчивает, по мере угасания этой живости и чистоты, собственную жизнеспособность и погружается в вялый покой — не лишенное своей красоты, но оцепенелое и неспособное ни развиваться, ни изменяться.

Между тем начиналась подготовка к его возрождению. Если в Риме и Константинополе, а также в облас-

тях, находившихся под их непосредственным влиянием, это чистопородное римское искусство воплощалось в жизнь во всей его утонченности, то извращенная разновидность оного — романский «диалект» — переносилась второстепенными мастерами в отдаленные провинции, а еще более грубые подражания этому «диалекту» создавались варварскими народами на задворках империи. Но эти варварские народы были сильны своей молодостью, и, в то время как в центре Европы утонченное чистопородное искусство погружалось в элегантный формализм, варварское и заимствованное искусство на ее рубежах складывалось в мощную, сплоченную силу. А посему читатель должен рассматривать творческую историю этого периода в ее четком разделении на два главных направления: одно отображает прилежно-апатичное наследование римско-христианскому искусству, другое — подражания оному, создаваемые — на всех мыслимых стадиях раннего становления — народами, обитавшими на окраинах империи или на территориях, входивших в ее теперь уже чисто номинальные границы.

Разумеется, некоторые варварские народы не были подвержены влиянию этого искусства, и, перевалив через Альпы, иные из них, как например гунны, либо проносились опустошительным ураганом, либо смешивались, как остготы, с ослабевшими итальянцами и придавали физическую силу народным массам, в которые они вливались, не оказывая ощутимого воздействия на их духовный склад. Другие же, и на юге, и на севере империи, испытали его влияние, распространившееся аж до берегов Индийского океана с одной стороны и скованных льдом бухточек Северного моря — с другой. На севере и западе это было латинское влияние, на юге и востоке — греческое. Два народа,

превосходящие все прочие, демонстрируют нам, каждый по-своему, силу унаследованного духа. Когда закатывается главное светило, сферы, отражающие его свет, начинают сиять в полную мощь; и, как только сладострастие и идолопоклонничество сделали свое дело и имперская религия опочила в сверкающей усыпальнице, над обоими горизонтами воссиял живой свет и грозные мечи лангобардов и арабов взметнулись над этим царством золотого паралича.

Миссия лангобардов состояла в том, чтобы придать мужественность и стройность одряхлевшему телу и слабеющему уму христианства; миссия арабов — в том, чтобы покарать идолопоклонничество и провозгласить духовность богослужения. Лангобарды украсили все построенные ими храмы скульптурными изображениями физических упражнений — сценами охоты и войны. Арабы изгнали из своих храмов всякую мысль о представлении тварного облика в какой-либо форме и провозгласили со всех минаретов: «Нет бога, кроме Бога». Противоположные по характеру и целям, но одинаковые по буйству энергии, они накатали с севера и юга — бурный ледниковый поток и раскаленная лава; встретившись на обломках империи, они схлестнулись в борьбе за первенство, и средоточием этой борьбы, камнем преткновения обоих, тихим омутом, образованным этими встречными вихревыми потоками, с затянутыми в него фрагментами римских руин становится Венеция.

Дворец дожей в Венеции сочетает в себе три элемента в абсолютно равной пропорции: римский, лангобардский и арабский. Это здание — архитектурный пуп земли.

Читатель начнет теперь кое-что понимать относительно важности изучения строительных сооружений города, в черте которого, в окруже каких-нибудь семи-

восьми миль, располагается арена состязаний между тремя выдающимися мировыми архитектурами, причем каждая из них отражает состояние религии — каждое ошибочное состояние, однако необходимое для того, чтобы корректировать две другие и корректироваться ими.

Ледниковый поток лангобардов и следующий за ним такой же поток норманнов оставляли свои эрратические валуны всюду, где они проносились, не оказывая, на мой взгляд, никакого влияния на южные народы за пределами сферы их обитания. А вот раскаленная лава арабов, даже застывшая, так хорошо прогрела северный воздух, что история готической архитектуры становится под их влиянием историей совершенствования и спиритуализации северного зодчества. Самые величественные здания в мире — образцы пизанско-романской архитектуры, тосканской (джоттовской) и веронской готик — принадлежат лангобардским школам, как таковым, или же сооружались под их явным и непосредственным влиянием, а различные северные готики являются исконными формами архитектуры, принесенной лангобардами в Италию и претерпевшей изменения под менее ощутимым влиянием арабов.

Теперь, имея столь ясное представление о формировании основных европейских стилей, мы сможем без труда установить преемственность архитектурных течений в самой Венеции. Из того, что я сказал о центральном характере венецианского искусства, читателю, разумеется, не следует заключать, что римский, северный и арабский элементы стеклись и склеились в борьбе за господство в одно и то же время. Самым ранним элементом был чистый христианско-романский, но если в Венеции и сохранились следы этого искусства, то их совсем немного, ибо в древней-

шие времена ныне существующий город был лишь одним из многих поселений, возникших на цепи болотистых островов, протянувшейся от устья Изонцо до устья Адиdge, и только в начале IX столетия он стал резиденцией правительства; тогда как собор на острове Торчелло*, хотя в основе своей и христианско-романский, в XI веке был перестроен, и во многих его деталях проступают следы византийского искусства. И тем не менее этот собор, вкупе с церквями Санта-Фоска на Торчелло, Сан-Джакомо ди Риальто в Венеции и криптой собора Св. Марка, образуют отдельную группу зданий, в которых византийское влияние весьма незначительно и которые довольно типичны для ранней островной архитектуры.

Резиденция дожей переместилась в Венецию в 809 году, а двадцать лет спустя из Александрии были перевезены моши св. Марка. Первая церковь Св. Марка, вне всякого сомнения, строилась в подражание разрушенной Александрийской, откуда и были похищены останки этого святого. На протяжении IX, X и XI столетий архитектура Венеции формировалась, очевидно, по той же модели; она почти полностью идентична архитектуре Каира времен халифата, и для нас абсолютно несущественно, предпочитет ли читатель называть ее арабской или византийской, так как зодчие были явно византийскими, но хозяева-арабы понуждали их к изобретению новых форм, каковые они вводили в обиход во всех уголках земного шара, где их нанимали.

Этому первому стилю венецианской архитектуры, наряду с остатками христианско-романского, я и посвящу первый раздел настоящего исследования. Образцы ее, сохранившиеся до наших дней, включают

* Имеется в виду собор Санта-Мария Ассунта. — Прим. ред.

в себя три замечательных храма (это церкви на островах Торчелло, Мурано и основная часть собора Св. Марка), а также с дюжину фрагментов дворцов.

На смену ему приходит переходный стиль, имеющий гораздо более ярко выраженный арабский характер: колонны становятся более тонкими, круглые арки, соответственно, уступают место стрельчатым, и отдельные изменения, которые нет нужды здесь перечислять, имеют место в капителях и рельефных украшениях. Этот стиль находит применение почти исключительно в светской архитектуре. Венецианцы охотно заимствовали изящные украшения арабских жилых домов, но вряд ли стали бы использовать в христианских храмах детали мечетей.

Мне пока не удалось установить временные границы этого стиля. Частью он возникает параллельно византийскому, но переживает его. Однако его расположение в хронологии архитектуры определяется центральной датой — 1180 годом, годом возведения гранитных колонн Пьяцетты, капители которых являются собой две наиважнейшие детали, характерные для переходного стиля в венецианской архитектуре. Примеры его использования в жилых постройках можно увидеть чуть не на каждой улице города — они-то и составят предмет второго раздела настоящего эссе.

Венецианцы никогда не упускали случая поучиться искусству у своих врагов (иначе в Венеции не было бы арабского зодчества). Однако их особая неприязнь и ненависть к лангобардам, видимо, надолго отвратила их от того искусства, которое этот народ принес на материковую часть Италии. И тем не менее в период применения двух вышеозначенных стилей в церковной архитектуре возродился своеобразный и весьма примитивный тип безукоризненной готики. Создается впечатление, что этот тип готики является слабым

отражением арабско-лангобардских форм, доведенных до совершенства на континенте, которые, будучи предоставлены самим себе, по всей вероятности, вскоре слились бы в общую венецианско-арабскую школу, с которой она изначально имела столь близкие сношения, что оказалось бы трудно отличить арабские стрельчатые своды от тех, что были построены под влиянием этой ранней готики. Церкви Сан-Джакомо дель Орио, Сан-Джованни ин Брагора, Кармине и еще одна-другая являются собой примеры онного. Но в XIII веке францисканцы и доминиканцы принесли с континента свои нравы и архитектуру, уже явную готику, причудливо развившуюся из лангобардской и северной (германской?) форм, и влияние принципов, проявленных в огромных церквях Св. Павла и Фари, стало стремительно распространяться на венецианско-арабскую школу. Однако две эти системы так никогда и не объединились: венецианская политика обуздывала власть Церкви, а венецианские художники не пошли у нее на поводу, и с тех пор городская архитектура начинает разделяться на церковную и светскую: одна является неуклюжей, но мощной формой западной готики, общей для всего полуострова и лишь демонстрирующей венецианские симпатии в перенимании некоторых типичных рельефных украшений, другая — роскошная, пышная и совершенно оригинальная готика, сформировавшаяся из венецианско-арабской под влиянием доминиканской и францисканской архитектур и, в особенности, благодаря прививке к арабским формам самой новой черты францисканского зодчества — его узорной резьбы. Эти разные формы готики, эта *своеобразная архитектура Венеции*, представленная с церковной стороны главным образом церквями Санти Джованни э Паоло, Фари и Сан-Стефано, а со светской — Дворцом до-

жей и другими главными готическими дворцами, будут предметом третьего раздела данного эссе.

Смотрим далее. Переходный (или сугубо арабский) стиль венецианского зодчества достигает расцвета к 1180 году и постепенно трансформируется в готический, каковой распространяется во всей своей чистоте с середины XIII до начала XV столетия, то есть именно в тот период, который я называю главной эпохой в жизни Венеции. Начало ее упадка я датировал 1418 годом; пять лет спустя дожем стал Фоскари, и в годы его царствования в архитектуре появляются отчетливые признаки тех мощных перемен, что были подмечены Филиппом де Коммином, — перемен, коим Лондон обязан собором Св. Павла, Рим — собором Св. Петра, Венеция и Виченца — постройками, традиционно считающимися там самыми аристократичными, а Европа в целом — общей деградацией всех видов искусства.

Эти перемены проявляются прежде всего в утрате жизненности и правдивости всей тогдашней мировой архитектурой. Все имевшиеся виды готики — и южной, и северной — разом начали вырождаться: немецкая и французская растворились во всякого рода экстравагантности; обезумевшая английская была заключена в смирительную рубашку перпендикулярных линий; итальянская подернулась на материке плесенью бессмысленной орнаментики Чертозы ди Павия и собора в Комо (стиль, по неведению часто именуемый итальянской готикой), а в Венеции вылилась в безвкусную смесь Порта делла Карта* и безумных растительных орнаментов собора Св. Марка. Это общее разложение архитектуры, особенно церковной, совпало — и отразило общее состояние религии в Евро-

* Porta della Carta — Бумажные ворота (*ит.*), главные ворота Дворца дожей.

пе — с характерным вырождением католического суеверия и, как следствие, общественной морали, что и привело к Реформации.

И вот Венеция, являвшаяся в былые времена самой религиозной из всех европейских держав, на склоне лет оказалась самой порочной; и как в эпоху своего могущества она была средоточием чистых течений христианской архитектуры, так в период упадка она становится источником Ренессанса. Именно само-бытность и великолепие дворцов Виченцы и Венеции придали этой школе превосходство в глазах Европы, и умирающая Венеция, величественная в своем разложении и грациозная в своих безрассудствах, снискала к себе большее расположение в старческой немощи, нежели во цвете юности, и сошла в могилу, окруженная толпой воздыхателей.

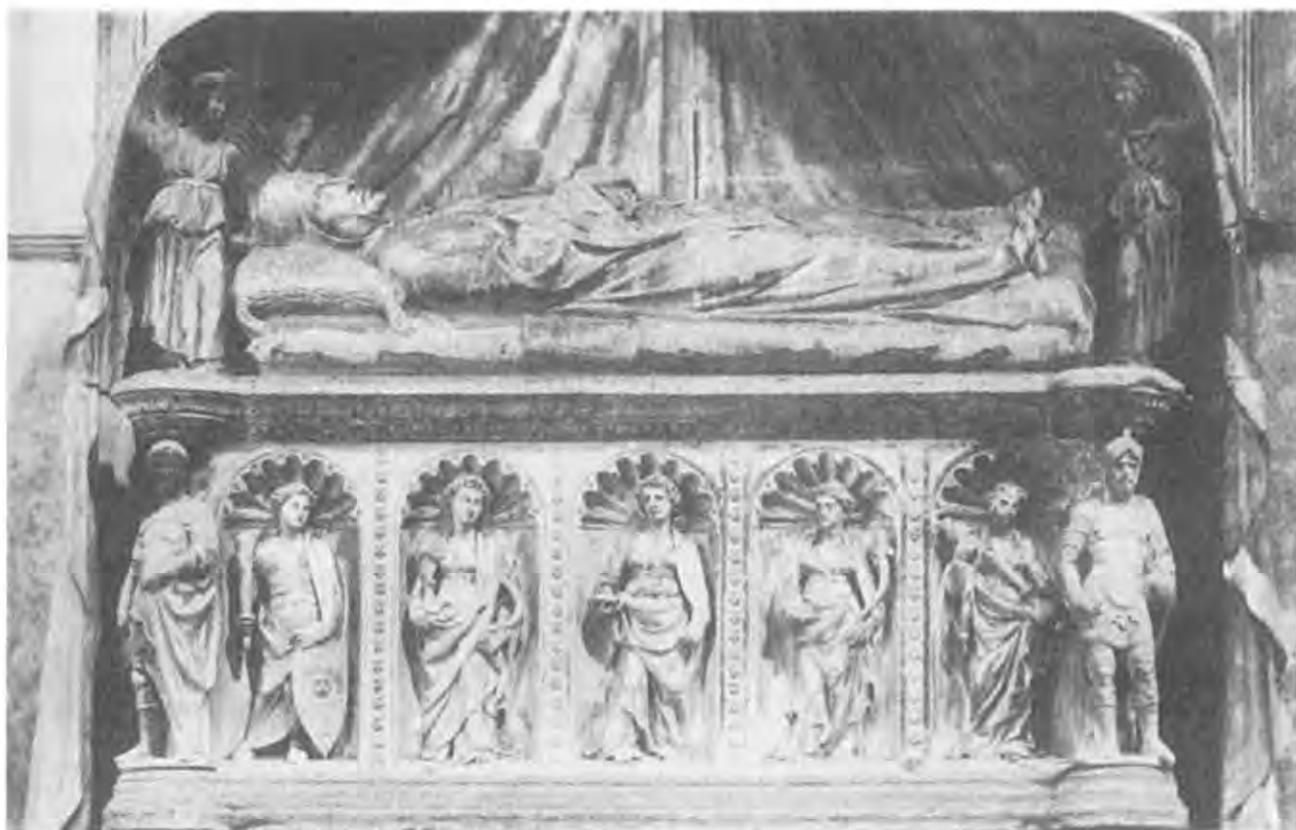
А посему именно в Венеции, и только в Венеции, можно нанести ряд ощутимых ударов по этому тлетворному искусству Ренессанса. Уничтожьте здесь его права на поклонение — и оно больше нигде не сможет их отстоять. Что и будет конечной целью настоящего исследования. Я ни абзаца не посвящу Палладио, равно как не буду утомлять читателя главами хулы, — в своем повествовании о ранней архитектуре я подвергну сравнению формы всех ее характеристических черт с тем, во что они превратились с легкой руки приверженцев классицизма, и под конец задержусь на краю бездны падения, как только сделаю обозримой ее глубину. При этом я буду опираться на два разного рода доказательства: первое — это свидетельство, вынесенное из частных случаев и фактов отсутствия у зодчих мысли и чувства, из чего мы можем заключить, что их архитектура должна быть скверной; второе — это ощущение (которое мне, без сомнения, удастся вызвать у читателя) систематического уродст-

ва в архитектуре, как таковой. Я приведу здесь два примера свидетельства первого рода, что может быть крайне полезным для запечатления в сознании читателя означенной эпохи как эпохи начала упадка.

Мне придется еще раз напомнить о том, сколь важное значение я придаю смерти Карло Дзено и дожа Томазо Мочениго. Гробница дожа, как я говорил, отделана флорентийцем, но в том же духе и с тем же чувством, что и все венецианские усыпальницы того времени; она стала одной из последних гробниц, где это еще сохранилось. Классический элемент обильно внедряется в ее детали, но в целом его влияние пока не ощутимо. Как и все прекрасные гробницы Венеции и Вероны, она представляет собой саркофаг с лежащей на нем человеческой фигурой — это достоверный, но смягченный, в меру возможностей, отсутствием печати страдания на лице портрет дожа на смертном одре. Усопший облачен в герцогскую мантию и шапочку, голова поконится на подушке и чуть склонена набок, руки просто сложены на животе. Лицо худое, черты крупные, но столь правильные и благородные, что и живые они казались бы высеченными из мрамора. Это лицо человека, изнуренного думами и смертью; на висках проступают выпуклые разветвления вен; кожа собрана в резкие складки; изгиб губ сбоку прикрыт полоской усов; борода короткая, раздвоенная и заостренная, — во всем благородство и покой; белый налет могильной пыли, словно свет, оттеняет суровую угловатость его скул и бровей.

Эта гробница была изваяна в 1424 году, и вот как ее описывает один из умнейших современных писателей, выражающий всеобщее мнение касательно венецианского искусства [Пьетро Сельватико]:

«К итальянской школе принадлежит также роскошный, но уродливый (*ricco ma non bel*) саркофаг,



Гробница Томазо Мочениго. Фотография

в котором покоится прах Томазо Мочениго. Его можно назвать одним из последних звеньев, связующих упадочное искусство Средних веков с нарождающимся искусством Ренессанса. Мы не будем подробно рассматривать недостатки каждой из семи фронтальных и боковых статуй, изображающих кардинала и библейские добродетели, равно как не будем утруждать себя критическими замечаниями по поводу тех изваяний, что стоят в нишах над шатром, ибо ни с точки зрения возраста, ни с точки зрения репутации не считаем их достойными флорентийской школы, каковая с полным основанием считалась тогда самой благородной в Италии».

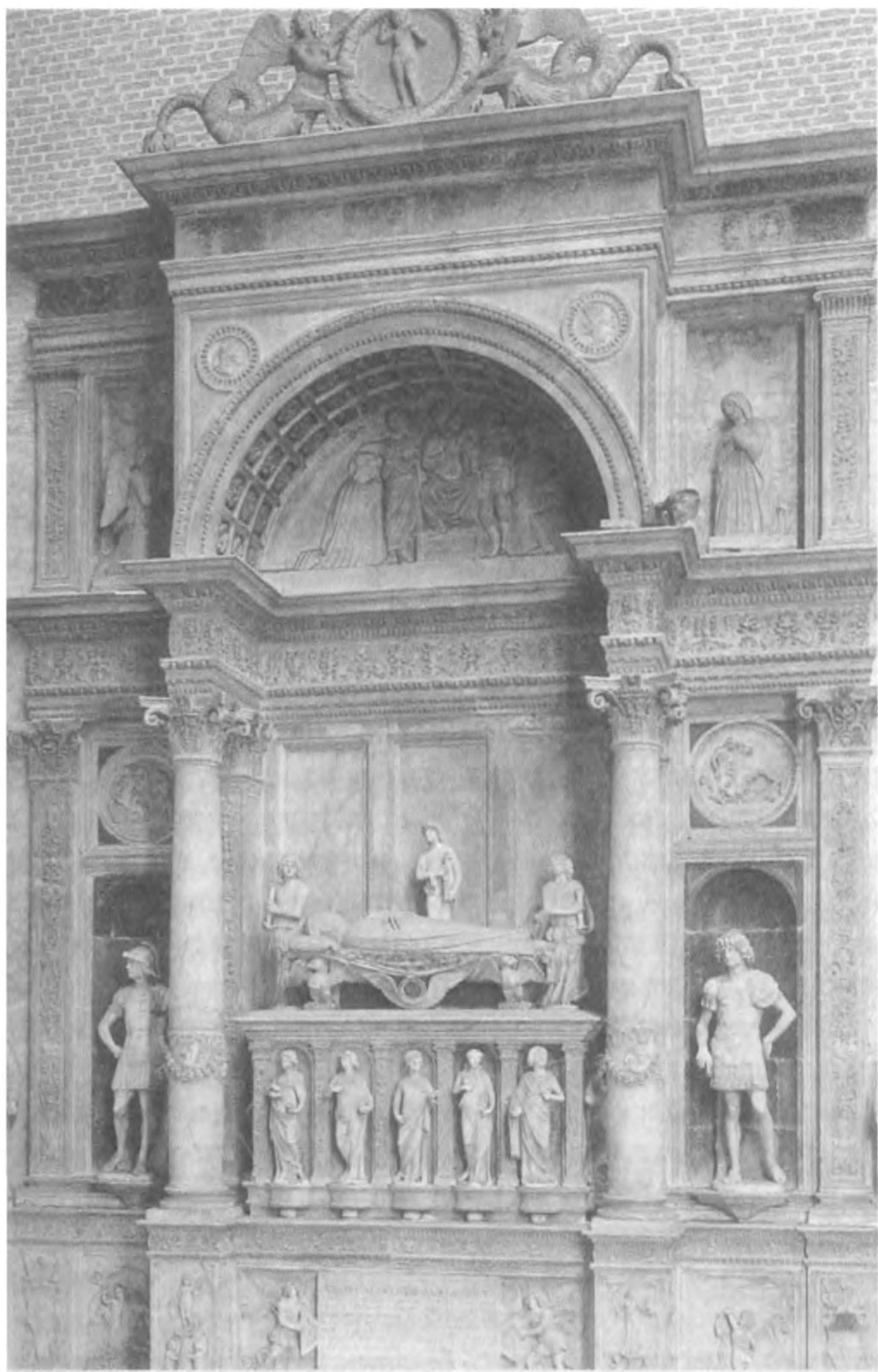
Разумно, конечно, не останавливаться на означенных недостатках, но, пожалуй, разумнее было бы на мгновение остановиться у этого величественного символа смертной природы царей.

В хоре той же церкви — Санти Джованни э Паоло — есть еще одна гробница, это гробница дожа Андреа

Вендрамина. Он умер в 1478 году после недолгого двухлетнего правления, самого зловещего в анналах Венеции. Умер от чумы, занесенной на берега лагуны после турецкого нашествия. Умер, оставив Венецию обесчещенной на суше и на море, разоренной врагом, овеянной дымом пожарищ, поднимающимся над голубыми далями Фриули, — и этому дожу была пожалована самая дорогая и роскошная усыпальница, какой Венеция когда-либо удостаивала своих монархов!

Если процитированный выше писатель остался равнодушным перед статуей одного из отцов его страны, то он с лихвой возмещает это красноречием у гробницы того самого Вендрамина. Две с половиной страницы убористого текста восхвалений — и ни единого слова о статуе усопшего. Сам я давно привык считать эту статую довольно важной частью гробницы, но тут она меня особенно заинтересовала: ведь Сельватико лишь вторит восхвалениям тысяч и тысяч голосов. Ибо сие изваяние единодушно признано шедевром надгробной скульптуры Ренессанса и объявлено Чиконьярой (также цитируемым Сельватико) «тем самым кульмиационным пунктом, коего венецианское искусство достигло с помощью резца».

Я же достиг этого кульмиационного пункта, покрытого вековой пылью и паутиной, точно так же, как и всех прочих важных надгробий в Венеции, — с помощью тех допотопных приставных лестниц, что всегда найдутся в хозяйстве ризничего. Сначала меня поразила чрезмерная неуклюжесть и отсутствие чувства в положении руки, обращенной к зрителю, словно она намеренно отведена от середины туловища, дабы показать, как тонко вырезана ее кисть. А вот на руке Мочениго, грубой и даже одревесневшей в сочленениях, тонко прочерчены вены, ибо создатель этой скульптуры справедливо полагал, что изящный



Гробница Андреа Вендромина. Фотография

рисунок вен одинаково отражает и сан, и возраст, и знатное происхождение. Рука Вендрамина вырезана гораздо более старательно, однако ее резкие, обрубленные контуры вместе с тем заставляют нас предположить, что ей не было уделено должного внимания, — и это весьма вероятно, ибо оно всецело сосредоточилось на высечении подагрических узлов на суставах. Коль скоро какая-никакая, а одна рука имеетсь, то я решил поискать вторую. Сначала я подумал, что она отбита, но, смахнув пыль, обнаружил, что у несчастного истукана *всего одна* рука, а с другого боку — сплошная каменная глыба. Лицо, тяжелое, с неприятными чертами, выглядит монструозным в своей половинчатости. Лоб с одной стороны изборожден тщательно вырезанными морщинами, а с другой — оставлен гладким; орнамент на шапочке дожа высечен только с одной стороны; завершена только одна щека — другая лишь вчерне намечена и к тому же перекошена; наконец, горностаевая мантия, которая с одной стороны волосок к волоску воспроизводит шерсть и подшерсток шкурки животного, лишь вчерне намечена — с другой; то есть в продолжение всей работы предполагалось, что статую будет видно только снизу и только с одной стороны.

Впрочем, именно так ее и должно быть видно почти каждому, и я не виню скульптора, напротив, мне даже следовало бы похвалить его за выверенность трактовки статуи соответственно ее расположению, если бы подобная трактовка не подразумевала, во-первых, нечестность, ибо нам подсунули только половину лица — какую-то монструозную маску, тогда как нам нужен был достоверный портрет покойного, а во-вторых, ту откровенную бесчувственность, которая совместима лишь с крайней степенью духовно-нравственного разложения: кто, имея сердце в груди, смог

бы остановить свою руку и отложить резец, наметив лишь смутные контуры старческого лица — да, не величественного при жизни, но хотя бы овеянного величием смерти; кто смог бы отложить резец, доведя его до оката хмурого чела и вымерив все до последней жилки, даже если бы ему посулили за это гору золотых цехинов?

И вот тут-то, уважаемый читатель, выступает самая соль и суть вопроса. Сей лежачий монумент обесславленному дожу, сей кульминационный пункт гордости венецианского Ренессанса достаточно правдив если не в чем-то другом, то хотя бы в своем свидетельстве о характере его создателя, который в 1487 году *был изгнан из Венеции за подлог*.

В дальнейшем мне еще будет что сказать о творчестве этого мошенника, но сейчас я, как и обещал, перейду ко второму, не столь значительному, зато более любопытному примеру свидетельских показаний.

Дворец дожей имеет два главных фасада: один выходит на море, другой — на Пьяцетту. И морской фасад, и — до седьмой главной арки включительно — фасад, обращенный к Пьяцетте, были возведены в самом начале XIV столетия, а частью, возможно, и раньше; вторая же половина стены со стороны Пьяцетты — в XV. Разница в возрасте горячо спорилась венецианскими антиквариями, изучившими великое множество документов по этому предмету и цитировавшими ряд таких, коих они и в глаза не видели. Сам я сопоставил большую часть письменных документов с документом иного рода, сославшись на который не додумался ни один из венецианских антиквариев, — это каменная кладка дворца.

Характер кладки меняется в середине восьмой арки от морского угла на стороне Пьяцетты. До этого места камень сравнительно невелик; далее без всякого пе-

рехода начинается работа XV века с использованием более крупного камня, «доставленного из Истрии, за сотню миль отсюда». Девятая колонна от моря в нижней аркаде и семнадцатая прямо над ней — в верхней открывают ряды колонн XV века. Обе они несколько толще других и поддерживают стену Сала дель Скрутинио*. И здесь, читатель, удвоим внимание. Фасад дворца от этого места до Порта делла Карта был построен по настоянию достославного дожа Мочениго, того самого, у гробницы которого мы только что побывали, по настоянию оного и в начале правления его последователя Фоскари, то есть около 1424 года. Этот факт под сомнение не ставится — под сомнение ставится лишь то, что морской фасад возведен раньше, чему, однако, имеются доказательства столь же простые, сколь и неоспоримые, ибо, начиная с девятой нижней колонны, меняется не только каменная кладка, но и скульптурные украшения, в том числе и скульптурные украшения капителей колонн как нижней, так и верхней аркад: одеяния фигурок, размещенных на морском фасаде, типично джоттовские и соответствуют одеяниям на фресках Джотто в падуанской капелле дель Арена, тогда как на других капителях они выполнены в ренессансно-классическом стиле; подобным же образом меняется и характер львиных голов между арками. Множество других свидетельств, коими я сейчас не буду мучить читателя, имеется и в статуях ангелов.

Так вот, зодчий, работавший при Фоскари в 1424 году (не забывайте, что начало падения Венеции я отношу к 1418 году), был вынужден придерживаться главных форм более старой постройки. Но у него не хватило ума придумать новые капители в том же сти-

* Sala del Scrutinio — Зал голосования (*им.*).

ле, и поэтому он тупо копировал старые. Дворец имеет семнадцать главных арок на морском фасаде и восемнадцать — со стороны Пьяцетты, поддерживаемых — общим числом, разумеется, — тридцатью шестью колоннами, каковые я буду нумеровать исключительно справа налево: от угла дворца у Понте делла Палья* до угла возле Порта делла Карта. При таком порядке нумерации первыми окажутся самые старые колонны. В результате под номерами 1, 18 и 36 окажутся главные опоры на углах дворца, а первая в ряду колонн XV века — то есть, как было сказано ранее, 9-я от моря на стороне Пьяцетты — в общем ряду окажется 26-й и так будет нумероваться впредь; соответственно, все номера после 26-го будут обозначать работу XV века, а все до него — XIV, не считая отдельных случаев реставрации.

Отсюда следует, что 28-я капитель была скопирована с 7-й, 29-я — с 9-й, 30-я — с 10-й, 31-я — с 8-й, 33-я — с 12-й и 34-я — с 11-й, остальные же являются бестолковыми изобретениями XV века, за исключением 36-й, весьма благородной по замыслу.

Капители более старой части дворца, отобранные для воспроизведения, в дальнейшем будут тщательно описаны вкупе с остальными; единственный момент, который я должен здесь отметить, касается копии 9-й капители, декорированной (будучи, как и все прочие, восьмиконечной) фигурками восьми добродетелей: Веры, Надежды, Милосердия, Справедливости, Умеренности, Мудрости, Бедности (венецианцы именуют ее Человеколюбием!) и Силы. У добродетелей XIV века живые, выразительные лица с несколько грубоносыми чертами; облачены они в простые будничные одежды того времени. Любовь восседает с полным подолом

* Ponte della Paglia — Соломенный мост (*ит.*).

яблок (или хлеба), угощая одним из них ребенка, протягивающего ручонку сквозь разрыв в лиственном узоре капители. Сила раздирает отверстую львиную пасть; Вера прилагает руку к груди, словно она узрела Крест Господень; Надежда молится, а над ее головой виднеется рука, простирающаяся в лучах солнца, сиречь десница Божья (прямо по Откровению: «Господь Бог освещает их»*); надпись наверху гласит: «*Spes optima in Deo*»**.

И вот эта-то композиция грубо и неумело копируется мастерами XV столетия: вместе с грубыми чертами лица добродетелей утрачивают и живость выражения, зато обретают римские носы и курчавые волосы. Жесты и символы, однако, сохраняются в прежнем виде, пока дело не доходит до Надежды: она все так же молится, но молится только солнцу — *десница Божья исчезла*.

Уж не тот ли это взыскиющий и разящий дух, что воцарился тогда над миром, обходит вниманием десницу Божью, проглядывающую в лучах дарованного Им света, с тем чтобы в итоге, когда этот свет, с одной стороны, приведет к Реформации, а с другой — к всестороннему изучению античной литературы, первая была приостановлена, а вторая извращена?

Такова природа случайного свидетельства, на которое я буду опираться для доказательства несовершенства характера зодчих эпохи Ренессанса. Но доказать несовершенство самого зодчества не так-то просто, ибо здесь я вынужден обращаться к суждениям, исказенным самим же ренессансным зодчеством.

Ну а теперь пройдемте со мной, а то я слишком уж долго задержал вас на берегу, — пройдемте со мной

* Откр. 22: 5.

** «Вся надежда на Бога» (лат.).

в это осеннее утро к низкой пристани, или причалу, у кромки канала, с длинными ступенями по обеим сторонам, спускающимися к самой воде, из коих последние поначалу кажутся нам почерневшими от гнили, однако более пристальный взгляд выводит нас из заблуждения — их просто не видно из-за обилия черных венецианских лодок. Сядем в одну из них — не столько с какой-либо определенной целью, сколько для того, чтобы убедиться в их реальности, — и плавно заскользим по каналу, чувствуя, как вода снова и снова расступается под днищем гондолы, словно приглашая ее погрузиться в мягкую пустоту. Вода здесь несколько чище, нежели в тех местах, где нам довелось побывать за последнее время, и имеет бледно-зеленый оттенок; берега не более двух-трех футов высотой, илистые, поросшие густой травой, с торчащими там и сям чахлыми деревцами, — они быстро проплывают за створчатыми оконцами гондолы, словно их протягивают на фоне расписанного задника сцены.

Всплеск за всплеском мы отсчитываем удары весла, слегка поднимающегося над бортом лодки всякий раз, как ее серебряный нос взрезает воду. Мы в нетерпении высовываемся из мягких подушек, и морской воздух резко обдает нас, как только мы встаем во весь рост, опираясь на свод нашей плавучей кельи. Впереди — только длинный канал и ровные берега, на западе — быстро уменьшающаяся башня Местре, а за нею по всему горизонту уже выросли багряные тени цвета лепестков увядшей розы, едва различимые на фоне послеполуденного неба, — это Альпы Бассано. Еще немного вперед — и бесконечный канал наконец поворачивает и затем растекается замысловатыми зигзагами вдоль ряда невысоких бастионов, давно превратившихся в груды развалин с уродливыми разломами, в шахматном порядке спускающиеся к воде, — бастио-

Камни Венеции

нов форта Мальгера. Очередной поворот — и новая перспектива канала, но не бесконечная. Серебряный нос быстро рассекает его — он расширяется; густая трава на берегах спускается все ниже и ниже и наконец редеет до рыжевато-коричневых пучков, разбросанных по всему замусоренному побережью. Там, по правую сторону, каких-нибудь несколько лет назад перед нами открылась бы лагуна, простирающаяся до самого горизонта, и теплое южное небо, склоняющееся к морю над Маламокко. Теперь же мы видим лишь то, что на первый взгляд кажется низкой невзрачной стеной судостроительной верфи с единообразными арками для приливов, — это железнодорожный мост, затмевающий собою все остальное. Но в конце вереницы этих унылых арок появляется ряд громоздящихся друг на друга низких кирпичных зданий, выросших словно из-под воды. Посередине его возвышаются четыре-пять куполов, бледных и явно расположенных на более далеком расстоянии, но первое, что бросается в глаза, — это зловещие клубы черного дыма, который нависает над его северной частью, протянувшись от церковной звонницы.

Это — Венеция.

2. ТРОН

В давние дни путешествовали по-иному — расстояния можно было преодолевать лишь тяжким трудом, но труд этот вознаграждался: отчасти удовольствием увидеть те земли, через которые пролегал путь, отчасти радостью, которую испытывал путник в вечерний час, когда с вершины крутого холма видел тихую деревушку, раскинувшуюся среди лугов возле равнинной речки, сулящую мирный отдых; когда за долгожданным поворотом пыльного тракта ему вдруг представляли башни прославленного города, тающие в закатных лучах; путешествие подразумевало долгие часы тихого, вдумчивого блаженства, которое имеет очень мало общего со спешкой и суетой железнодорожного вокзала, — так вот, в те дни, когда каждая остановка в пути порождала предвкушения и дарила воспоминания куда более изысканные, чем воспоминания о нынешних застекленных крышах и железных балках, — даже тогда вряд ли у путника оставались воспоминания более сладостные, чем те, которые я попытался описать в конце предыдущей главы: воспоминания о том моменте, когда гондола его выплыvalа из канала Местре на простор лагуны и взору его впервые представала Венеция. Хотя панорама города обычно и вызывала легкое разочарование, так как

в этом ракурсе она выглядит куда менее «характерной», чем панorama других великих итальянских городов, этот недостаток скрывало расстояние и полностью сводило на нет то, как стены и башни вставали, казалось, из самых морских глубин, ибо ни ум, ни глаз не могли постичь, сколь мелка огромная лагуна, подернутая светящейся зыбью, протянувшаяся к северу и к югу, не могли распознать тонкую линию островов, окаймляющих ее на востоке. Соленый ветер, криклиевые белые чайки, купы черных водорослей, разбросанные по песчаным косам, медленно исчезающие под наступающим шаг за шагом приливом, — все это знаки того, что перед нами само великое море, на груди которого мирно покоится великий город; не то синее, безобидное, подобное озеру море, что омывает стены Неаполя и дремлет под мраморными плитами Генуи; это море, таящее в себе ту же суровую мощь, что и наши северные моря, но погруженное при этом в странный полусон, сменяющее гневную бледность на золотое сияние, когда солнце опускается за колокольней одинокой островной церкви, носящей очень ей подходящее название — Св. Георгий на Водорослях. По мере того как гондола приближалась к городу, берег, с которого странник начал свой путь, превращался за его спиной в длинную линию возле самого горизонта, кое-где вспухающую купами ив и кустарников; а на северной своей оконечности, на холмах Арква, берег опять вздымался темным скоплением алых пирамид, застывших в хрупком равновесии над ярким миражом лагуны; два или три небольших пригорка полого лежали возле их подножия, а за ними, беря начало от нескольких скалистых пиков над Виченцей, северную часть горизонта опоясывала гряда Альп — зазубренная синяя стена, в зияниях которой тут и там проступали скрытые

дымкой пропасти, теряющиеся в далях Кадоре, а сама стена уходила к востоку, где солнце подсвечивало за-снеженные вершины, превращая их в сияющие световые конусы, замкнутые крепкими засовами вечерних облаков, гряда за грядой, до бесконечности, — корона Адриатики, — пока взгляд не уставал за ними следить и не возвращался ближе, к горящему колокольнями Мурано, и не обращался к великому городу, простер-тому у воды, а гондола тем временем стремительно и беззвучно скользила все дальше и дальше. И наконец, путник достигал городских стен, попадал на нехоже-ные улицы — не через ворота в башне, не через охра-няемый равелин, но по узкому каналу между двух ко-ралловых рифов Индийского моря; и когда взору путника впервые открывались длинные ряды дворцов с колоннами — у портала каждого привязана черная гондола, каждый любуется на собственное отражение, лежащее у ног, на зеленой мостовой, на которой всякий порыв ветра создает новый узор прихотливой ряби; когда путник впервые видел, как в конце залитой светом перспективы медленно выплывает из-за двор-ца Камерленги колоссальная дуга темного Риальто; странная дуга, столь плавная, столь четкая, мощная, как край горного обрыва, изящная, как натянутый лук; и когда еще раньше, до того, как явится взору его лу-нноподобный диск, крик гондольера: «Ah! Stali!» — рез-кой нотой бередил слух, и нос гондолы поворачивал в сторону под нависающими стенами, почти сомк-нувшимися над узким каналом, где вода краткими и громкими всплесками билась о мрамор у самых бор-тов; и когда наконец гондола вылетала на широкую серебряную гладь, над которой вздымался фасад Дворца дожей с его полнокровными венами, обра-щенный на снежно-белый купол собора Санта-Мария делла Салуте, — неудивительно, что в этот миг душу

так завораживало это зрелище, столь прекрасное и непостижимое, что путник забывал про все темные истины настоящего и прошлого этого города. Может показаться, что Венеция обязана своим существованием посоху волшебника, а не ужасу изгнанника; что воды, так обогащающие ее красоту, были выбраны, чтобы стать зеркалом ее величия, а не прикрытием ее наготы; и все, что есть в природе дикого и беспощадного — Время и Распад, так же как и волны и бури, — было покорено, дабы украшать ее, а не разрушать, и еще долгие годы они не тронут этой красоты, которая, мнится, зиждет свой трон не только на песках моря, но и на песочных часах.

Те, кто первым вбивал сваи в этот песок, а ночью засыпал на подстилках из приморского тростника, вряд ли думали о том, что дети их станут властителями этого моря, а дворцы их — его украшением; и все же, памятая о великих природных законах, повелевающих этой горестной пустыней, мы не должны забывать, какими странными путями готовилось то, чего не могло предвосхитить никакое человеческое воображение; не должны забывать, что все существование и благоденствие венецианцев было предначертано и предрешено самим расположением этих входов и выходов в реки и в море. Будь проливы между островами глубже, враждебные армады снова и снова опустошали бы молодой город; будь прибрежные волны сильнее и свирепее, богатство и изящество венецианской архитектуры пришлось бы подменить стенами и волнорезами обычного порта. Не будь здесь приливов — а их нет в других частях Средиземного моря, — узкие городские каналы забились бы гнилью, а болото, на котором город стоит, отравило бы его своими фимиамами. Будь прилив лишь на фут или восемнадцать дюймов выше, попадать во дворцы со стороны воды стало бы невоз-

можно: даже и теперь во время отлива иногда приходится вставать на скользкие нижние ступени, а прилив иногда достигает двориков и даже вливается в вестибули. Восемнадцать дюймов разницы в уровне высокой и низкой воды превратили бы порталы каждого дворца при отливе в опасную мешанину водорослей и моллюсков, а всю систему перевозок по воде, которой с таким удобством пользуются изо дня в день представители высших классов, пришлось бы свести на нет. Улицы стали бы шире, каналы бы засыпали, и уникальный дух города и горожан ушел бы в прошлое.

Если бы нам дозволили вернуться на две тысячи лет назад и проследить за медленным оседанием ила, который бурные реки выносили в загрязненное море, за наступлением безжизненной, неподвижной, непроходимой равнины на его глубокие и чистые воды, вряд ли мы смогли бы постичь замысел, ради которого на водной глади формировались острова, а медленно текущие воды заключались в песчаные стены. Вряд ли мы смогли бы понять — как сегодня нам не понять того, что горестно, темно и бессмысленно, — великий замысел, который вынашивал Тот, в Чьих руках судьбы всех частей света! Вряд ли мы смогли бы вообразить, что, когда безжизненные берега все дальше и дальше простирали свои смутные тени, а горькие травы скапливались на отмелях, шло приуготовление, *единственно возможное приуготовление* к основанию города, который превратится в золотую пряжку пояса земли, который запишет свою историю на белых свитках морского прибоя словами его грохотания, который соберет в себе и отдаст другим — да так, что пульсация эта распространится по всему миру, — славу Запада и Востока, что накрепко утверждены в пламенном сердце его Доблести и Величия.

3. ТОРЧЕЛЛО

В семи милях к северу от Венеции песчаные дюны, которые в окрестностях города лишь слегка выступают над водою в отлив, постепенно поднимаются выше, перерезают заболоченные соленой водой низины, вздымаются бесформенными курганами, обведенными узкими проливами морской воды. Чуть ли не самый худосочный из этих проливов, немного попетляв среди полузыпаных фрагментов каменной кладки и пучков высушенных солнцем водорослей с белыми прожилками фукуса, замирает в форме совершенно неподвижного пруда рядом с лужайкой, на которой трава зеленее и растут плющ и фиалки. На этом возвышенном месте стоит простая кирпичная колокольня самого что ни на есть расхожего ломбардского типа, и, если подняться на нее ближе к вечеру, глазукроется завораживающий вид — из тех, каких мало в нашем подлунном мире. Насколько видит взор, простирается бескрайняя морская пустошь цвета серебристо-серого пепла; она не похожа на наши северные пустоши с их черными озерами и багряным вереском, она безжизненна, она подобна небеленому холсту; всепроникающая морская вода просачивается сквозь корни гниющих водорослей и тут и там поблескивает в змеистых каналах. Нет над ней ни фантастиче-

ских клубов тумана, ни бегущих облаков, одна лишь печальная и бескрайняя ширь в теплых закатных лу- чах — хмурая, плоско уходящая к мглистому горизонту. Вернее, к самому горизонту — на северо-востоке; на севере и на западе у самого края горизонта синей линией обозначена возвышенность, а над ней, еще дальше, — скрытая в дымке горная цепь со снеговыми шапками на вершинах. На востоке — бледная, беспо- койная Адриатика, чей голос звучит мощнее, когда вал разбивается о песчаную косу; на юге — просторное зеркало спокойной лагуны, то багряное, то зеленова- тое, в зависимости от того, что в нем отражается — ве-черние облака или закатное небо; а почти у наших ног, на той же лужайке, где стоит наша наблюдать- ная башня, находятся четыре постройки: две из них чуть больше фермерских домиков (только выстроены они целиком из камня и один украшен причудливой колокольней), третья — капелла восьмиугольной фор- мы, правда, нам видна лишь ее плоская крыша, крытая красной черепицей; четвертая — внушительных раз- меров трехнефная церковь, хотя и ее мы видим не полностью, лишь вытянутый прямоугольник и боко- вые скаты кровли, превращенные солнечным светом в слиток, сияющий на фоне зеленого поля и серой пустоши. Вокруг этих зданий ни души, поблизости ни следа какого-либо поселения.

Поглядим теперь дальше, к югу. За расширяющими- ся протоками лагуны, вздымаясь из наполненного светом озера, в которое эти протоки в конце концов собираются, видны темные силуэты многочислен- ных башен, раскиданных между квадратными объема- ми сбившихся в группы дворцов, — длинная ломаная линия, нарушающая безоблачность южного неба.

Обе они перед вами, мать и дочь, равные в своем вдовстве, — Торчелло и Венеция.

Тысячу триста лет назад серая пустошь выглядела так же, как и сейчас, окрашенные алым горы так же ярко сияли в вечерней дали; однако на линии горизонта к закатному свету примешивались огненные сполохи, а с бормотанием волн, бьющихся о песчаный берег,сливались скорбные человеческие голоса. Пламя поднималось над руинами Альтгинума; скорбели его жители, искающие, как некогда сыновья Израиля, спасения от мечей на равнинах моря.

Теперь на том месте, где стоял покинутый ими город, пасутся мирные стада; сегодня косцы проходят на заре по бывшей его главной улице, купы мягкой травы наполняют ночной воздух своим ароматом, — иных фимиамов не воскурят более в этом древнем храме. Давайте же спустимся на эту небольшую лужайку.

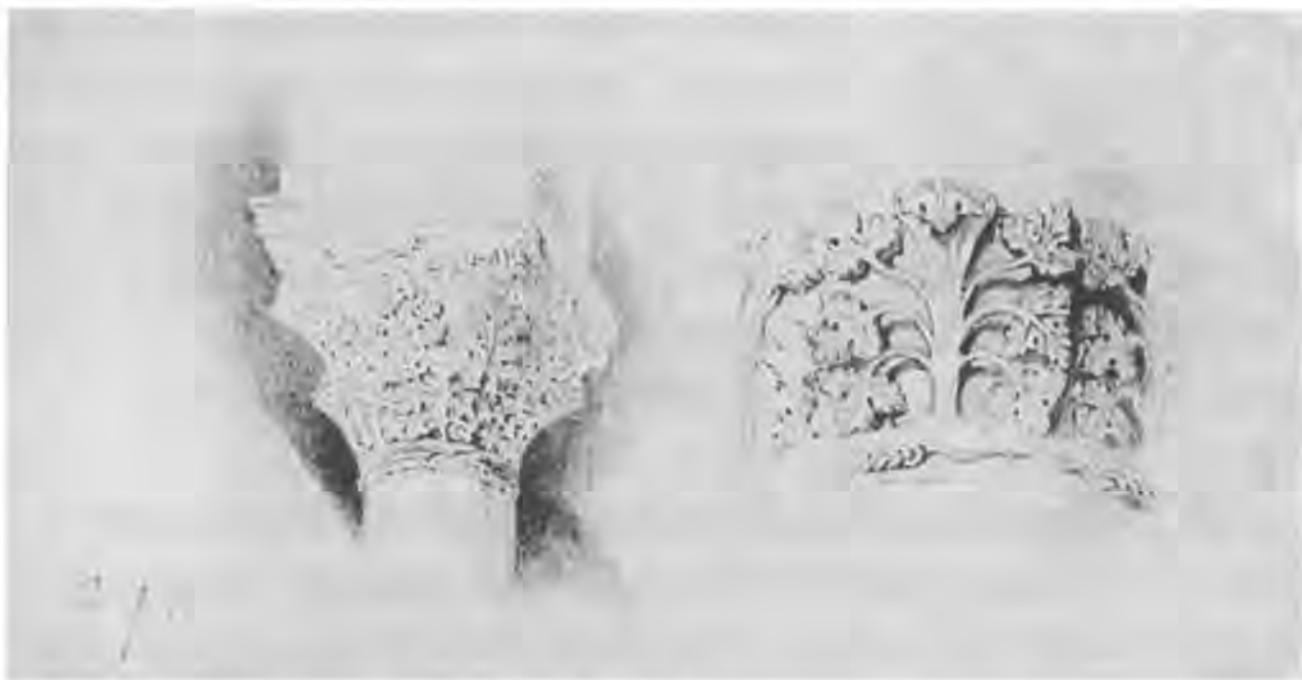
По той протоке, которая подходит к самой колокольне, к Торчелло подплывают редко. Есть другая, пошире, занавешенная зарослями ольхи, которая ответвляется от главного канала и, петляя, доходит до самого края луга, который когда-то был центральной площадью города, и здесь служит одной из его сторон, прегражденная несколькими серыми валунами, образующими некое подобие гавани. Лужайка не больше дворика средней английской фермы, она окружена грубо сработанной изгородью и зарослями жимолости и вереска; если пересечь ее, отойдя от воды на сорок-пятьдесят шагов, то окажешься на небольшой площади, с трех сторон застроенной, а с четвертой — смотрящей на воду. Два выходящих на площадь здания — то, что слева, и то, что впереди, если подходить со стороны канала, — так малы, что их можно принять за служебные постройки, хотя первое — это часть монастыря, а второе носит гордое имя Palazzo Publico, и оба сохранились еще с начала XIV века;

третье здание, восьмиугольная церковь Санта-Фоска, гораздо старше, хотя не больше размером. Хотя колонны окружающей ее галереи — из чистого греческого мрамора, а их капители украшены изящной скульптурой, они, вместе с опирающимися на них арками, поднимаются примерно на высоту среднего коровника, и первое впечатление, которое производит на зрителя эта картина, — за какой бы грех ни впало это место в столь полное запустение, тщеславие не было этим грехом. Впечатление не померкнет и не сотрется, когда мы подойдем к той церкви, что побольше, что подчиняет себе всю эту группу строений, и даже когда войдем в нее. Сразу видно, что строили ее изгнанники и страдальцы: торопливо возводя на своем островке этот храм, они искали в нем убежища, дабы предаться в нем истовой и печальной молитве, храм, который не привлек бы взора врагов своей пышностью, но при этом не вызвал бы горькой скорби ярким контрастом с теми храмами, что были разрушены на их глазах. Во всем видно неназойливое и ласковое усилие воссоздать формы храмов, которые они когда-то любили, воздать этой постройкой должную хвалу Господу, хотя страдание и унижение сдерживали их желания, а осмотрительность не позволяла сделать убранство роскошным, а размеры грандиозными. Наружные фасады совсем никак не украшены, за исключением разве что западного портала и бокового входа: первый снабжен резными колонками и архитравом, а второй — крестами, изобилующими скульптурой; при этом массивные каменные ставни, подвешенные на крупных каменных кольцах, которые служат одновременно и опорами, и кронштейнами, заставляют подумать, что здание это использовалось скорее как укрытие от альпийской непогоды, чем как собор многолюдного города; а внутри две мозаики

приглушенных тонов на восточной и западной стенах: на одной изображен Страшный суд, на другой — плачущая Мадонна, воздевшая в благословляющем жесте руки, — и благородный строй колонн, замыкающих пространство между ними; в конце расположены епископский трон и скамьи для старших клириков на полукруглом возвышении; они одновременно несут на себе печать глубокой скорби и священной доблести людей, у которых на земле не осталось дома, но которые знали, что обретут его, людей, которые веровали, что «гонимы, но не оставлены, низлагаемы, но не погибают».

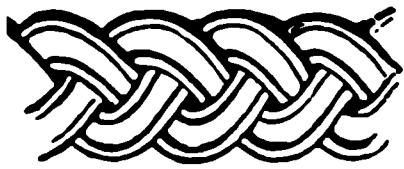
Мне не известно более ни одной ранней итальянской церкви, в которой это ощущение присутствовало бы в столь отчетливой форме; и оно столь точно соотносится с тем, что должна в любую эпоху отражать христианская архитектура, что мне кажется предпочтительным заострить внимание читателя на ее общем характере, а не на отдельных особенностях постройки, какими бы интересными они ни были. Соответственно, анализировать детали я буду только там, где это необходимо, чтобы составить точное представление, какими именно средствами удалось добиться подобного ощущения.

На с. 59 помещен приблизительный план церкви. Я не ручаюсь, что он точно передает толщину стен и их внешнее расположение, — для нас это сейчас не имеет значения, подробным осмотром я не занимался; что касается внутренней планировки, она отражена достаточно точно. Церковь построена в форме обычной базилики, в которой внутреннее пространство разделено на центральный и два боковых нефа рядами массивных опор; крыша центрального нефа поднята выше боковых нефов стенами, поддерживающими двумя рядами колонн и прорезанными мелки-



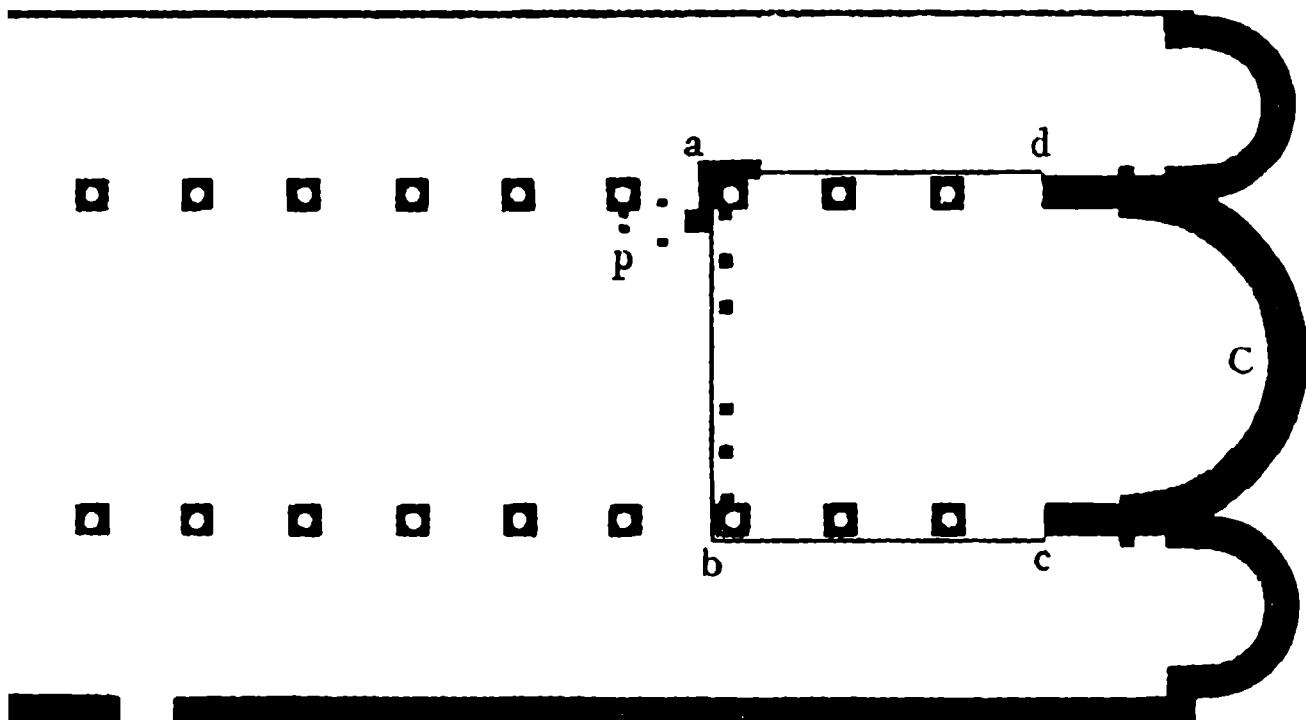
Капители собора на острове Торчелло

ми арочными окнами. Таким же образом в соборе Торчелло устроено освещение боковых нефов, а ширина центрального нефа почти в два раза превышает ширину боковых. Капители всех больших опор выполнены из белого мрамора, — мне редко доводилось видеть более совершенные примеры того, сколь многое можно достичь с помощью усердной и филигранной работы резца. Каждая капитель имеет свою форму, они столь же разнообразны, сколь и причудливы. Передать четкость, мглистость и глубину линий, оставленных резцом в толще белоснежного мрамора, может только рисунок, и я хочу привести лишь один из них (см. выше), который показывает природу изменений, внесенных в капитель по сравнению с коринфским типом. Хотя на этой капители в верхнем ряду действительно использованы своеобразные листья аканта (но несколько скругленные), в нижнем ярусе уже не акант, а скорее виноградная лоза, вернее, то растение, под которым всегда подразумевается лоза в ломбардской и византийской традиции: это трилистники, а стебли вырезаны очень четко, их почти что можно взять в руку, и на абаку капители



позади они отбрасывают резкие, темные, бесконечно изменчивые тени. Я сделал более крупную зарисовку одной из этих лоз, чтобы читатель мог убедиться, как мало в них от коринфского ордера, как решительно черенки листьев оторваны от основания. Впрочем, в решении этой капители есть еще более примечательный элемент. Пояс, идущий ниже лиственных куп, скопирован со стандартного классического растительного или витого окаймляющего узора, примеры которого читатель можетувидеть почти на каждом более или менее внушительном современном лондонском здании. Но средневековый мастер не удовлетворился одним этим мертвым и бесмысленным орнаментом: присущие готике энергия и жизнелюбие, в сочетании с раннехристианским символизмом, постоянно искали себе все более и более полного выражения, и в результате пояс превратился в змею такой длины, что она могла бы трижды обвиться вокруг колонны; она свернулась в тройное кольцо и выставила на одной из сторон колонны голову и хвост, словно непрерывно скользя по кругу под виноградной лозой. Лоза, как известно, была одним из ранних символов Христа, а змея здесь — общепринятый символ вечности Его царства или посрамления сатанинских сил.

Впрочем, трудно ожидать, что случайный путник, которого никогда не учили видеть в архитектуре что-либо, кроме пяти ордеров, сможет прочесть немой язык раннего христианства (а именно на таком языке и говорили в свое время строители этого здания) или оценить причудливое изящество готической листвы, пробуждающейся к новой жизни; однако и он не пройдет мимо этих колонн с их простым и благородным очерком, мимо умело рассредоточенного света, кото-



План собора на острове Торчелло

рый не дает их бездвижности превратиться в тяжеловесность; мимо изысканных форм и тонкой резьбы кафедры и алтарной преграды; а главное — мимо особого облика восточной стороны церкви: это не выгороженная капелла, посвященная Богоматери, как в более поздних храмах, украшенная огромными окнами, заливающими светом величественный алтарь, предназначенный для пышных театрализованных церемоний, — здесь простая, строгая полукруглая апсида, в которой в три ряда, один над другим, расположены скамьи для епископа и пресвитеров, чтобы они могли отсюда и наблюдать, и направлять молитвы своей паствы, ежедневно и в самом буквальном смысле выполняя функции епископов, или *пастырей* Божьих стад.

Давайте остановимся на каждом из свойств этого храма; первая его отличительная черта — освещенность. Досужего путника она поражает тем сильнее, что он уже привык к густому мраку собора Св. Марка; но особенно она замечательна в сравнении с современными собору Торчелло церквями юга Италии или северными ломбардскими церквями. Соборы Сан-

Амброджо в Милане, Сан-Микеле в Павии, Сан-Дзено в Вероне, Сан-Фредиано в Лукке, Сан-Миньято во Флоренции выглядят мрачными пещерами рядом с Торчелло, где даже в сгущающихся сумерках можно рассмотреть каждую скульптурную деталь и каждый фрагмент мозаики. Есть нечто особенно трогательное в том, что в церковь, построенную людьми скорбящими, столь вольно допущен солнечный свет. Этим людям не нужна была тьма, они, видимо, вовсе не могли ее выносить. Им хватало страха и уныния, они не хотели усугублять их внешним мраком. В своей вере они искали утешения, зrimых надежд и обещаний, им не нужны были угрозы и загадки; и, хотя для мозаик на стенах выбраны сюжеты торжественные и печальные, в них нет искусственных теней, в них не применены темные цвета: все здесь радостно и прозрачно, воспринимать их надо с надеждой, а не с трепетом.

Обратите внимание на выбор сюжетов. Вполне вероятно, что стены центрального и боковых нефов, ныне оштукатуренные, когда-то были покрыты фресками или мозаикой и представляли целую серию сюжетов, о которых теперь мы не можем даже догадываться. Впрочем, мне не удалось найти свидетельств уничтожения этих произведений; и я склонен предполагать, что по крайней мере центральная часть здания была с самого начала украшена так же, как и сейчас, — мозаиками, изображающими Христа, Богоматерь и апостолов в одном конце и Христа, грядущего на суд, — в другом. Если так — повторяю, еще раз задумайтесь над выбором сюжетов. Как правило, церкви раннего периода украшены сценами, свидетельствующими о живом интересе строителей к мирской истории и мирским занятиям. Всюду встречаются — в виде символов или реалистических изображений — композиции на тему политических событий, портре-

ты реальных персон, скульптуры сатирического, гротескного или бытового плана, а рядом с ними — более канонические картины из библейской или церковной истории; но в соборе Торчелло нет даже этих обычных и, как представляется, почти обязательных религиозных сцен. Мысли молящихся были полностью сосредоточены на двух важнейших фактах, ценность которых была для них бесспорна: на том, что ныне Христос милосерден к своей пастве, и на том, что в грядущем Он будет Судиою мира. Тогда считалось, что, дабы снискать милосердие Христа, нужно молиться Святой Деве, и поэтому под фигурой Спасителя мы видим фигуру плачущей Мадонны-защитницы, — возможно, для протестанта это изображение неприглядно, однако и он не должен быть слеп настолько, чтобы не оценить истовость и бескомпромиссность веры, которую эти люди принесли в свое приморское пристанище; они пришли сюда не с тем, чтобы основывать новые династии или ковать новую эпоху благоденствия, но затем, чтобы смиренно склониться перед Господом и просить Его, чтобы Он, в безграничной своей милости, повелел морю отступить и отдать погребенных в нем мертвых, а смерти и аду — вернуть ввергнутых в них, дабы все они вступили в лучшее царство: «там беззаконные перестают наводить страх, и там отдыхают истощившиеся в силах»*.

Но то, что они явственно видели перед собой конец всего земного, никак не влияло на мощь и гибкость их разума — во всем, даже в самом малом. Напротив, нет ничего более удивительного, чем завершенность и красота всех деталей этого здания, которые, судя по всему, были специально созданы, дабы занять те места, которые занимают поныне; грубее всех — те, кото-

* Иов 3: 17.

рые они принесли с собой с материка, лучшие и красивейшие — те, которые создавались специально для храма на острове: среди них прежде всего бросаются в глаза уже отмеченные новые капители и изысканные узоры на панели алтарной преграды, — последняя представляет собой низкую стенку, перегораживающую церковь между шестью небольшими колонками, которые видны на плане, и служит для обособления пространства, поднятого на две ступени над уровнем центрального нефа и предназначенного для певчих; на плане оно обозначено линией *abcd*. На украшающих низкую преграду барельефах изображены павлины и львы, по два на каждом, обращенные друг к другу; изображения свидетельствуют о невероятно богатой и причудливой фантазии, хотя и не говорят об особо богатых познаниях в анатомии львов и павлинов. И только дойдя до последней ступени лестницы, ведущей на кафедру, — она соединена с северным краем перегородки, — можно обнаружить следы спешности, с которой возводился храм.

Сама по себе кафедра тоже относится к числу его особо примечательных черт. Она поддерживается четырьмя небольшими колонками (на плане они обозначены буквой *p*), расположенными между двумя опорами на северной стороне преграды; и опоры, и кафедра выполнены с подчеркнутой простотой, зато ведущая к ней лестница (на плане заштрихованная) — это компактный массив камня, облицованный резными мраморными плитами; перила тоже изготовлены из цельных каменных блоков, похожих на плиты для вымостки пола, слегка приукрашенных обильной, но неглубокой резьбой. Каменные блоки — по крайней мере те, что украшают лестницу со стороны бокового нефа, — были привезены с материка, а поскольку подогнать их размеры и форму

к пропорциям лестницы было довольно сложно, архитектор нарезал их на куски нужной ему величины, совершенно не заботясь о сохранении узора или изначальной композиции. К подобной решительной процедуре прибегли не только на кафедре: боковая дверь храма украшена двумя крестами, высеченными из двух мраморных плит, вся поверхность которых когда-то была обильно покрыта рельефами — остатки их сохранились на внешней поверхности крестов; и, разумеется, вытесывая плечи креста, с узором обошли столь же произвольно, как при раскрытии куска расписанного шелка. Дело в том, что в раннероманских постройках большие плоскости всегда украшали скульптурой с единственной целью — сделать поверхность богаче; скульптура вообще всегда исполнена смысла, ибо скульптору проще работать, если резцом его движет некая определенная и последовательная мысль; однако он не всегда учитывает, что эту мысль должен проследить зритель, — по крайней мере, он не всегда на это надеется. Здесь же у скульптуры одна цель — сделать поверхность богаче, дабы доставить взору больше наслаждения; при таком понимании кусок резного мрамора становился для архитектора примерно тем же, чем кусок шелка или кружев для портного, который берет столько, сколько ему необходимо, не особо обращая внимание на то, как дробится узор. И хотя на первый взгляд такой подход может показаться признаком бездушия и неразвитости чувств, размыслив здраво, понимаешь, что это может свидетельствовать и об избытке силы, которая не иссякнет, сколько ни трать. Когда варвары складывают крепостные стены из обломков разрушенных ими шедевров архитектуры, в таком обращении с остатками искалеченного искусства, которые, возможно, только благодаря сему и сохранились для потомков, мы не

усматриваем ничего, кроме дикости; но когда искусство следующего поколения не уступает искусству предыдущего, а то и превосходит его, можно с полным правом утверждать, что бесцеремонное обращение первого со вторым — это не признак неуважения к старому, а скорее проявление надежды, что можно сделать еще лучше. Да и вообще, пренебрежительное отношение к узору есть, по сути, свидетельство жизненности архитектурной школы, оно говорит о способности видеть разницу между тем, что можно использовать для достижения архитектурного эффекта, и тем, в чем нет ничего, кроме абстрактной безупречности; а косвенно из этого следует, что создать новый замысел для этих зодчих так просто, а воображение их столь неисчерпаемо, что они не испытывают ни малейших угрызений совести, разрушая то, что могут восполнить без всякого усилия.

Теперь уже невозможно сказать, верно ли то, что зодчий этого храма попросту не дал себе труда украсить мраморные блоки, изначально вытесанные не по его замыслу. Как бы то ни было, в остальном кафедра выполнена намеренно просто, и именно это, как мне кажется, и должно вызывать особый интерес у верующих. Кафедру, как я уже сказал, поддерживают четыре тонкие колонки; сама она имеет форму чуть вытянутого овала и занимает практически все пространство от одной опоры центрального нефа до другой, давая проповеднику полную свободу движений, — а это немаловажно, учитывая свойственное южанам красноречие. Передняя часть ее слегка изогнута, и здесь помещены небольшая консоль и отдельно стоящая колонна, на которых лежит узкая мраморная плита (на том месте, где на современных кафедрах находится подушка); в верхней ее части сделано небольшое углубление с бортиком по переднему краю, так что,

если положить на нее, а вернее, в нее книгу, та окажется в удобном углублении и как бы сама раскроется под пальцами проповедника, а потом больше уже никаку не соскользнет. Края кафедры отделаны шестью сферическими, а точнее, миндалевидными кусками красного мрамора с белыми прожилками, что составляет ее единственное украшение. Безупречно изящная, но при этом сдержанная, почти холодная в своей простоте, созданная, чтобы служить, и служить долго, — ни единого лишнего камня, и все они по-прежнему целы и на своих местах, как в тот день, когда их сочленили в единое целое, — кантория эта является собой благородный контраст и вычурным кафедрам средневековых соборов, и богатому их убранству в современных храмах.

Поднятые на возвышение скамьи и епископский трон, находящиеся в апсиде, выполнены с еще большей строгостью. Поначалу их расположение заставляет вспомнить римские амфитеатры: ступени, ведущие к стоящему в центре трону, разделяют дугу каменных ступеней или скамей (что касается первых трех рядов, трудно сказать, скамьи это или ступени: для ступеней высоковато, для скамей — слишком низко и тесно), подобно тому как в амфитеатре лестничные пролеты разбивают на отдельные сектора длинные ряды сидений. Однако в самой неприхотливости такого решения, а особенно в полном пренебрежении всяkim комфортом (абсолютно все выполнено из мрамора, а подлокотники трона служат не для удобства, а для того, чтобы отделить место епископа от общей скамьи), есть некое достоинство, которого нет и не может быть в пышной мебели и резных балдахинах и которое, безусловно, заслуживает внимания протестанта, ибо все это — непререкаемые символы епископского достоинства, в ранние дни существования Церкви

являвшегося неоспоримым, а также свидетельства того, что подлинной выразительности можно достичь, только полностью отказавшись от всякого выражения гордыни и чванства.

Есть и еще одно обстоятельство, о котором нельзя забывать, так как оно подчеркивает, какое важное место занимал епископский трон в этой островной церкви: в сознании первых христиан Церковь очень часто представляла в образе корабля, а епископ был его кормчим. Вообразите себе, какую силу этот образ обретал в сердцах людей, для которых духовная Церковь стала ковчегом, давшим пристанище среди всеобщего разрушения, почти столь же страшного, как и то, от которого в незапамятные времена спаслись лишь восемь душ, разрушения, вызванного гневом людским, безграничным, как суза, и беспощадным, как море; людей, которые своими глазами видели зримое, осязаемое здание Церкви, подобное ковчегу среди бескрайних вод. И разве удивительно, что теперь, после того как между ними и навеки уграченными родными берегами пролегли воды Адриатики, они смотрели друг на друга, как смотрели ученики, когда буря возмутила воды Галилейского моря; они с готовностью и любовью подчинились тем, кто правил ими от Его имени, кто укротил ветры и смирил морские волны. И если какой-нибудь чужестранец захочет постичь, как и при каком духовном настрое зародилось владычество Венеции, какая сила вела ее, завоевательницу, на завоевания, да не станет он оценивать мощь ее арсеналов и численность ее армий, да не станет он взглянуть в пышность ее дворцов и разгадывать тайны ее Советов; пусть поднимется на верхний ряд каменных ступеней, окаймляющих алтарь собора Торчелло, и оттуда, подобно древнему кормчemu, обозрит мраморные ребра доброго храма-корабля, и вновь на-

селил его пустынные палубы тенями давно усопших моряков, и попытается ощутить ту же отвагу, которая наполняла их сердца, когда, вогнав в зыбкий песок сваи и отгородившись кровлей от гневного неба, все еще озаренного пламенем пожара, уничтожавшего их жилища, и, оказавшись наконец под защитой крепких стен, за которыми шумели волны и морские птицы хлопали крыльями среди чужих, враждебных скал, они объединяли силу своих голосов, дабы вознести древний гимн:

В Его руке глубины земли, и вершины гор — Его же;
Его — море, и Он создал его.

4. МУРАНО

Сейчас утро, и впереди у нас целый день кропотливой работы в Мурано.

Церковь Сан-Донато* — «Матриче», или «Материнская» церковь Мурано — стоит на небольшой треугольной поляне, поросшей чуть более свежей травой, чем обычно в окрестностях Венеции, и пересеченной мощеной дорожкой с мозаическими вкраплениями молодой зелени между неровными квадратами ее камней; с одной стороны поляна ограничена разрушенной садовой оградой, с другой — рядом низеньких сельских домиков, а с третьей, которая служит основанием треугольника, — неглубоким каналом, на чей берег мы только что высадились. В вершине треугольника расположен незатейливый колодец с выбитой на нем датой: «1502».

Сам собор занимает северный угол поляны, загроможденной современными постройками, небольшими, дворового типа капеллами и остатками белой стены со слепыми квадратными окнами; сам он крайне

* Ныне — церковь Санти Мария э Донато, основанная в VII веке и перестроенная в XII; изначально была посвящена Деве Марии; переименована в 1125-м, после того как туда были перенесены из Кефаллонии мощи св. Донато.

обезображен по всему главному кораблю* — от старой постройки осталась одна лишь апсида, и первоначальный проект поддается выявлению только при тщательном обследовании, да и то частично. Общее впечатление от здания теряется, однако фрагменты его по-прежнему поражают своим изяществом.

В главном корабле церкви таких фрагментов, к сожалению, не так много, и не все они хорошо просматриваются, однако общий вид и протяженность здания, как показано на плане, можно определить, во-первых, по ширине уцелевшей восточной оконечности *de*, во-вторых, по отдельным остаткам старой кирпичной кладки клеристория, а также, вероятно, и боковых стен, хотя оные были отстроены заново, и, наконец, по рядам междунефных колонн, каковые не утратили былого совершенства. Не исключено, что двери А и В (см. с. 72) остались на прежних местах, но возможно, это и не так; ну а главный вход, конечно же, как и ныне, должно быть, всегда располагался на западной стороне. На плане первого этажа, как и на плане Торчелло, изображены только центральный и боковые нефы. Полукруглая апсида, образующая выступ в середине восточной стены, представляет собой ныне главную достопримечательность церкви, хотя междунефные колонны и наружные восточные оконечности боковых нефов также являются остатками старого здания, но, поскольку интерьер последнего был модернизирован, теперь уже нельзя установить, действительно ли — что вполне допустимо — боковые нефы когда-то, подобно хорам, имели округлые завершения. Участки F и G образуют малые капеллы, причем у капеллы G концевая стена за алтарем прямая, а у F — изогнутая (на плане они помечены отточиями); перегородки, отделяющие эти капеллы от пре-

* Центральный (главный) неф.

свитерия, также обозначены отточиями, поскольку постройка их относится к новому времени.

План вычерчен в точном соответствии с масштабом, но соотношение его пропорций едва ли можно определить на глаз. Ширина главного нефа от колонны до колонны составляет 32 фута 8 дюймов; боковых нефов — от колонны до стены — 16 футов 2 дюйма, или, с припуском в 2 дюйма на толщину современной обшивки стен, 16 футов 4 дюйма, а это ровно половина ширины главного нефа. Промежутки между колоннами составляют ровно одну четвертую ширины главного нефа, или 8 футов 2 дюйма, а расстояние между большими опорами, образующими ложный трансепт, — 24 фута 6 дюймов, то есть ровно в три раза больше промежутка между колоннами. Таким образом, эти четыре расстояния выстраиваются в строгую арифметическую прогрессию, то есть:

	футы	дюймы
Промежуток между колоннами	8	2
Ширина бокового нефа	16	4
Ширина трансепта	24	6
Ширина главного нефа	32	8

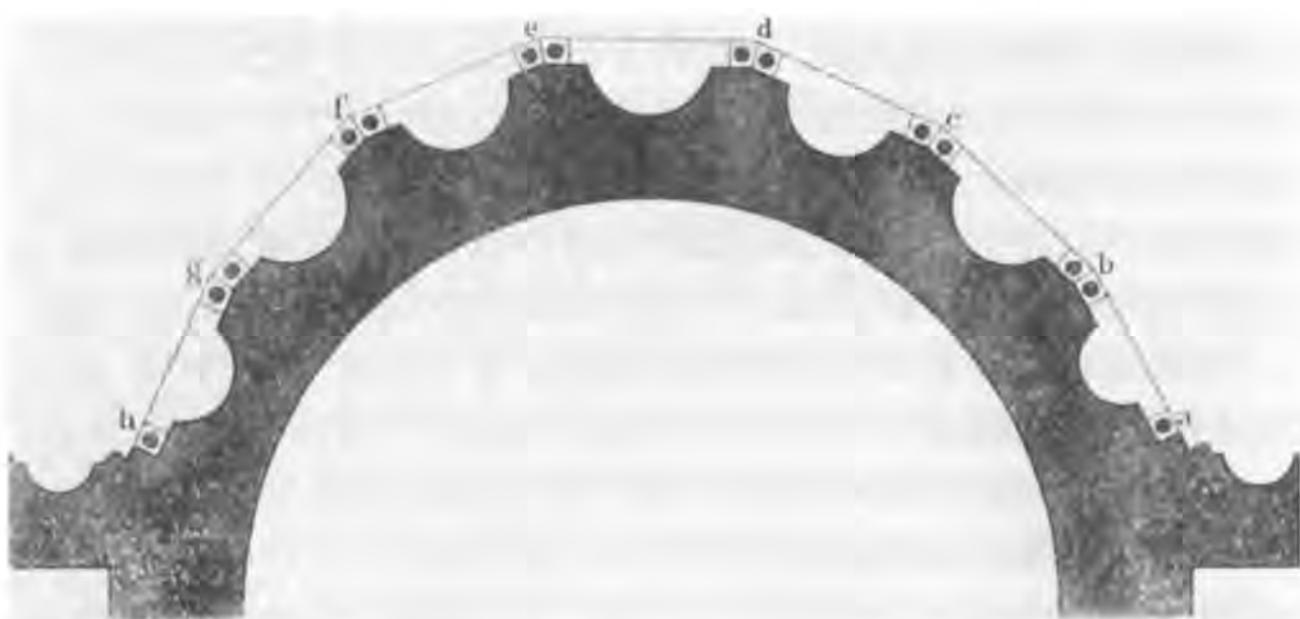
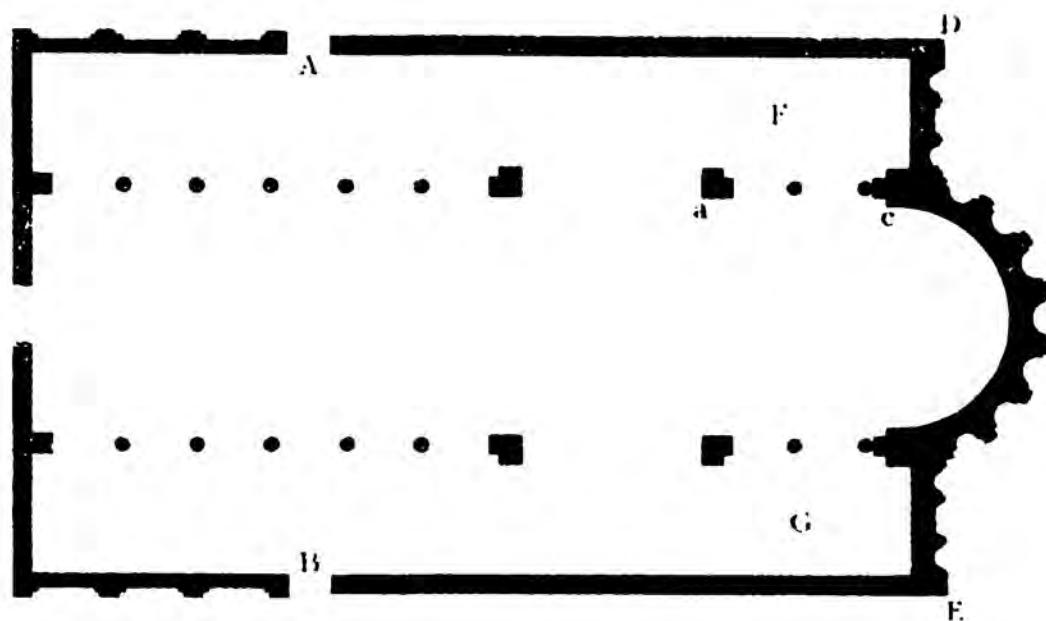
Окружность колонн, если измерять как можно ближе к базе, в среднем составляет 5 футов 4 дюйма, так как они оббиты деревом; расстояние между ребрами самых широких граней главных опор составляет 4 фута 7 дюймов, а самых узких — 3 фута 6 дюймов. Расстояние *ac* от самых дальних углов опор до начала изгиба апсиды равно 25 футам, и от этой точки апсиды образует почти правильный полукруг, но она до такой степени загромождена ренессансными деталями, что ее форму невозможно установить с абсолютной точностью. Апсиду венчает конха, или полукупол, а

внешнее устройство ее стен обеспечивает сохранность купола посредством того, что в действительности является системой контрфорсов, столь же надежных и прочных, как и в любой из северных церквей, хотя своим происхождением эти контрфорсы всецело обязаны римской колонне и арке; нижний ярус сформирован толстым массивом стены, облегченной простыми полукруглыми нишами, подобными тем, что впоследствии так широко использовались в архитектуре Ренессанса; по бокам каждой ниши установлено по паре колонн, чуть отстоящих от стены и увенчанных уходящими вглубь рельефными арками, служащими обрамлением ниш. Так, стена вкупе с колоннами образует ряды массивных контрфорсов (что отражено на плане), на вершине которых расположена открытая галерея, поддерживаемая более тонкой задней стеной и увенчанная арками, чьи колонны установлены над парными колоннами арок нижнего яруса. На изголовьях верхних арок покойится кровля. Снаружи, следовательно, мы имеем семиугольную апсиду, выложенную, главным образом, из обычного грубого кирпича, правда с мраморными колоннами и немногочисленными мраморными украшениями, но именно это и делает ее особенно интересной, ибо и в своих пропорциях, и в тех отдельных украшениях, что на ней имеются, она обнаруживает утонченность чувства, вдвое ощущимую из-за грубости исполнения, при которой соблюдаются столь тонкие законы и с которой сочетаются столь изысканные украшения.

Но сначала о ее пропорциях. В главе шестой мне еще представится случай подробнее остановиться на необычайной тонкости старовенецианского восприятия пропорциональности размеров, а соотношения граней нашей семиугольной апсиды являются собой один из первейших и любопытнейших примеров

оного. Вышеприведенные пропорции центрального и боковых нефов, возможно, были продиктованы одним лишь пристрастием к математической точности, тогда как пропорции апсиды могли родиться только от истинной любви к гармонии.

План этой части церкви, приведенный в увеличенном масштабе, показывает, что семь внешних граней апсиды выстроены по линии, образующей неполный полукруг, и, если его завершить, мы получим геометрическую фигуру с шестнадцатью гранями; при этом обнаружится, что интересующие нас семь граней



План церкви Сан-Донато на острове Мурано. XII в.

имеют четыре разных размера и самая широкая из них — центральная. Кирпичная кладка настолько затерта, что размеры арок установить нелегко, зато размеры цоколя, на котором они стоят и который почти не поврежден, можно выяснить со всей точностью. На плане цоколь обозначен незамкнутой линией, и размеры его граней составляют соответственно:

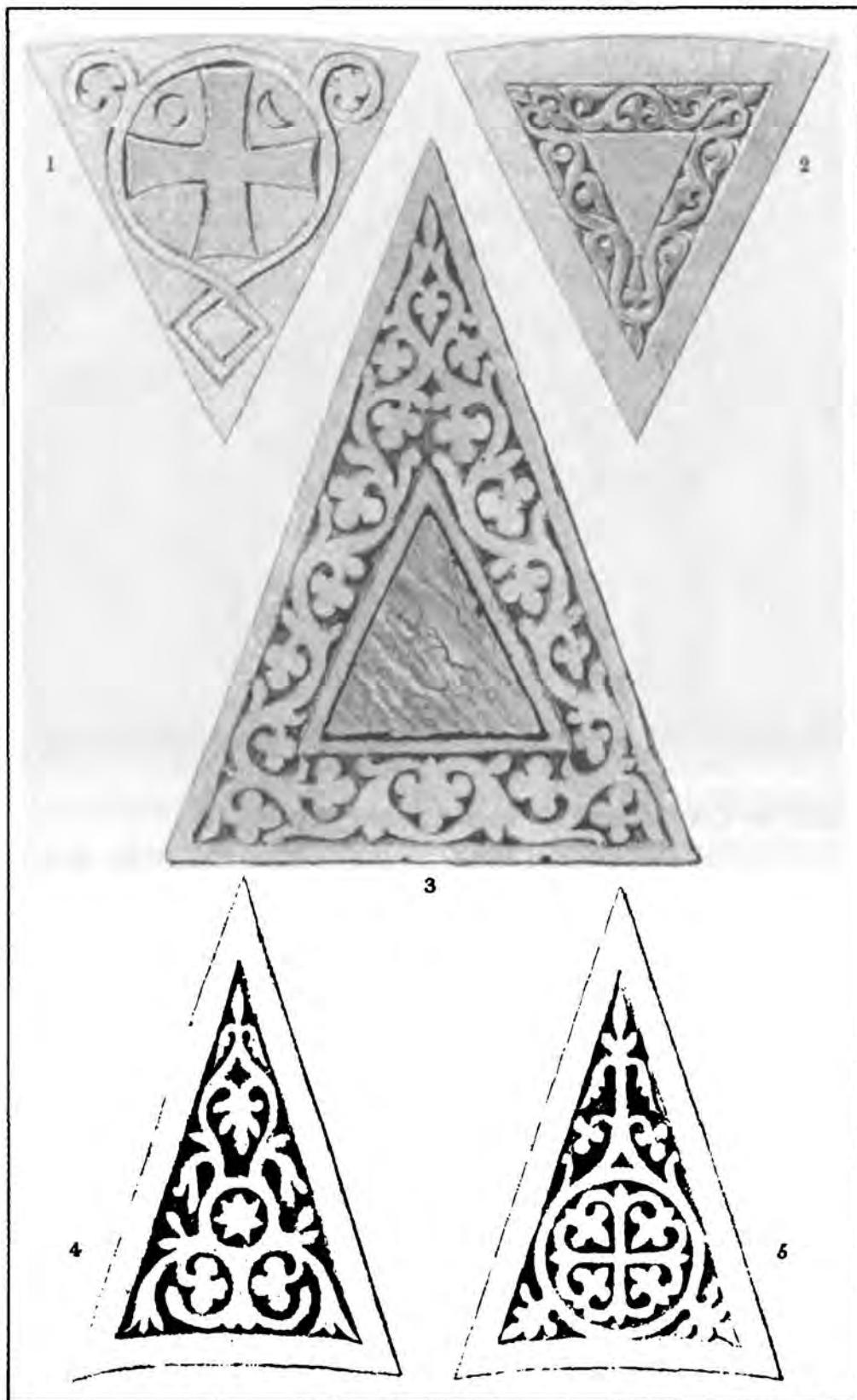
	футы	дюймы
1 <i>ab</i> на плане	6	7
2 <i>bc</i>	7	7
3 <i>cd</i>	7	5
4 <i>de</i>	7	10
5 <i>ef</i> (центральная)	7	5
6 <i>fg</i>	7	8
7 <i>gh</i>	6	10

А теперь посмотрим, какие же утонченные чувства скрываются за изяществом этой пропорции. Сколь изощренным должно быть представление о грациозности у тех строителей, которые не могли остаться удовлетворенными, не внеся *некоторых* различий между вторым и третьим, а также пятым и шестым элементами пропорции, противоречащими общему направлению ее каданса, и при этом удовлетворились убавлением двух дюймов от ширины в $7\frac{1}{2}$ фута!* Соотношения числовых величин нелегко уразуметь, когда они выражены в футах и дюймах, но если мы переведем первые четыре из них в дюймы, а затем вычтем из каждого какое-либо произвольное число, положим 75, то разности 4, 16, 14 и 19 представлят соотношение пропорции в более понятной, хотя и несколько громоздкой форме.

* 1 английский фут равен 30,48 см.

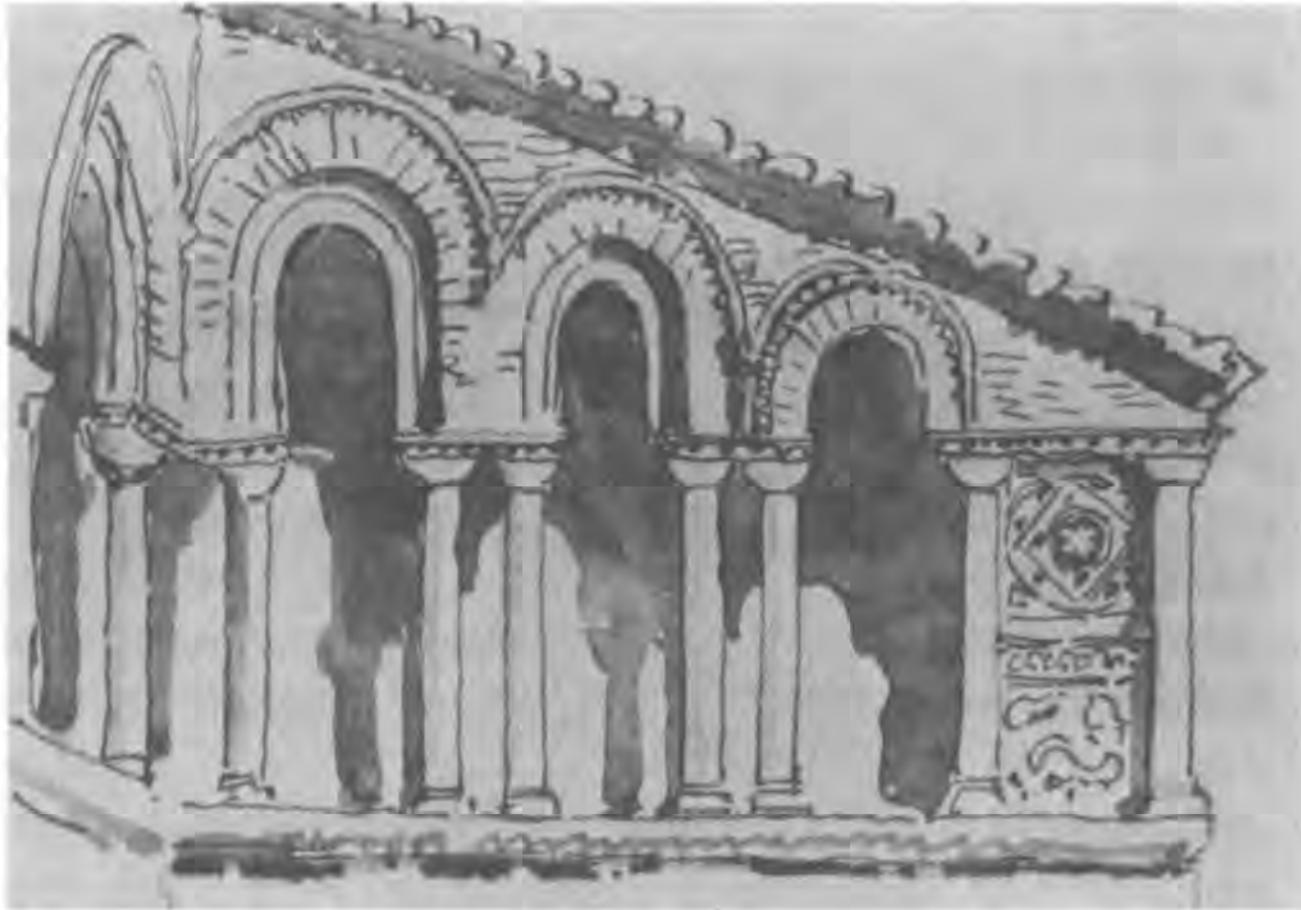
Парами жирных точек в пунктах *b, c, d* и т. д. на плане обозначены несущие колонны, выполненные из цельного мрамора, включая капители. Я бы хотел, чтобы читатель обратил внимание на расцветку этих капителей. У одиночных угловых колонн (*a, b*) они темно-пурпурные, у двух следующих пар, *b* и *g*, — белые, у пар *c* и *f* — пурпурные, и у *d* и *e* — белые, то есть они чередуются одна с другой на каждой стороне; у центральной же пары колонн капители белые. Теперь мы видим, что *все пурпурные капители гладкие, а все белые украшены резьбой*. Поскольку старые мастера понимали, что, украсив пурпурные капители резьбой, они бы испортили их по двум статьям: во-первых, определенное количество бледной тени слилось бы с поверхностным тоном, что замутило бы чистоту цвета; во-вторых, резьба отвлекала бы мысли от цвета и не давала бы сознанию ни сосредоточиться на нем, ни сполна им насладиться, ибо скульптурные украшения истребовали бы к себе львиную долю внимания. Поэтому строители оставили пурпурные капители в виде сплошной массы цвета и украсили резьбой белые, которые в противном случае были бы лишены интереса.

Но особенностью, заслуживающей в этой апсиде наиболее пристального внимания, является орнаментальная кайма, охватывающая ее как серебряный пояс; она составлена из острых мраморных клиньев, уложенных изящной мозаикой и, словно драгоценные камни, вкрапленных в кирпичную кладку; над этой каймой тянется другая, в виде треугольных углублений в кирпичах почти такой же формы; причем столь же необычным представляется то, что с нее будто бы осыпался весь мрамор или что она была лишена его изначально. Читатель волен предпочесть любую из этих гипотез, но в нижней кайме вполне достаточно



Резные украшения церкви Сан-Донато на острове Мурано

и других вещей, способных нас заинтересовать и, к счастью, сохранивших свой первозданный облик, о чем компетентно свидетельствуют любопытные изыски в ее цветовом решении, которые с уверенностью можно приписать заботам первого мастера.



Галерея церкви Сан-Донато на острове Мурано

Над нижним ярусом апсиды проходит галерея с открытыми арками, защищенная легкой балюстрадой. Эта балюстра *да* украшена — *снаружи* — рельефным пояском, о котором я скажу только одно: он точно принадлежит той же школе, что и значительная часть работ в ныне существующей церкви. Но огромные горизонтальные каменные плиты, образующие перила балюстрады, являются фрагментами более старого здания, «вывернутыми наизнанку». С тыльной стороны плиты покрыты резьбой, которую можно увидеть, лишь поднявшись на галерею. Когда-то на их поверхности были высечены аркады из широких низких арок, антравольты заполнены листвой, а архивольты украшены «косичками» с крестами посередине. Эти мраморные плиты использовались архитектором новой апсиды как строительный материал. Старая работа безжалостно испорчена при высечении малых арок нынешней балюстрады, а перила вырезаны из

того, что когда-то было «изнанкой» камня, — некоторое почтение оказано лишь крестам, имевшимся в прежнем узоре: они не только остались неповрежденными, но и пришли как раз по центру.

А теперь позволим читателю как следует уяснить, что эта муранская балюстрада является не просто ограждением низкой галереи заброшенной апсиды. Она служит еще и барьером между двумя крупнейшими архитектурными школами старого времени. С одной стороны она вырезана романскими мастерами эпохи раннего христианства и доносит до нас иной тип того же орнамента, который, встречая другие примеры онного, мы можем описать в общих для данного рода терминах и оставить по ту сторону балюстрады, отбросив его с нашего пути. *Лицевая* сторона балюстрады демонстрирует нам совершенно иное расположение узора, менее обильного, более изящного и явленного здесь в простейшей из его возможных форм. От наружной стороны этого мраморного барьера мы и начнем наше дальнейшее продвижение в исследовании дошедшей до нас венецианской архитектуры.

Здесь у меня нет места для более подробного повествования о внешнем убранстве этого здания, хотя половина того, чем оно примечательно, остается неосвещенным. Посмотрим же теперь, что интересного сохранилось в его стенах.

При первом взгляде исчезает всякая надежда, так как он падает на ряд колонн, базы которых скрыты деревянным настилом; эти колонны подпирают арки, оформленные в проверенном временем стиле ренессансной драпировки: с рельефными украшениями в виде роз в квадратах под софитами и овалами со стрелами — на архитравах; с позолотой, пробивающейся сквозь пятна черни и зелени; с маленькими розовощекими, черноглазыми херувимчиками на каждом зам-

ковом камне; остальная же часть церкви в основном скрыта либо грязными портьерами, либо еще более грязной побелкой, либо потускневшими картинами на покоробленных ветхих холстах — сплошь безвкусица, мерзость, бездарность. И все же не будем спешить прочь, ибо в тени апсиды наш более внимательный взгляд обнаружит греческую Мадонну, написанную на золотом фоне, а при первых же шагах по выложеному мозаикой полу у нас закружится голова, ибо мозаика эта тоже греческая — волнистая, как море, и переливчатая, как шейка голубки.

Этим полом можно любоваться бесконечно, хотя и он, как ни печально, изуродован и исковеркан. Потому что и когда строилась новая капелла, и когда возводился новый алтарь, мозаику разбирали и перекладывали заново таким образом, чтобы обрамление новых вставок имело некоторую видимость симметрии, причем отдельные ее фрагменты либо перекрывали, либо выкорчевывали, а иные безжалостно разбивали или заменяли современными имитациями, заимствованными из совершенно разных эпох, перемежая ими остатки прежней мозаики так, чтобы путем обмана зрения создавалось общее впечатление старины. Однако участок, занимаемый западной оконечностью центрального нефа, а также непосредственно примыкающие к нему участки боковых нефов сохранили, как мне кажется, свой первоначальный облик и почти не были повреждены. На них изображены в основном группы павлинов, львов,олов и грифонов — по двое в каждой группе: либо пьющие из одной чаши, либо соприкасающиеся передними лапами, — окаймленные переплетающимися лентами и чередующиеся то с шахматным, то со звездчатым узором, а кое-где и с вкраплениями архитектурной символики; все эти картины выложены мраморной мозаикой. Полы в собо-

рах Торчелло и Св. Марка выполнены в той же манере, но полы, сохранившиеся в Мурано, отличаются большим изяществом благодаря своеобразной игре красок, достигнутой использованием разноцветного мрамора. В соборе Св. Марка узоры сложнее и фигуры составлены гораздо искуснее, но каждая фигура выполнена, как правило, в одном цвете, в Мурано же каждый фрагмент многоцветен сам по себе, и все они выложены с таким мастерством и таким чувством, которым нельзя научиться; глядя на этот пол, испытываешь глубокоеуважение, ибо, в отличие от остальных частей церкви, он имеет дату рождения — 1140 год: она простояла на одном из центральных кругов и остается, на мой взгляд, одним из ценнейших памятников в Италии, отмечающих — да еще на этих неровных шашечках, протираемых голыми коленями муранского рыбака в ежедневном их преклонении, — столь раннее зарождение того буйного духа венецианских красок, которому предстояло получить завершение в полотнах Тициана.

5. СОБОР СВ. МАРКА

«И Варнава, взяв Марка, отплыл в Кипр»*. Если бы, когда берега Азии начинали исчезать из виду, дух пророчества вошел в сердце малодушного ученика, который повернулся назад, не отняв руки от орала, и которого главнейший из Христовых полководцев** счел тогда недостойным идти с ним на дело, на которое они были посланы, то сколь бы удивительным ему показалось, что в грядущие века его символом будет лев!

В том, что венецианцы завладели его мощами в IX столетии, достаточных оснований сомневаться не возникает, — как и в том, что преимущественно благодаря этому они и избрали его своим святым покровителем. Существует, однако, предание, что до вступления в Египет он основал церковь в Аквилее и, следовательно, был в некотором роде первым епископом Венецианских островов и их жителей. Но, независимо от того, был ли св. Марк первым епископом Аквилеи или нет, первым покровителем города был св. Теодор, да и теперь еще нельзя считать, что он полностью отказался от своего старинного права, так как его статуя, стоящая на крокодиле, и по сей день соседствует с крылатым львом на противостоящей колонне Пьяцет-

* Деян. 15: 39.

** Имеется в виду апостол Павел (там же).

ты. Церковь, возведенная в честь этого святого, по слухам, занимала до IX века место собора Св. Марка, и путешественнику, ослепленному великолепием большой площади, не следует покидать ее, не постаравшись представить себе, как она выглядела в те далекие времена, когда была зеленым лугом, — по-монастырски тихая и пустынная, разделенная небольшим каналом с рядами деревьев по обоим берегам и раскинувшаяся между двумя церквями: Св. Теодора и Св. Германа, точно так же как маленькая пьяцца на острове Торчелло — между тамошними «палаццо» и собором.

Но в 813 году, когда резиденция правительства была окончательно перенесена в Риальто, Дворец дожей, возведенный на том самом месте, где стоит нынешний, вместе с соседствующей с ним Капеллой дожей придавал площади Св. Марка совсем другой характер, а пятнадцать лет спустя обретение мощей святого и погребение их в Капелле дожей, быть может еще не достроенной, послужило причиной для отделки ее со всей возможной пышностью. Св. Теодор был смещен с поста покровителя, а его церковь снесли, дабы освободить место для расширения церкви при Дворце дожей, известной с тех пор как собор Св. Марка.

Эта первая церковь, однако, сгорела при пожаре во время бунта против Кандиано* в 976 году, когда мятежники подожгли Дворец дожей. Частично она была перестроена — с еще большим размахом — его преемником Пьетро Орсеоло, и с помощью византийских зодчих работы продолжались при последующих дожах в течение почти целого столетия; возведение главного здания было завершено в 1071 году, а его облицовка мрамором — значительно позднее. Освящена церковь

* Имеется в виду Пьетро IV Кандиано, 22-й венецианский дож, правивший с 959 по 976 год.

была между 1084 и 1096 годом. В 1106 году она снова пострадала от пожара, но была восстановлена, и с того времени до падения Венеции не было, наверное, ни одного дожа, который хоть как-то ее не приукрасил или что-нибудь в ней не изменил, так что лишь редкие ее фрагменты можно смело отнести к какой-либо определенной эпохе. И тем не менее два периода заметно выделяются среди остальных: первый — это когда к концу XIV столетия готический стиль вытеснил византийский и в наружном убранстве добавились пинакли, стрельчатые архиволты и ажурные переплеты окон, а во внутреннем — огромная перегородка с разнообразными капеллами и табернаклями; второй — когда стиль эпохи Ренессанса вытеснил готический и ученики Тициана и Тинторетто заменили греческую мозаику, украшавшую церковь изначально, собственными творениями, оставив, к счастью, хотя и не по доброй воле, достаточно, чтобы мы смогли представить себе и оплачивать то, что они уничтожили.

Теперь мы видим, что главный корабль церкви можно с уверенностью датировать XI веком, готические вкрапления — XIV, а отреставрированную мозаику — XVII. Не составит труда с первого взгляда отличить готические фрагменты от византийских: гораздо сложнее установить, как долго на протяжении XII и XIII столетий в облик византийской церкви вносились дополнения, которые нелегко отличить от работы XI века, поскольку они целенаправленно создавались в той же манере. Двумя из наиболее важных свидетельств этого являются мозаика в южном трансепте и мозаика над северным порталом фасада: на первой изображена внутренняя, а на второй — внешняя часть древней церкви.

Ныне существующее здание было освящено дожем Витале Фальером. Необычайную торжественность в

умах венецианцев придало этой церемонии освящения то, что было, пожалуй, наиболее тщательно подготовленным и самым успешным из всех надувательств, когда-либо затевавшихся папистской Церковью. Моши св. Марка, несомненно, погибли во время большого пожара 976 года, но доходы церкви слишком сильно зависели от религиозного рвения, возбужденного наличием этих реликвий, чтобы она могла допустить признание их утраты. Ниже приведен рассказ Корнера об этом мнимом чуде, в правдивость которого венецианцы верят и поныне, несмотря на то что оно представлено Корнером в ложном свете.

«После восстановительных работ, предпринятых дожем Орсеоло, место, где покоялись моши святого евангелиста, было напрочь забыто, так что дож Витале Фальер и ведать не ведал, где находится древнее захоронение. Это было немалым огорчением не только для благочестивого дожа, но и для всех граждан и горожан, так что в конце концов, движимые упованием на милость Божью, они решили постом и молитвою просить Господа о явлении столь великого сокровища, обнаружение которого не зависело уже ни от каких человеческих усилий. И вот был объявлен всеобщий пост, а на двадцать пятое июня назначен крестный ход; когда же люди собрались в церкви, в страстных молитвах ходатайствуя перед Господом о желанном благе, они с превеликой радостью и изумлением узрели легкое дрожание в мраморах колонны (возле того места, где ныне расположен алтарь Креста), которая вскоре повалилась наземь, явив взорам возликовавшей толпы бронзовый гроб с мощами евангелиста».

Основные факты этой истории не вызывают сомнения. Впоследствии они, как водится, были приукрашены множеством причудливых преданий, но пост

и явление гроба, какими бы средствами оно ни было осуществлено, — это факты, и они запечатлены в одной из мозаик северного трансепта, сохранившейся лучше других, которая, несомненно, выполнена вскоре после свершившегося события и условно изображает внутреннее пространство церкви в ее тогдашнем виде, заполненной людьми, застывшими сначала в молитве, затем в благодарении перед отверстой колонной, и среди них — дож, которого можно узнать по расшилой золотом малиновой шапочке, а еще вернее — по надписи «*Dux*»* над его головой.

Для всех наших целей читателю достаточно будет запомнить, что самые старые части здания относятся к XI, XII и первой половине XIII столетия, готические фрагменты — к XIV, некоторые алтари и украшения — к XV и XVI, а современные фрагменты мозаики — к XVII.

Однако помнить об этом требуется только лишь для того, чтобы я мог в общих чертах говорить о византийской архитектуре собора Св. Марка, не наводя читателя на мысль, что церковь целиком и полностью построена и отделана греческими художниками. Более поздние ее фрагменты, за исключением разве что мозаик XVII века, столь искусно вписаны в исходную структуру, что общее впечатление византийского характера постройки остается неизменным; и я не буду — кроме тех случаев, когда это крайне необходимо, — ни обращать внимание читателя на несогласующиеся места, ни утомлять его детальным критическим разбором. Все, что привлекает взгляд в соборе Св. Марка или трогает душу, либо является византийским, либо было видоизменено под византийским влиянием, а стало быть, нет нужды ни обременять наше исследование

* «Государь» (*лат.*).



Южная сторона собора Св. Марка.
Вид с галереи Дворца дожей

его архитектурных достоинств заботами антикваризма, ни задерживаться на неясностях хронологии.

Ну а теперь я бы хотел, чтобы читатель представил себя у входа на площадь Св. Марка, именуемого Бокка ди Пьяцца (уста площади). Поспешим проследовать в тень колонн в конце Бокка ди Пьяцца. Меж этих колонн открывается широкий просвет, и кажется, что громадная башня собора Св. Марка посреди него, по мере того как мы шаг за шагом продвигаемся вперед, явственно поднимается ввысь с ровного клетчатого каменного поля, а по бокам двумя симметрично ранжированными рядами вытягиваются бесчисленные арки, словно обшарпанные разнокалиберные дома, с обеих сторон теснившие мрачную уличку, получили отпор и с неожиданной покорностью отступили в строгом порядке, а их побитые стены и окна с грубо сколоченными створками превратились в арки с изумительной скульптурной отделкой и рифлеными колоннами из благородного камня.

Да им и впрямь впору было отступить, ибо впереди, за стройными шеренгами арок, возникает неземное видение, и кажется, будто вся огромная площадь вдруг распахнулась перед нами в каком-то благоговейном трепете, дабы мы смогли увидеть его во всей красе, это сонмище колонн и белых куполов, сбившихся в низкую вытянутую пирамиду, сверкающую разноцветными огнями; кажется, что это гора сокровищ — частью из золота, частью из опалов и перламутра — с выделенными внизу пятью огромными сводчатыми портиками, выложенными дивной мозаикой и украшенными алебастровой скульптурой, прозрачной, как янтарь, изящной, как слоновая кость, — скульптурой причудливой и затейливой: пальмовые листья и лилии, виноградные гроздья и гранаты, птицы, то порхающие, то цепляющиеся за ветви, — все сплета-



Северо-западная галерея собора Св. Марка

ется в бесконечную сеть бутонаов и перьев, а среди них — торжественные фигуры ангелов со скипетрами, в белых одеяниях до пят, склоняющиеся друг к другу над вратами; силуэты их расплываются в сиянии позолоты, просвечивающей сквозь близлежащие листья, сиянии неровном и тусклом, как утренний свет, меркнувший в ветвях райских деревьев в те далекие времена, когда еще врата Эдема охранялись ангелами. Вдоль стен портиков высятся колонны из камней редких расцветок: яшмы и порфира, темно-зеленого в звездочках снежинок серпентина и разных сортов мрамора, — которые не то отказывают солнцу в тени, не то, подобно Клеопатре, подставляют ему свои «голубые жилки для поцелуя»*, когда тень сбегает с них, линия за линией обнажая лазурную ребристость, как волна при отливе сбегает с волнистого песка; их капители изобилуют переплетающимися ажурными узора-

* Шекспир У. Антоний и Клеопатра. Акт 2, сцена 5.

ми, укорененными пучками трав и гонимыми ветром листьями винограда и аканта, мистическими знаками — все начинается и кончается Крестом; на широких архивольтах над ними — непрерывная цепь письмен и картин жизни: ангелы, небесные знаки, дела человеческие — все в отведенный им срок на земле; а надо всем этим еще один ряд сверкающих пинаклей, перемежающихся с белыми арками, увенчанными алыми цветами, — этакая восхитительная неразбери-ха, среди которой видны груды греческих коней, сияющие во всю ширь их золоченой мощи, и лев св. Марка, вознесенный на усыпанное звездами голубое поле, — пока наконец гребни арок, словно в экстазе, не разбиваются мраморной пеной, взметнувшись в небесную синь искорками и завитками скульптурных брызг, как будто буруны на берегу Лидо застыли, не успев обрушиться, а морские нимфы выложили их кораллами и аметистами.

Свернем в портик, выходящий на море, и, обойдя две массивные колонны, привезенные из собора Св. Жанны д'Арк, увидим ворота баптистерия; пройдем в них. Тяжелая дверь мгновенно захлопывается, отгородив от нас и свет, и суetu Пьяцетты.

Мы оказываемся в помещении с низким сводчатым потолком, — сводчатым его делают не арки, а небольшие купола, покрытые золотом и пестрящие мрачными фигурами; в центре возвышается бронзовая купель, щедро украшенная барельефами, а над ней — маленькая фигурка Крестителя, стоящая в одиноком луче света, который пронзает узкую комнату, постепенно угасая, так как падает он из окна, расположенного высоко в стене; первое, что он освещает, и единственное, что он освещает ярко, — это гробница. Правда, мы не сразу понимаем, что это гробница, ибо она больше похожа на узенькую кушетку, установлен-

ную на выложенном мозаикой полу сбоку от окна, так чтобы можно было придвигнуть ее к нему, дабы спящий мог проснуться с рассветом, — только там еще есть два ангела, которые смотрят на него, отдернув полог. Давайте и мы посмотрим, возблагодарив тот робкий луч света, что вечно покоится на его челе и затухает на груди.

Перед нами лицо мужчины в расцвете лет, но на лбу его пролегают две глубокие морщины, разделяя его, как основание башни; высоту лба скрадывает ободок герцогской шапочки. Остальные черты лица необычайно мелки и тонки, губы сурово сжаты, — возможно, суровость смерти усугубила суровость их естественной линии; однако на них играет приятная улыбка, а лицо хранит выражение покоя и безмятежности. Верх балдахина голубой в звездах; под ним, в центре надгробия, на котором лежит изваяние усопшего, расположена сидящая фигура Девы Марии, а по краю его украшают цветы с мягкими листьями, растущие буйно и пышно, как летом в поле.

Это дож Андреа Дандоло, человек, рано ставший славнейшим из славнейших людей Венеции и рано ушедший. Венеция избрала его на царство, когда ему шел тридцать шестой год, а умер он десять лет спустя, оставив после себя исторические хроники*, которым мы обязаны половиной всего того, что нам известно о ее былых успехах.

Осмотрим помещение, в котором он покоится. Пол выложен роскошной мозаикой и обведен низкой скамьей красного мрамора; покрытые алебастром стены потрескались от старости и пошли темными пятнами, куски мрамора местами совсем отвалились, и в разломах проглядывает грубая кирпичная клад-

* «Chronicon Venetum» и «Annales breves».

ка, — но и в полуразрушенном состоянии они все равно прекрасны; между сохранившимися островками и изрытыми участками алебастра расползлись губительные трещины, а отметины времени на его полупрозрачных массах приобрели насыщенный золотисто-бурый оттенок, похожий на цвет водорослей, когда лучи солнца освещают их, пробиваясь сквозь толщу воды. Свет меркнет в нише на пути к алтарю, и взгляд едва различает позади него очертания барельефа с изображением крещения Христа, хотя на сводах потолка фигуры видны отчетливо, равно как и два больших круга над ними: вдоль одного идут «Начальства и власти на небесах»*, вдоль другого — апостолы, в центре обоих — Иисус Христос; на стенах же, в многократном повторении, изображена мрачная, вытянутая фигура Крестителя в разных обстоятельствах его жизни и смерти, а также воды Иордана, бегущие меж скалистых утесов, и секира, лежащая при корнях бесплодного дерева, растущего на его берегу. «Всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь»**. Да, воистину: креститься огнем либо сгореть в нем — вот выбор, поставленный перед всем человечеством. Звуки марша все еще прорываются сквозь зарешеченное окно, сливаясь со звучащим в наших ушах приговором суда, начертанным древним греком на стенах баптистерия. Венеция сделала свой выбор.

Лежащий под этим каменным балдахином указал бы ей в свое время иной выбор, если бы она к нему прислушалась, но и он, и его советы давно ею забыты, и прах покрывает его уста.

Сквозь тяжелую дверь, чья бронзовая сетка отгораживает место упокоения дожа, мы входим непосред-

* Еф. 3: 10 и др.

** Мф. 3: 10.

ственно в церковь. Она погружена в еще более глубокий сумрак, к которому глаза должны немного привыкнуть, прежде чем можно будет что-либо рассмотреть; и вот перед нами открывается просторная пещера, выдолбленная в форме креста и разделенная множеством колонн на мрачные нефы. Свет проникает лишь через узкие отверстия вокруг куполов, похожие на большие звезды; иногда из какого-нибудь дальнего оконца забредает в темноту один-другой луч и тоненькой фосфорической струйкой льется на мраморные волны, бегущие по полу, вздымаясь и обрушиваясь сотнями разных красок. Из других источников света имеются факелы или серебряные лампы, непрестанно горящие в нишах капелл; позолоченный потолок и покрытые алебастром отшлифованные стены на каждом изгибе и уголке возвращают пламени немного слабого сияния, и нимбы над головами изваяний святых, озарив нас, когда мы проходим мимо, снова погружаются во мрак. Под ногами и над головой — столпотворение образов, непрерывный ряд картин, как во сне переходящих одна в другую; смешение форм прекрасных и ужасных: драконы, змеи, кровожадные хищные звери, и среди них — дивные птицы, пьющие из каменных фонтанов и кормящиеся из хрустальных ваз, — страсти и наслаждения человеческой жизни, символически представленные разом, — и тайна их искупления, ибо лабиринты переплетенных линий и сменяющихся картин в конце концов неизменно приводят к Кресту, воздвигнутому или высеченному в каждом уголке, на каждом камне, — то обвитому змеем вечности, то с голубками, примостившимися под перекладиной, и душистыми травами, пробивающимися у подножия; но самый приметный из этих крестов возвышается на огромной поперечной перегородке перед алтарем, ярко

сияя на фоне затененной апсиды. И хотя в нишах боковых нефов и капелл, затянутых густой пеленой курящегося ладана, всегда можно разглядеть вычерченный на мраморе нечеткими линиями силуэт женщины, стоящей, возведя очи к небесам, с надписью «Богоматерь» над нею, она не является здесь председательствующим божеством. Первым бросается в глаза именно Крест, постоянно горящий в центре храма, а на самом верху — в каждом куполе, в каждом углублении потолка — изображена фигура Христа, либо восставшего в Силе, либо возвращающегося вершить суд.

Совершенно вне всякой связи с очевидной полезностью нашего исследования мы должны довести его до определения достоинств и недостатков архитектуры этого изумительного сооружения, а также ее значения, и только после того, как мы завершим данное исследование, тщательно проведя его на абстрактной почве, можно будет хоть с какой-то уверенностью сказать, до каких пределов нужно рассматривать эту церковь как реликт варварской эпохи, неспособный ни вызывать восхищение цивилизованного общества, ни оказывать влияние на его чувства.

В последующих главах настоящего труда, посвященного исследованию венецианских построек эпохи готики и Ренессанса, я попытался проанализировать и по возможности кратко изложить свои соображения об истинной природе каждой школы — сначала в духе, затем в форме. Я бы рад был представить в этой главе подобный анализ природы византийской архитектуры, но не мог придать своим утверждениям общий характер, поскольку никогда не видел построек такого типа на их родной земле. И тем не менее я полагаю, что в нижеследующих заметках о принципах, нашедших отражение в архитектуре собора Св. Марка, большинство главных особенностей и мотивов этого сти-

ля будет выделено достаточно четко, чтобы читатель смог составить о них достаточно благоприятное мнение по сравнению с более известными европейскими архитектурными системами Средневековья.

Так, первой ярко выраженной характерной чертой собора — и корнем почти всех прочих его важных особенностей — является его знаменитая *инкрустация*. Это самый чистый в Италии образец выдающейся архитектурной школы, главным принципом которой является инкрустация кирпича более ценными материалами, и, прежде чем мы приступим к критическому разбору каждого из ее вариантов, необходимо, чтобы читатель рассмотрел принципы, которые скорее всего повлияли — или могли законным образом повлиять — на создателей такой школы, в отличие от тех зодчих, чьи проекты предусматривают строительство из цельных материалов.

Для начала рассмотрим природные условия, способствующие возникновению подобного стиля. Возьмем нацию строителей, обитающих вдали от карьеров пригодного камня и не имеющих надежного доступа к материку, где находятся эти карьеры, а стало быть, вынужденных либо строить целиком из кирпича, либо завозить всякий используемый ими камень из дальних мест, причем, как правило, на кораблях малой грузоподъемности, коих скорость зависит скорее от весла, чем от паруса. Затраты труда и стоимость перевозки одинаково велики как при доставке обычного камня, так и ценного, поэтому строители всегда будут стремиться сделать каждый судовой груз по возможности более ценным. Но ценности камня соразмерны ограничения его предполагаемой поставки, — ограничения, обусловленные не только стоимостью материала, но и его физическим состоянием, ибо многие мраморные фрагменты, превы-

шающие определенный размер, не доставить ни за какие деньги. При таких обстоятельствах строители, дабы выгадать на весе, также будут стремиться завозить как можно больше камня с готовой скульптурной работой, так что, если торговые пути тамошних купцов приводили их в те места, где имелись развалины древних сооружений, то они доставляли пригодные фрагменты оттуда. Из таких вот запасов мрамора — состоявших частью из осколков столь ценного качества, что всего лишь несколько тонн их можно было заиметь на любых условиях, а частью из колонн, капителей и прочих деталей чужеземных построек — островной архитектор должен в меру своих способностей выстраивать анатомию будущего здания. Ему решать, разместить ли эти несколько блоков драгоценного мрамора тут и там между большими участками кирпичной кладки, высекая из скульптурных фрагментов такие новые формы, которые могут понадобиться для соблюдения заданных пропорций нового здания, или же распилить куски цветного камня на тонкие пластины такого размера, чтобы их хватило на облицовку всей поверхности стен, и применить весьма нестандартный строительный метод, допускающий включение фрагментов скульптурных украшений, — скорее с целью демонстрации их подлинной красоты, нежели приспособления их для какой-либо стандартной конструктивной функции при сооружении здания.

Архитектор, который думал лишь о том, чтобы продемонстрировать собственное мастерство, и не питал уважения к чужому труду, несомненно, выбрал бы первый путь и распилил бы старый мрамор на куски, дабы избежать всякого вмешательства в собственные проекты. Но архитектор, который думал о сохранении прекрасной работы, своей или чужой, и больше забо-

тился о красоте возводимого им здания, нежели о собственной славе, сделал бы то же самое, что сделали для нас прежние строители собора Св. Марка, и сохранил бы каждую реликвию, которую ему доверили.

Но это не все мотивы, повлиявшие на принятие венецианцами своего архитектурного метода. При всех вышеизложенных обстоятельствах у других строителей, быть может, возникли бы сомнения, завозить им один корабль дорогой яшмы или двадцать кораблей известкового туфа и строить ли маленькую церквушку, облицованную порфиром и выложенную агатом, или возводить огромный собор из песчаника. У венецианцев же подобные сомнения не могли возникнуть ни на секунду: они были изгнанниками из прекрасных древних городов и привыкли строить из их развалин — не в меньшей мере от тоски по ним, нежели от восхищения ими, — так что они не только освоились с практикой включения старых фрагментов в современные здания, но и были обязаны этой практике значительной долей великолепия своего города, а также всей прелестью ассоциаций, способствовавших превращению его из временного пристанища в родной дом. Практика, которая родилась из тоски народа-изгнанника, продолжала использоваться из гордости народа-завоевателя, и, помимо памятников было му счастью, поднимались трофеи возвращающейся победы. Боевой корабль в случае триумфа привозил больше мрамора, чем торговое судно при выгодной сделке, и фасад собора Св. Марка стал скорее алтарем, на котором освящалось великолепие разных военных трофеев, нежели органическим выражением какого-либо жесткого архитектурного закона или религиозного чувства.

Но настолько уж оправданность стиля этой церкви зависит от обстоятельств, характерных для времени

ее возведения и места, где она была заложена. Достоинства ее метода, рассматриваемые абстрактно, зиждутся на гораздо более широком фундаменте.

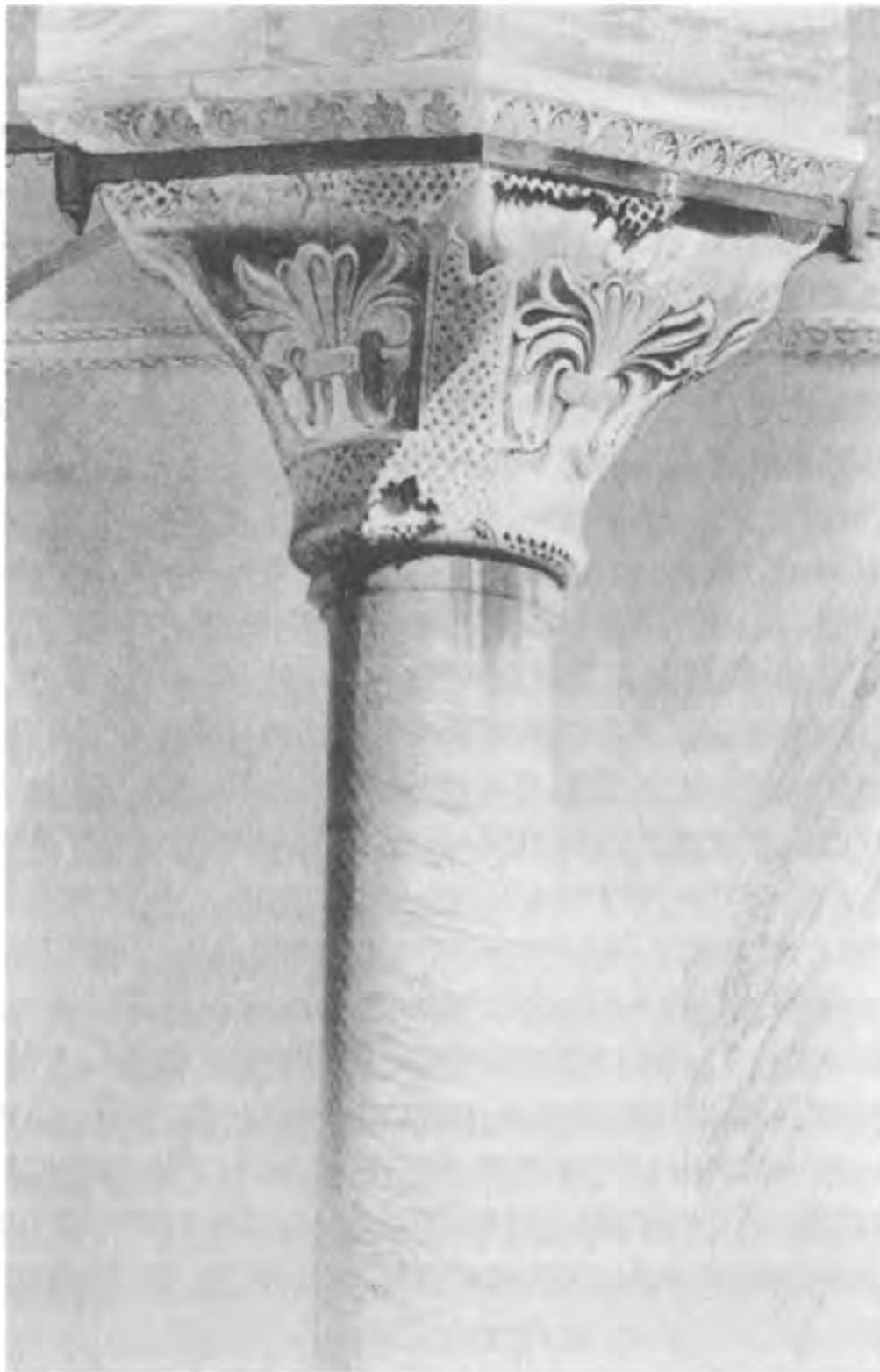
Способность воспринимать цвет — это дар, которого столь же несомненно удостоены одни и лишены другие, как и музыкального слуха. Поэтому первейшим требованием для вынесения истинного суждения о соборе Св. Марка является идеальность такого вот «цветового зрения» — хотя мало кто всерьез задается целью выяснить, обладает он им или нет, — ибо в конечном счете именно его ценность как часть идеального и неизменного чувства цвета и определяла право этого здания на наше уважение; ведь глухой мог бы точно так же осмелиться высказать суждение о достоинствах и недостатках полного оркестра, как архитектор, знающий толк лишь в композиции формы, — разглядеть красоту собора Св. Марка. Он обладает очарованием цвета, присущим как большей части архитектуры Востока, так и его мануфактурным изделиям; однако венецианцы заслуживают особого внимания как единственные европейцы, которые, по всей видимости, полностью разделяли глубокое природное чутье восточных народов. Да, они были вынуждены приглашать художников из Константинополя для создания эскизов мозаики сводов собора Св. Марка и подбора цветовых сочетаний в его порталах, но они быстро переняли и усовершенствовали в более суровых условиях ту систему, коей пример явили им греки: в то время как бургеры и бароны Севера проектировали свои мрачные улочки и строили жуткие замки из дуба и песчаника, венецианские купцы отделяли свои дворцы порфиром и золотом, и, наконец, когда могучие живописцы Венеции создали для нее краску более бесценную, чем золото и порфир, то даже ее, это богатейшее из ее сокровищ, она растрата-

вала на стены, чьи фундаменты подмывались морем, а мощная приливная волна, пробегая под Риальто, и по сей день окрашивается багрянцем отражений фресок Джорджоне.

Вот почему, если читатель равнодушен к цвету, я должен воспротивиться его попыткам сформулировать какое-либо суждение о церкви Св. Марка. Если же читатель чувствует и любит его, то пусть он запомнит, что школа инкрустированной архитектуры является *единственной школой, в которой возможно совершенное и стойкое хроматическое декорирование*; и пусть он посмотрит на каждый кусочек яшмы и алебастра, врученный архитектору, как на сгусток очень твердой краски, определенная часть которого должна быть сточена или отсечена для окраски стен. Стоит лишь как следует это понять и принять условие, что корпус и соответствующая опорная система здания должны состоять из кирпича и что, при мускульной силе кирпичной кладки, оно в целях защиты должно быть покрыто полированым мрамором, как тело животного защищено и украшено чешуей или шкурой, — и можно будет с легкостью обнаружить все вытекающие отсюда структурные соответствия и законы. Каковые я и сформулирую в их естественном порядке.

Закон I. Цоколи и карнизы, опоясывающие панцирь здания и связывающие его в единое целое, должны быть легкими и изящными. Они должны быть изящными, легкими и зрительно неспособными выполнять более тяжелую работу, чем та, что им предписана.

Закон II. Знание внутренней структуры не должно учитываться. Поскольку материалы, из которых выполнено тело здания, явно играют второстепенную роль и относительно разнородны, то было бы абсурд-



Лилейная капитель собора Св. Марка

ным пытаться отыскать в нем какое-либо выражение высшего изящества конструкции.

Закон III. Колонны должны быть цельными. В тех случаях, когда, ввиду мелкомасштабности отдельных элементов, мы вынуждены отказываться от их облицовки, необходимо отказаться и от облицовки всего здания. Нужно, чтобы с первого взгляда было ясно, об-

лицовано здание или нет. То, что выглядит *вроде бы* цельным, должно быть таковым *на самом деле*, откуда и вытекает непреложный закон: колонна может быть только цельной.

Закон IV. *Колонны не обязательно должны выполнять конструктивную функцию.* Строго пропорционально возрастанию значимости колонны в эстетическом плане уменьшается ее значимость как несущей конструкции; наслаждение, которое нам доставляет крупная форма красивого цвета, совершенно не зависит от того, какую конструктивную роль она играет.

Закон V. *Колонны могут быть разными по размеру.* Поскольку ценность каждой колонны зависит от ее массы и снижается в большей степени с уменьшением ее веса, а не размера, — как это происходит и со всеми другими драгоценностями, — то, разумеется, нельзя ожидать, что все колонны одной серии будут абсолютно симметричны и равновелики и что все они будут нести одинаковую нагрузку.

Закон VI. *Декоративная резьба не должна быть глубокой.* Поскольку мы создали такую систему методики строительства, то, очевидно, ей должен соответствовать и определенный тип убранства, в основе которого лежит главное условие: резьба на большей части здания *не должна быть глубокой*. Тонкие облицовочные плиты этого не позволяют — прорезывать их до самых кирпичей недопустимо. Каким бы узором мы их ни украшали, его глубина не должна превышать одного дюйма.

Такое уменьшение выразительности скульптурного убранства требует пропорционального усиления выразительности цвета как способа достижения художественного эффекта и украшения постройки. Ранее я уже говорил, что только инкрустация давала возможность безупречного и повсеместного украшения

цветом. К тому же только она позволяет создать настоящую систему цветового убранства. Чтобы это стало понятно читателю, позволю себе подробнее остановиться на принципах сочетания цветов, принятых у народов Севера и Юга.

Как мне представляется, с самых времен сотворения мира не было ни единого подлинного и плодотворного художественного направления, которое пренебрегало бы цветом. Порою краски были несовершенными по составу и непродуманными по сочетаниям, однако для меня любовь к цвету — это один из важнейших признаков жизнеспособности любой школы в искусстве; я убежден, что одним из первых признаков умирания ренессансного стиля было пренебрежение цветом.

Вопрос, прошу заметить, не в том, краше ли выглядели бы наши северные соборы в цвете. Возможно, монотонный серый цвет Природы и Времени в них уместнее, чем любой рукотворный, но речь у нас сейчас не об этом. Все гораздо проще: строители этих соборов использовали самые яркие краски, какие могли получить, и в Европе, насколько мне известно, нет ни одного по-настоящему выдающегося памятника архитектуры, который не был бы полностью расписан или обильно украшен живописью, мозаикой и позолотой. Тут египтяне, греки, готы, арабы и средневековые христиане проявляют редкое единодушие: никто из них, пребывая в здравом уме, и не думал отказываться от цвета; вот почему, говоря, что только венецианцы были в этом отношении полностью солидарны с арабами, я, во-первых, имел в виду их глубокую привязанность к цвету, которая заставляла их расточать дорогостоящее убранство на обыкновенные жилые дома; а во-вторых — безупречность их чувства цвета, позволявшая им сочетать верность принципу с пышностью

исполнения. Именно этот принцип, отличающий их от строителей-северян, мы под конец и рассмотрим.

Закон VII. Впечатление от архитектуры сооружения не должно зависеть от его размеров. Нам осталось вывести лишь одно, последнее заключение. Надеюсь, читатель уже понял, что притязания этих отдельных элементов здания на его благосклонность зависят от красоты замысла, безупречности цветового решения, ценности материала и исторического интереса. Все эти качества никак не связаны с размером и отчасти противоречат ему. Ни изысканность скульптурного убранства, ни тонкость градации цвета невозможno оценить на расстоянии; и поскольку мы уже выяснили, что резьба у нас, как правило, не превышает по глубине одного-двух дюймов, а цветовая гамма чаще всего сводится к мягким полутонаам и прожилкам натурального камня, из этого неизбежно следует, что ни одна часть здания не должна находиться на большом удалении от глаз, — то есть вся постройка не может быть очень крупной. Это даже нежелательно, ибо для того, чтобы рассматривать мелкие, изящные детали, требуется совершенно иной душевный настрой, нежели для того, чтобы воспринимать общие соотношения размера и пространства. А стало быть, то, что лучшие элементы здания сосредоточены на сравнительно небольшом пространстве, должно вызывать у нас не разочарование, а благодарность, — как и то, что вместо огромных, похожих на утесы трансептов и могучих контрфорсов северных храмов, вздымающихся на необозримую высоту, здесь мы видим низкие стены, раскрытые перед нами, словно книга, и колонны, до капителей которых можно дотянуться рукой.

Тут есть один момент, на который я должен обратить особое внимание читателей, ибо он определяет важное различие между древностью и современно-

стью. Глаз наш сегодня привычен к письменному слову, даже утомлен им; и если надпись на здании не будет достаточно крупной и четкой, то десять против одного, что мы вряд ли удосужимся ее прочитать. Но архитектор былых времен верил в своих читателей. Он знал, что те с наслаждением будут разгадывать его письмена, что они с радостью примут в дар сводчатые страницы каменных манускриптов и что чем больше он оставит людям, тем горячее будет их благодарность. Поэтому, войдя под своды собора Св. Марка, мы должны не полениться прочесть все, что там написано, — иначе мы так и не проникнемся ни чувствами зодчего, ни духом его времени.

С двух сторон к церкви примыкает обширный атриум, или портик, — место, специально отведенное для некрещеных и новообращенных. Считалось справедливым, что перед крещением их следовало подвести к размышлению о важнейших событиях ветхозаветной истории — истории грехопадения человека и жизнях праотцев вплоть до времен Завета Моисеева, — многозначительно завершающейся выпадением манны небесной, дабы показать катехумену*, что Моисеева Завета для спасения недостаточно: «Отцы ваши ели манну в пустыне и умерли»**, — и обратить его мысли к Хлебу истинному, коего символом и была та манна.

Затем, когда после крещения ему позволяли войти в церковь, он, оглянувшись, видел над главным входом мозаичное изображение Христа во славе, с колено-преклоненными Девой Марией по одну сторону от Него и св. Марком — по другую. Христос изображен с раскрытой книгой на колене, в которой начерта-

* Катехумен — от греч. «оглашенный», то есть подготавливающийся к принятию христианства.

** Ин. 6: 49.

но: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется»*. Надпись на ободке из красного мрамора, обрамляющем мозаику, гласит: «Я есмь врата жизни: пусть идущие со Мной войдут Мною». Выше, на пояске из красного мрамора, образующем карниз в западной части церкви, начертаны слова, относящиеся к расположенному ниже изображению Христа: «Кем Он был, кто Его послал, что Он отдал за тебя, зачем тебя сотворил и зачем дал тебе все, — о том мысли».

Заметим, что надписи эти предназначались не только для катехума, впервые переступившего церковный порог. Предполагалось, что каждый входящий оглядывается назад и прочтет их; так ежедневное вхождение в храм становилось постоянным напоминанием человеку о его первом вхождении в церковь духовную; дальше мы увидим, что следующие страницы книги, раскрывавшейся перед ним на стенах, постепенно подводили его к восприятию зrimого храма как символа незримой Церкви Божьей.

Вот почему мозаика в первом куполе, которая оказывается над головой созерцателя, когда он входит в главные врата (ведь врата эти — символ крещения), представляет истечение Духа Святого как первое следствие и свидетельство вступления в Церковь Божью. В центре купола изображен голубь на троне — в греческой традиции, как изображается агнец, когда необходимо подчеркнуть Божественную сущность Второго и Третьего Лиц и вместе с тем указать назначение каждого из них. От центрального символа Духа Святого отходят двенадцать огненных потоков и опускаются на головы двенадцати апостолов, стоящих по окружности купола, а под ними, между оконными проемами в стенах, представлены, по паре от каждого, разные на-

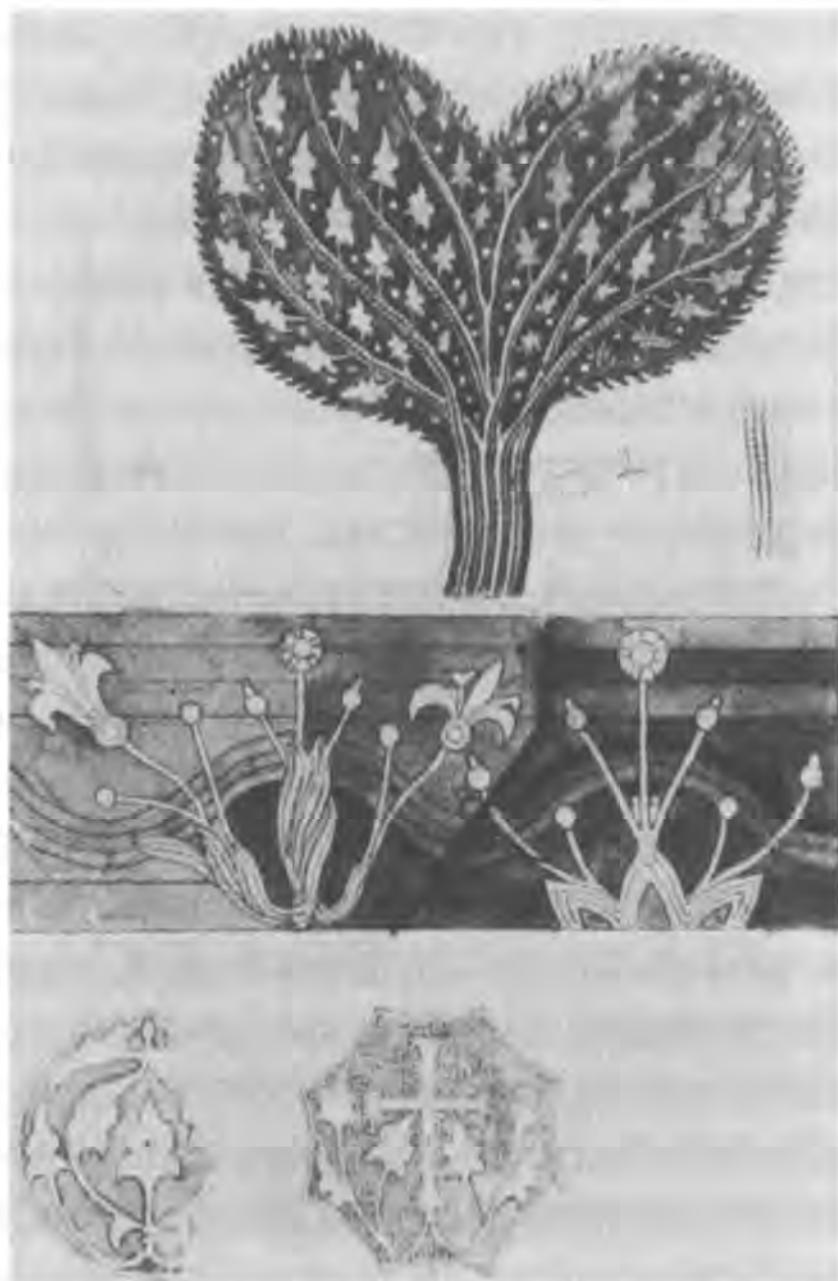
* Ин. 10: 9.

роды, внимающие речам апостолов на Пятидесятницу, говоривших с каждым на его языке. И наконец, на сводах, поддерживающих купол с четырех сторон, изображены четыре ангела; в руке у каждого посох с дощечкой на конце; на дощечках трех первых ангелов написано слово «Свят», на дощечке четвертого — «Господь»; тем самым в уста четырем ангелам влагается начало гимна, продолжение которого выписано на барабане купола и в котором сочетаются восхваления Богу, даровавшему нам Дух свой, и приветствие спасенной душе, принятой в лоно Его Церкви:

Свят, Свят, Свят Господь Саваоф,
Исполнь небо и земля славы Твоей;
Осанна в вышних,
Благословен Грядый во имя Господне.

Заметим, что, вдумываясь в эти слова, новообращенный должен воспринимать излияние Духа Святого как работу по *искуплению грехов*. Именно *святость* Бога, явленную в том, что Он даровал Дух свой, дабы освятить каждого из тех, кто стал Его детьми, и славят четыре ангела в своих непрерывных восхвалениях, и, как сказано, именно за счет этой святости небо и земля и должны исполниться славы Его.

Считалось подобающим, что, после того как верующий выслушает хвалы, возносимые Господу ангелами за спасение новообращенной души, его надлежит подвести — в самой доступной форме — к размышлению о прошлых свидетельствах и будущих чаяниях христианства, суммированных в трех фактах, без убежденности в которых вся вера бессмысленна, а именно: что Христос умер, что Он воскрес и что Он вознесся на Небеса, дабы там приготовить место для избранных своих. На своде между первым и вторым куполом представлены распятие и воскресение Хри-



Мозаики с изображениями оливкового дерева и цветов

ста, а также известные промежуточные сюжеты: предательство Иуды, суд Пилата, увенчание терновым венцом, сошествие во ад, женщины у гроба, явление Марии Магдалине. Сам же второй купол, центральный и главный в соборе, полностью посвящен Вознесению. В верхней его точке изображен Христос, возносящийся в синее небо, восседая на радуге — символе примирения, и поддерживаемый четырьмя ангелами. Ниже видны двенадцать апостолов с Богоматерью на горе Елеонской и там же — два мужа в белых одеяниях, представившие перед ними в момент Вознесения.

В третьем куполе, расположеннном над алтарем, представлено свидетельство Христу Ветхого Завета: Он восседает на троне в центре, в окружении праотцев и пророков. Но на этот купол мало кто обращал внимание: предполагалось, что взоры прихожан будет больше притягивать купол в центральной части храма, а значит, и мысли их сразу же сосредоточатся на главной основе христианства и его главном упоминании: «Христос воскресе» и «Христос грядет». Если прихожанин находил время осмотреть боковые капеллы и их купола, то он мог отыскать там все содержание Нового Завета: сцены земной жизни Христа, деяния апостолов в их последовательности и, наконец, картины из Апокалипсиса; но если он заходил на бегу, как и многие обыватели в наше время, — выкроив несколько минут перед началом трудового дня, чтобы вознести краткую молитву, — шагая по прямой от главного входа до алтарной преграды, то вся красота блестящего центрального нефа и расцвеченного купола — хоть иногда она и пронзала его сердце необычайным контрастом с его тростниковой хижиной у мелководья лагуны — пронзала его лишь тем, что могла донести до него два великих послания: «Христос воскресе» и «Христос грядет». И каждое утро, когда на фоне рассветного неба вырисовывались, точно пенные морские буруны, белые купола, а призрачная колокольня и хмурый дворец еще прятались в ночном мраке, жители этих мест пробуждались с ликующим пасхальным возгласом: «Христос воскресе!». Каждое утро, глядя на толпы людей, снующих туда-сюда по обширной площади, раскинувшейся между собором и морем, они изрекали поверх их голов: «Христос грядет».

И мысль эта наверняка заставит читателя по-новому взглянуть на пышную архитектуру и безумное великолепие собора Св. Марка. Теперь-то мы понимаем,

что для венецианцев прежних времен этот храм был не просто местом отправления религиозных обрядов. Он был одновременно и символом искупительной Церкви Божьей, и свитком для писанного Слова Божьего. Он был одновременно и образом Невесты, исполненной внутренней красоты, в наряде из тканого золота, и скрижалями Закона со Священным писанием, начертанными и внутри, и снаружи. И был ли он почитаем как храм или как Библия, — разве не справедливо, что при убранстве его не поскупились ни на золото, ни на стекло; что, раз он символ Невесты, то стены его должны быть построены из яписа, а основания украшены всячими драгоценными камнями; и что, раз он проводник Слова, то справедливо для него восклицание псалмопевца: «На пути откровений Твоих я радуюсь, как во всяком богатстве»*. И не по-новому ли взглянем мы теперь на семивратный храм с сияющими куполами, — теперь, зная, с какой возвышенной целью воздвигались его колонны над мостовой многолюдной площади? На ней встречались путники со всех концов земли — было тут и торжище, и игрище; но над толпой, вечно снующей туда-сюда в неуемной алчности и ненасытной жажде наслаждений, непрестанно сияло величие храма, утверждавшего — и внемлющим, и глухим, — что есть лишь одно сокровище, которое торговцы могут купить, не тратясь, лишь одно наслаждение, которое превыше всех прочих, — это Слово и установление Бога. Не ради богатства, не ради праздного услаждения взора, не ради земной гордыни придавали мрамору эту прозрачную мощь и заставляли эти арки сиять всеми цветами радуги. Красками этими записано то же свидетельство, которое когда-то было записано кровью; а под свода-

* Пс. 118: 14.

ми арок эхом отдается тот же глас, который однажды прогремит под сводом небесным: «И возвратится Он ради суда справедливого». Венеция пребывала в силе, пока помнила эти слова; упадок настиг ее, когда она их забыла; упадок оказался необратимым, ибо забыла она их без веских причин. Ни одному городу не была дана столь величественная Библия. Грубая, мрачная скульптура наполняла храмы народов Севера смутными, неясными образами; в Венеции же мастерство и богатство Востока так вызолотило каждую букву и раскрасило каждую страницу, что церковь-книга засияла издали, как Вифлеемская звезда. В других городах места общих сборищ были, как правило, удалены от культовых зданий, а потому чреваты злодействами; на ненадежном крепостном валу, в пыли неспокойной улицы творились дела и принимались решения, которые можно если не оправдать, то хотя бы простить. Венеция же грешила во дворцах и на площадях, с Библией в правой руке. Лишь несколько дюймов мрамора отделяло стены с написанными на них откровениями от стен, за которыми скрывались тайны ее Советов или содержались жертвы ее политики. И когда в свой последний час она отбросила всякий стыд и всякие запреты и огромную площадь захлестнуло вселенское безумие, сколь же велик был ее грех, ибо творилось это все прямо перед Домом Божиим с горящими буквами Закона Его. Шут и фигляр отсмеялись свое и пошли своим путем; и тут воцарилось глухое молчание, что не было неожиданным, ибо среди всей этой сути, пока из века в век умножалось тщеславие и накапливалась вина, купол собора Св. Марка возглашал в невнемлющее ухо Венеции: «Только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд»*.

* Еккл. 11: 9.

6. ВИЗАНТИЙСКИЕ ДВОРЦЫ

Описание архитектуры собора Св. Марка, данное в предыдущей главе, я полагаю, в достаточной мере ознакомило читателей с духом византийского стиля, хотя они, вероятно, еще не имеют четкого представления о присущих ему формах, которые было бы неосмотрительно определять на основании исследования одного только этого собора, строившегося к тому же по разным проектам и в разные периоды. Но если мы пройдемся по городу в поисках зданий, имеющих сходство с собором Св. Марка — во-первых, в важнейших особенностях инкрустации, а во-вторых, в характере рельефных обрамлений, — мы обнаружим значительное число таковых, пусть не слишком привлекательных с виду, но превосходно согласующихся во всех важных деталях как друг с другом, так и с самыми ранними частями собора и представляющих поэтому глубокий интерес как остатки старой Венеции, совершенно отличные по внешнему облику от ныне существующих построек. По этим остаткам мы можем с уверенностью вывести общие заключения касательно форм византийской архитектуры, бытовавших в Восточной Италии на протяжении XI, XII и XIII столетий.

Помимо стиля, интересующие нас здания согласуются и в другом отношении. Все это либо руины, либо

фрагменты, искаженные реставрацией. Ни одно из них не осталось неповрежденным или неизмененным, и невозможность отыскать хотя бы один уголок или этаж, сохранившийся в идеальном состоянии, является доказательством едва ли менее убедительным, нежели сама их архитектура, того, что они действительно были возведены на ранних этапах венецианского могущества. Незначительные фрагменты, разбросанные по узким улочкам и узнаваемые где по единственной капители, где по сегменту арки, я перечислять не буду — отмечу лишь наиболее важные старые здания, из коих шесть расположены в окрестностях Риальто, одно — на Рио ди Кай Фоскари и одно — против роскошного дворца эпохи Ренессанса, известного как палаццо Вендрамин-Калерджи. Перспектива канала позади него заканчивается церковью Св. Иеремии — еще одним, но гораздо менее привлекательным творением эпохи Ренессанса: невзрачной грудой кирпича, увенчанной бестолковым свинцовым куполом. Так что перед созерцателем разом предстает и самое пышное, и самое убогое в поздней венецианской архитектуре: самое пышное, позволим ему заметить, — как пример любви частных лиц к роскоши, а самое убогое — это то, что было отдано Богу. Затем, взглянув налево, он увидит фрагмент постройки более ранних времен, не в меньшей мере свидетельствующий против того и другого своим полным запустением, нежели благородством сохранившихся черт.

Об истории этого здания имеется мало письменных упоминаний, да и те ничтожны. То, что когда-то оно принадлежало герцогам Феррарским, а в XVI веке было откуплено у них и превращено в сводное хранилище товаров турецких купцов, откуда и происходит его нынешнее название Фондако (или Фонтико) дей Турки, — факт столь же важный для антик-

вария, как и то, что в 1852 году муниципалитет Венеции позволил использовать его нижний этаж в качестве табачного склада — «депозито ди табакки». И об этом, и обо всех прочих памятниках данной эпохи мы можем узнать лишь то, что расскажут нам их собственные камни.

Самым заметным строением в середине видимой части Большого канала является Каза Гrimани. Отчалив к ступеням этого великолепного дворца, путешественник увидит на другом берегу здание с небольшой террасой со стороны фасада и маленьким двориком с выходом к воде рядом с нею. Половина здания явно современная; толстый шов, похожий на шрам, отделяет ее от старой части постройки, в которой сразу же угадываются дуги византийских арок. Коль скоро у этого здания, насколько я знаю, нет иного названия, кроме фамилии его нынешнего владельца, то в дальнейшем я буду именовать его попросту Домом с террасой.

Слева от него стоит современный дворец, а по другую сторону — недавно отреставрированное здание, во втором и третьем этажах которого вновь появляются византийские узоры. Можно подумать, эти колонны и арки были возведены только вчера — так искусно подогнаны под них современные стены и так безжалостно уничтожены все признаки старины, включая орнамент и пропорции сооружения. Но все же я не могу говорить об этих изменениях с бесприимесной печалью, ибо, не бросая тень своего позора на моего добрейшего венецианского друга, они сделали этот дворец пригодным для его проживания. Дворец носит название Каза Бузинелло.

Отчалив от ступеней Каза Гrimани и развернув гондолу в сторону, противоположную Риальто, мы проследуем мимо Каза Бузинелло и трех следующих зда-

ний на правом берегу. Четвертым будет еще один отреставрированный дворец, белый и приметный, сохранивший, однако, от прежней постройки лишь пять центральных окон третьего этажа с узорчатыми рельефными обрамлениями над ними, к которому, впрочем, без возведения лесов не подступиться, а посему, хотя он и выглядит старинным, ручаться за это я не могу. Но сами окна представляют для нас огромную ценность, и поскольку их капители отличаются от большинства нами обнаруженных (за исключением сан-марковских) бордюром в виде жгутов или косичек и корзинчатым узором боковых частей, то в дальнейшем я буду называть этот дворец Плетеным домом.

По другую сторону от него находится переправа Делла Мадоннетта, а за нею — также выходящее на Большой канал здание небольшого дворца, фасад которого выказывает лишь признаки аркад, так как видны только старые колонны да едва различимые полукружия швов на современной штукатурке, скрывающей арки. На боковой его части наблюдается весьма любопытное скопление округлых и стрельчатых окон во всех мыслимых местоположениях и почти всех исторических эпох, начиная с XII века и кончая XVIII. Это самое маленькое из зданий, но отнюдь не самое безынтересное. Я называю его Домом Мадоннетты.

Отсюда мы спустимся по Большому каналу до палаццо Фоскари и, обогнув его, войдем в русло более узкого канала Рио ди Кай Фоскари. Минуя огромные ворота внутреннего двора Фоскари, мы почти тотчас же увидим на фоне разрушенных, выщербленных временем стен, возвышающихся, грозя обвалом, над водой слева от нас, белый изгиб круглой арки, украшенной скульптурой, и фрагменты оснований небольших колонн, опутанных гирляндами богород-

ской травы* — «эрба делла Мадонна». Далее, говоря об этом дворце, я буду именовать его Домом на Рио Фоскари.

Ну а теперь нам придется вновь подняться по Большому каналу и приблизиться к Риальто. Как только мы минуем Каза Гrimани, путешественник узнает справа две роскошные, вытянутые в длину громады зданий, которые выглядят живописно почти в любом ракурсе со стороны знаменитого моста**. Из них первое, дальнее от Риальто, значительную часть своих старых составляющих сохраняет в смещённой форме. В верхних этажах оно полностью перестроено на новый лад, в первом же и втором наличествуют почти все оригинальные колонны и капители, правда, их кое-где переставили, чтобы высвободить место для разных маленьких помещений, в результате чего нижние этажи представляют собой изумительные аномалии в пропорциях. Венецианцы называют сие творение Каза Фарсетти.

Соседнее с ним здание — не столь приметное и нередко оставляемое без внимания: всякий, кто его как следует рассмотрит, признает, я уверен, самым красивым дворцом на набережных Большого канала. Оно часто реставрировалось — и во времена готики, и в эпоху Ренессанса, а по мнению некоторых авторов, даже перестраивалось, но если и перестраивалось, то в прежнем виде. Готические добавления изящно сочетаются с византийской работой; а рассмотрев его прелестную центральную аркаду, мы и думать забудем о громоздящихся наверху добавлениях эпохи Ренессанса. Это здание известно под названием Каза Лоредан.

* Современное название — тимьян ползучий.

** Имеется в виду Понте ди Риальто, который до сооружения в 1854 году железного моста вблизи Академии был единственным пешеходным переходом через Большой канал.

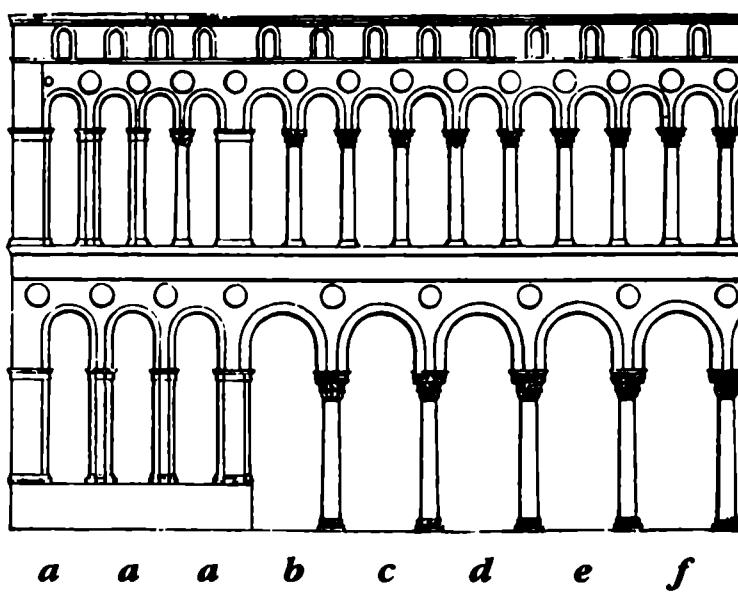
Все они согласуются между собой полуциркульными арками и мраморной инкрустацией, но только в шести из них прослеживается первоначальное расположение частей: это Фондако дей Турки, Каза Лоредан, Каза Фарсетти, Дом на Рио Фоскари, Дом с террасой и Дом Мадоннетты; кроме того, эти шесть зданий согласуются своими сплошными аркадами, тянувшимися вдоль фасадов от угла до угла и разделенными в каждом случае на центральные и боковые, причем и те и другие отличаются более крупными размерами средних арок, а также чередованием колонн либо с пилястрами — в центральной части, либо с более тонкими колоннами — в боковых частях.

Насколько можно проследить структуру этих зданий, они согласуются еще и по высоте арок: в нижних этажах они высокие и редкие, а в верхних — более низкие и частые; но, к величайшему сожалению, во-лею судьбы лишь в двух зданиях третий этажи остались прежними, а первые перестроены на новый лад, во всех же остальных — первые остались прежними, а третий перестроены, так что мы нигде не увидим более двух рядов византийских арок, расположенных непосредственно один над другим. Однако и этого вполне достаточно, чтобы продемонстрировать первый из главных пунктов, на котором я готов настаивать, а именно тонкость чувства пропорции у греческих зодчих; и я надеюсь, что даже неискушенный читатель не позволит себе убояться вида таблиц с кое-какими измерениями, ибо, если только ему будет не в тягость приложить небольшое усилие, необходимое для их сравнения, он, в чем я почти уверен, обнаружит результаты, отнюдь не лишенные интереса.

Фондако дей Турки имеет шестнадцать арок в первом этаже и двадцать шесть во втором над ними, а все вместе покоятся на великолепном фундаменте, возве-

денном из блоков красного мрамора до 7 футов длиной и до $1\frac{1}{2}$ толщиной и достигающем высоты около 5 футов над уровнем полной воды. Ниже вчерне представлено повышение одной половины здания от боковых колонн аркад к центральным, дабы продемонстрировать расположение частей; рельефы же украшения, обозначенные кружками, и продолговатые вертикальные ниши между арками слишком малы, чтобы показать их и на рисунке в три раза большего масштаба. Когда-то здание было увенчано арабским парапетом, но через несколько лет его снесли, и я не знаю ни одного аутентичного изображения его деталей. Большинство рельефов, обозначенных пустыми белыми кружками, также либо обвалились, либо были сбиты, но и тех, что сохранились на боковых частях, достаточно, чтобы подтвердить данное на схеме представление об их первоначальном расположении.

Ну а теперь изучим размеры. Ширина малых арок боковых частей первого этажа (a, a, a) составляет:



	футы	дюймы
от колонны до колонны	4	5
промежуток <i>b</i>	7	$6\frac{1}{2}$
промежуток <i>c</i>	7	11
промежутки <i>d, e, f, etc.</i>	8	1

Разница между шириной арок *b* и *c* вызвана меньшей глубиной выемки карниза с левой стороны по сравнению с выемками карнизов больших капителей, но эта непредвиденная полуфутовая разница в ширине двух крайних арок центральной части оскорбляла взор зодчего, поэтому он уменьшил ширину следующей — *без практической надобности* — на два дюйма и так, посредством ряда планомерно удлиняющихся шагов, добился плавного сужения аркады к флангам с 8 до $4\frac{1}{2}$ фута. Нельзя, конечно, продемонстрировать данный эффект на приведенной схеме, так как в этом масштабе первая разница будет меньше толщины линий. В верхнем этаже все капители почти одной высоты, так что разнице между крайними арками возникнуть было неоткуда. Из двадцати шести верхних арок по четыре малых размещаются над правой и левой тройками боковых арок нижней аркады, а восемнадцать больших — над десятью центральными, разби-



Фондако дей Турки. Акварель

вая тем самым колонны по всем типам взаимных положений и безнадежно запутывая взгляд при всякой попытке их сосчитать; однако в этой кажущейся путанице проскальзывает четкая симметрия, ибо нетрудно заметить, что четыре арки на флангах образуют две группы, из коих в одной имеется непарная большая колонна в центре, а во второй — пиластра и две малых колонны. То, что большая колонна возникает как эхо колонн центральной аркады, «увязывая» их с системой пиластр, весьма характерно для византийской скрупулезности в композиции. Другие тому свидетельства присутствуют и в расположении капителей, чему будет уделено внимание ниже, в седьмой главе. Боковые арки этой верхней аркады составляют поперечь 3 фута 2 дюйма, а центральные — 3 фута 11 дюймов, то есть в совокупности здание Фондако дей Турки украшают арки шести разных величин.

Далее рассмотрим дворец Каза Лоредан. Колонны его расположены по той же схеме, что и в Фондако дей Турки, так что я для простоты обозначу их вертикальными линиями, дабы можно было пометить промежутки буквами. Здесь мы имеем пять арок в центральной части нижнего этажа и по две с боков.

	футы	дюймы
Средний промежуток <i>a</i>		
из центральных пяти равен	6	1
Два соседних с каждой стороны <i>b, b</i>	5	2
Два крайних <i>c, c</i>	4	9
Внутренние арки с флангов <i>d, d</i>	4	4
Внешние арки с флангов <i>e, e</i>	4	6



Градация этих размеров видна с первого взгляда, причем в данном случае самым дерзким шагом является арка, ближайшая к центральной части, тогда как в Фондако — наиболее удаленная от нее. Первая убыль составляет здесь 11 дюймов, вторая — 5, третья — 5, затем, словно опровергая принцип убывания, следует едва уловимое приращение в 2 дюйма в крайних арках и останавливает усечение здания жестким сопротивлением с флангов.

Мне не удалось произвести точные обмеры верхнего этажа, ибо дворец был закрыт во все время моего пребывания в Венеции, но семь его центральных арок расположены над пятью нижними и по три с флангов — над двойками крайних, причем эти группы разделены двойными колоннами.

В свою очередь, центральная часть нижнего этажа Каза Фарсетти также состоит из пяти арок, а боковые — из двух. И стало быть, сообразно последнему рисунку, который сгодится и для этого дворца, размеры промежутков равны:

	футы	дюймы
<i>a</i>	8	0
<i>b</i>	5	10
<i>c</i>	5	4
<i>d и e</i>	5	3

Возможно, однако, что промежуток с и боковые арки были задуманы одинаковыми, так как ширина одной из боковых арок составляет 5 футов 4 дюйма. И мы, таким образом, имеем более простую пропорцию, чем все те, что встречались нам ранее; здесь имеют место лишь две убыли: первая в 2 фута 2 дюйма, вторая — в 6 дюймов.

Центральная часть верхнего этажа состоит из семи арок шириной 4 фута 1 дюйм каждая.

	футы	дюймы
Соседние правая и левая арки	3	5
Тройки боковых арок	3	6

Здесь мы имеем еще один прелюбопытнейший пример тонкости взгляда, коего не удовлетворило отсутствие третьей величины, однако же *смогла* удовлетворить разница в 1 дюйм на $3\frac{1}{2}$ фута.

В Доме с террасой первый этаж перестроен на новый лад, второй же состоит из пятиарочной центральной части и двухарочных крыльев; размеры арок таковы:

	футы	дюймы
Три средние арки центральной группы	4	0
Крайние арки центральной группы	4	6
Внутренние арки крыльев	4	10
Внешние арки крыльев	5	0

Здесь наибольший шаг сделан к центру, но увеличение, что необычно, идет к краям, и приращение составляет, соответственно, 6, 4 и 2 дюйма.

Я не смог получить размеры третьего этажа, в котором сохранилась только центральная группа, но две крайние арки явно шире остальных, и они, таким образом, начинают пропорцию, соответствующую приведенной ниже, где боковые размеры были искажены реставрациями.

Наконец, в Доме на Рио Фоскари главной особенностью является центральная арка, а четыре боковые образуют одно великолепное крыло; размеры их таковы:

	футы	дюймы
Центральная арка	9	9
Вторая арка	3	8
Третья арка	3	10
Четвертая арка	3	10
Пятая арка	3	8

И разница в 2 дюйма на почти 3 фута в двух средних арках — это все, что было необходимо для того, чтобы ублажить взор зодчего.

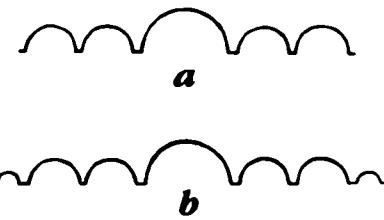
Нет надобности указывать читателю, что эти мелкие единичные соответствия, вне всякого сомнения, означают не только то, что постройки, в которых они обнаружены, принадлежат одной школе, но и то, что (насколько в них еще прослеживаются эти тончайшие совпадения) они сохранились в первоначальном виде. Ни один современный зодчий не додумается соединить свои арки подобным образом, а реставрации в Венеции производятся слишком грубой рукой, чтобы допустить предположение, что такие тонкости будут заметны даже в ходе разрушения, не то что повторенные в небрежном воспроизведении. И словно осо-



Выступающие архиволты дома на Рио ди Кай Фоскари

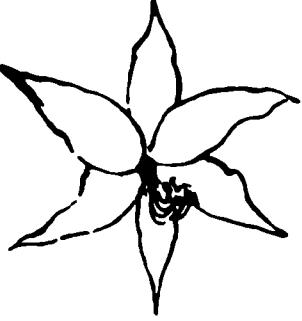
бо обращая наше внимание на это свойство как на признак византийского искусства, самый интересный пример обнаружится в арках фасада самого собора Св. Марка, о чьих пропорциях я пока не упоминал, с тем чтобы можно было сравнить их здесь с пропорциями современных дворцов.

Дверей, используемых в настоящее время для входа с западного фасада, обычно бывает пять, и расположены они так, как показано на рис. *a*, но византийского зодчего не могла устроить столь незатейливая компоновка, поэтому он добавил с краев по одной маленькой арке, как на рис. *b*, присовокупив два миниатюрных портика, от которых *нет абсолютно никакой пользы*, разве что они завершают пропорции фасада, а сами по себе демонстрируют изысканнейшие пропорции в расположении колонн и архивольтов, знакомых мне по целому ряду произведений европейской архитектуры.



Если читатель возьмет на себя труд сравнить все изложенные здесь факты с теми, что были получены в Мурано, он не сможет не признать, что из них складывается неопровергимое доказательство наличия у византийских архитекторов острого чувства гармонии в отношении величин, — чувства, столь безнадежно утраченного нами сегодня, что мы даже вряд ли способны это осознать. И пусть не говорят — как по поводу недавних открытий едва уловимой кривизны в Парфеноне, — будто то, что нельзя продемонстрировать без тщательных измерений, не может оказывать влияния на красоту проекта. Глаз постоянно испытывает влияние того, что ему труднее заметить, — более того, мы не зайдем слишком далеко, сказав, что особенно сильное влияние на него оказывает как раз то,

что он меньше всего замечает. Правда, ни в его форме, ни в его цвете нет ничего подлинно благородного, но сила его воздействия зависит от обстоятельств чрезвычайно запутанных, чтобы в них разобраться, и слишком неясных, чтобы их проследить. Что же касается наших византийских построек, то мы не воспринимаем их просто потому, что *не видим*, иначе нас так же восхищало бы разнообразие пропорций в их арках, как ныне восхищает разнообразие пропорций в природной архитектуре цветов и листьев. Природа зачастую бывает гораздо более тонка в своих пропорциях. Когда смотришь на некоторые лилии — прямо в чашечку цветка, то на мгновение может показаться, что их лепестки образуют симметричную шестиконечную



звезду, но при более пристальном исследовании мы обнаружим, что они сгруппированы по трем размерам: два внутренних лепестка, расположенных над тычинками, по ширине больше остальных четырех, тогда как третий внутренний лепесток, на котором лежат тычинки, оказывается самым узким из шести, а три внешних лепестка остаются одного и того же промежуточного размера, как это видно на прилагаемом рисунке.

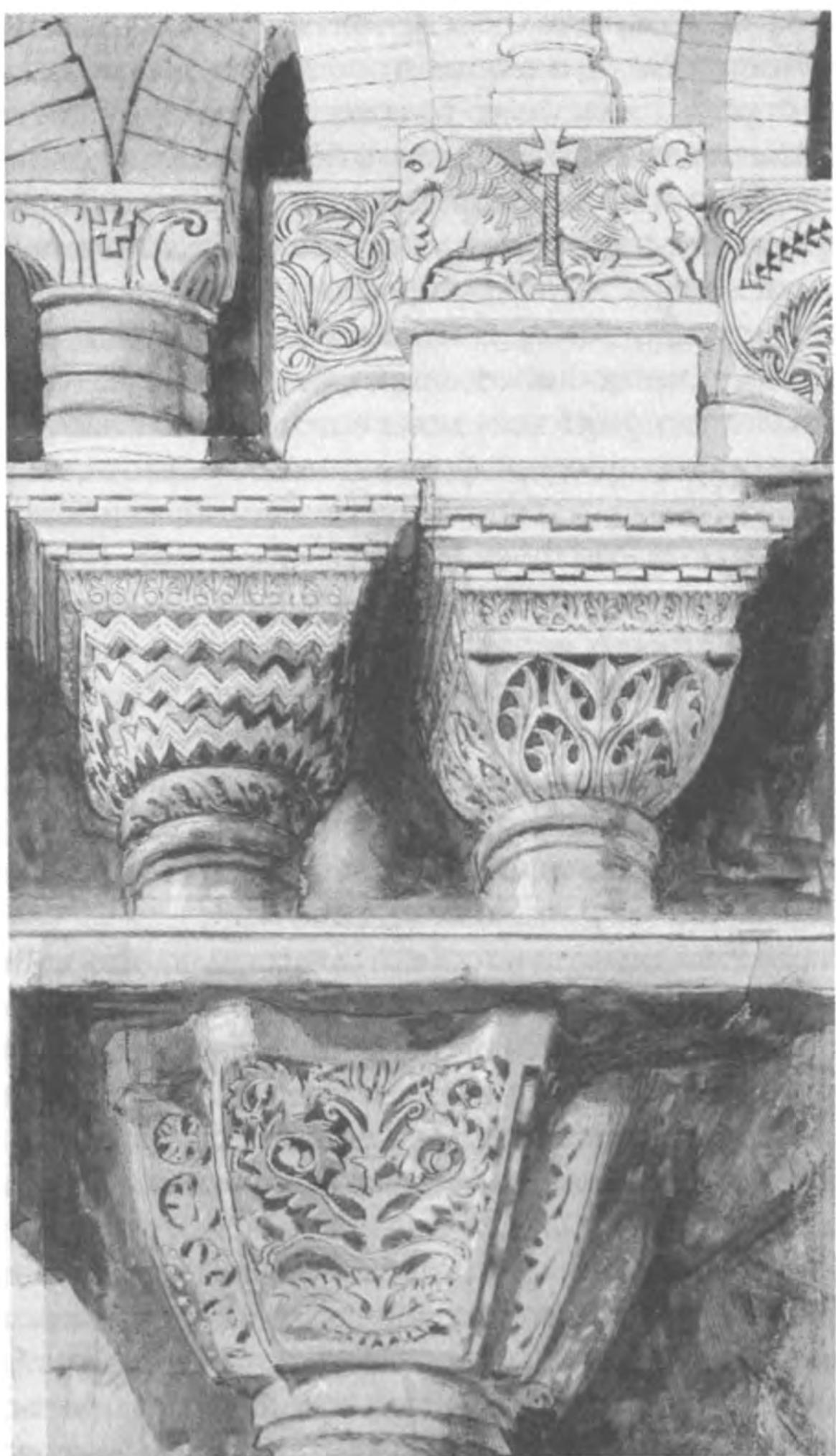
Однако я не должен утомлять читателя рассуждениями на эту тему, которая всегда была моей любимой и способна завести меня слишком далеко; вернемся лучше к дворцам Большого канала. Признавая, таким образом, что их фрагменты, судя по мельчайшим соответствиям в планировке оных, продолжают оставаться в первоначальном расположении, они демонстрируют нам некую форму — либо дворца, либо жилого дома, — в которой неизменно присутствовали центральные галереи или лоджии, ведущие в помеще-

ния каждого крыла, обеспечивая доступ огромного количества света, а общие пропорции здания, в высшей степени изящные, тонкие и легкие, в действительности являются собой нечто большее, чем совокупность опор и арок. От внутренней планировки этих дворцов ни в одном случае не осталось ни малейшего следа, а я недостаточно хорошо знаком с восточной архитектурой, чтобы взять на себя смелость строить на сей счет какие-либо догадки. Я ставлю своей целью констатацию фактов — пока еще выявленных, — касающихся их внешней формы.

В каждом из вышеупомянутых зданий, за исключением Дома на Рио Фоскари (в котором имеется лишь одна большая входная дверь между крыльями), центральные аркады держатся — по крайней мере в одном этаже, но обычно в обоих — на отдельно стоящих мощных цилиндрических опорах с роскошными капителями, тогда как арки крыльев опираются на более тонкие колонны, которые, примыкая к частям стены, превращаются в пилястры большей или меньшей ширины.

А теперь я должен напомнить читателю, что в мире существуют только два главных ордера капителей: один из них выпуклый по контуру, другой вогнутый — и что в первом большей частью обнаруживается богатство орнамента и полная свобода фантазии, а в другом — суровая простота орнамента и строгая дисциплина фантазии.

Оба эти семейства капителей возникают в византийский период, однако вогнутый тип оказывается более долговечным и переходит во времена готики. Мы должны детально исследовать их характеры, и лучше всего их можно представить в общем виде, если допустить, что оба семейства сформированы по типам цветов: одно — по типу водяных лилий, другое —

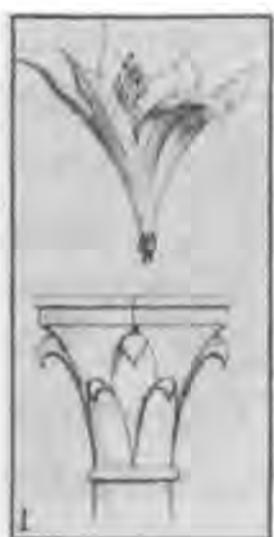


Капители выпуклого типа. В центре — капители южного портика собора Св. Марка

по типу выюнков. Византийские зодчие отнюдь не задавались целью имитировать какие-либо цветы, но во всех прекрасных произведениях искусства так или иначе прослеживаются либо намеренная имитация природных форм, либо случайное сходство с ними, и непосредственное сравнение наших капителей с теми природными формами, которые они больше всего напоминают, будет наивернейшим способом закрепить их различия в сознании читателя.

Так, первый тип — семейство выпуклых капителей — смоделирован по простейшим очертаниям той огромной группы цветов, что имеют округлую форму чашечки, как, например, водяные лилии: лепестки отходят от стебля горизонтально и смыкаются кверху. К этому же семейству относится роза, но ее чашечка обильно заполнена лепестками; крокус, колокольчик, лютик, анемон и почти все прелестнейшие дети полей формируются по тому же типу.

Второе семейство капителей имеет сходство с выюнками, трубочветами и прочими подобными цветами, у которых чашечка книзу сужается, а верхние края загибаются наружу. Цветов, сконструированных природой по данной модели, гораздо меньше, чем цветов выпуклой формы, но в структуре деревьев и зе-

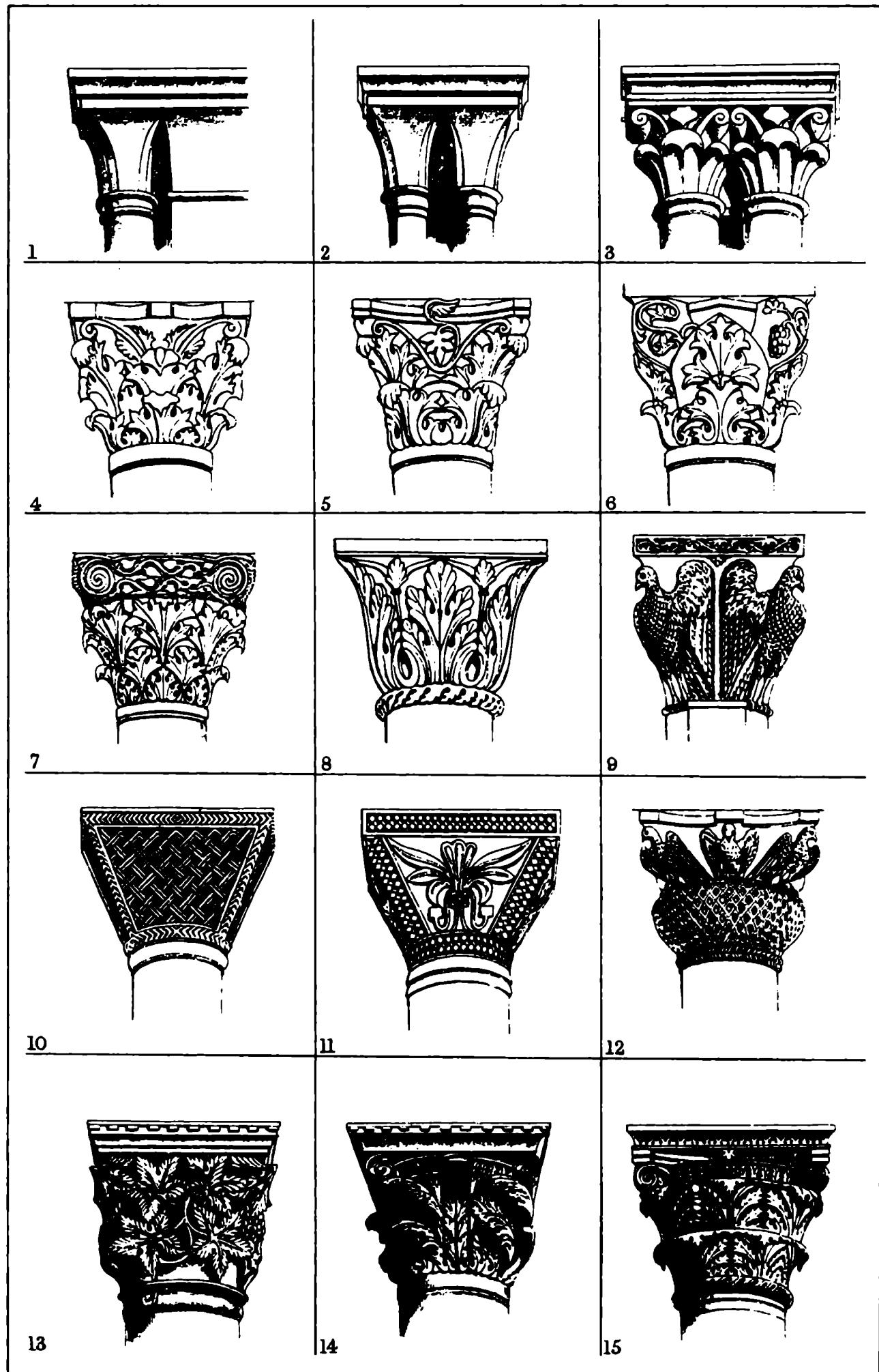


Четыре венецианских цветочных ордера

лени это прослеживается постоянно. Разумеется, применительно к капителям, оба эти свойства смягчаются в силу несоизмеримо большей толщины стебля, или колонны, однако в других отношениях такой параллелизм точен и строг; так что читателю лучше сразу же закрепить в своем сознании очертания цветов и запомнить их как олицетворение капителей лишь тех двух ордеров, которые когда-либо видел или может увидеть мир.

Образцы вогнутого типа встречаются в византийскую эпоху главным образом либо в больших капителях, основанных на греческих коринфских и используемых преимущественно в междунефных колоннах церквей, либо в малых боковых колоннах дворцов. Кажется несколько необычным, что чисто коринфская форма едва ли не исключительно предназначалась для междунефных колонн, как, например, в соборах Торчелло, Мурано и Св. Марка; правда, она возникает, наряду почти со всеми другими формами, также и во внешнем оформлении собора Св. Марка, но никогда — в столь четком виде, как у колонн центрального нефа и трансептов. О характере, который капитель вогнутой формы принимает в соборе Торчелло, сказано достаточно, и одна из самых изысканных ее разновидностей, имеющихся в соборе Св. Марка, представлена на с. 127; она примечательна резьбой в виде зубчатых листьев чертополоха, сквозь которые кое-где просвечивает льющийся сзади свет, а также изящными завитками загибающихся наружу краешков листьев, соединенных вверху, как в одном цельнолепестковом цветке.

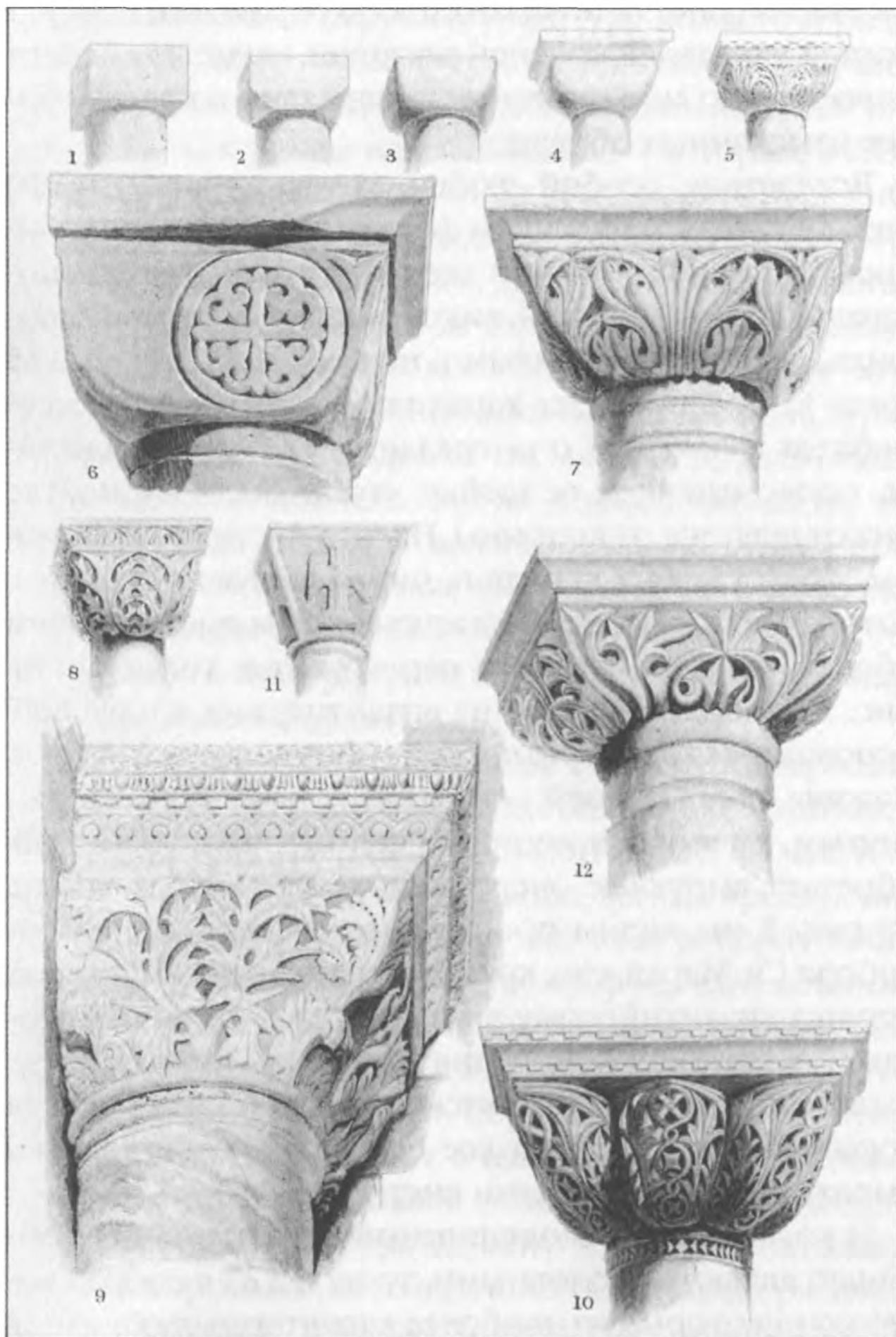
Прочие типичные образцы капителей вогнутого типа, относящиеся к византийской эпохе, столь же просты, сколь роскошны те, что ведут свое происхождение от коринфских. Эти капители встречаются на



Византийские капители вогнутого типа

малых колоннах крыльев Фондако дей Турки, Каза Фарсетти, Каза Лоредан, Дома с террасой и на верхнем этаже Дома Мадоннетты, причем они так похожи по форме, что по двум рисункам на с. 127 (рис. 1 и 2) можно получить достаточно полное представление обо всех. Они состоят просто из цельных кусков с четырьмя срезами в виде стрельчатых листьев (рис. 1, Фондако дей Турки), отходящих от оснований капителей или поясков, пропущенных по всем фасадам этих дворцов, причем всю конструкцию чуть скругляли у основания, чтобы подогнать ее к колонне. В позиции же между двумя арками эти капители принимают форму, представленную на рис. 2 (Дом с террасой). Рис. 3 выполнен с центральных арок Каза Фарсетти и приведен здесь только потому, что это либо поздняя реставрация, либо форма, совершенно уникальная для византийского периода.

Капители вогнутой группы, однако, не были по природе своей благоподыры византийскому духу. Его излюбленная капитель имела ярко выраженную выпуклую или подушкообразную форму, столь заметную во всех постройках данной эпохи, что я посвятил следующую страницу всецело ее изображениям. Форма, в которой она использована впервые, получается, в сущности, из квадратного блока, помещенного на голову колонны (рис. 1 на с. 129), сперва отсечением нижних углов, как на рис. 2, а затем — скруглением краев, как на рис. 3; это дает нам колоколообразный камень, на который помещается простая абака, как видно на рис. 4, где представлена современная форма, использованная в верхней аркаде Мурано, — и остов капители готов. Рис. 5 иллюстрирует основную манеру и общий вид ее отделки в том же масштабе; на других рисунках, сделанных с апсиды Мурано (рис. 6 и 7), Дома с террасой (рис. 8) и баптистерия собора



Византийские капители выпуклого типа

Св. Марка (рис. 9), показан способ обработки поверхностей капиталей средней роскоши, какие возникают повсеместно, ибо нет предела фантазии и красоте более изысканных образцов.

Вследствие особой любви, которую византийцы питали к этим массивным формам, они приспособились при использовании всех типов капиталей, основанной на коринфской, видоизменять вогнутый профиль, делая его выпуклым в нижней части. На с. 125 (рис. 1) представлена капитель чисто вогнутого семейства, и, заметим, она нуждается в ободке или валике, опоясывающем ее шейку, чтобы было видно, где она отделяется от колонны. На рис. 4, с другой стороны, представлена капитель чисто выпуклой группы, которая не только не нуждается в таком выступающем ободке, но и была бы им перегружена; тогда как на рис. 2 изображена одна из византийских капиталей, основанных на коринфской (Фондако дей Турки, нижняя аркада), коей основной контур является вогнутым, но внизу, в месте ее соединения с колонной, обретает выпуклые очертания колокола. И наконец, на рис. 3 мы видим профиль междунефных колонн собора Св. Марка, где, хотя и сделанная весьма тонко, уступка византийскому вкусу является двойной: первая — в изгибе у основания и вторая — наверху, где капитель снова становится выпуклой, хотя черты коринфского колокола все еще придаются ей ярко выраженными вогнутыми листьями.

И поскольку эти модификации византийских профилей являются основными, то на с. 127 я собрал воедино некоторые из наиболее характерных образцов капиталей вогнутого и переходного типа.

Во всех капителях, о которых говорилось доселе, форма верхушки колокола была квадратной, а разнообразие его очертаний достигалось при переходе от

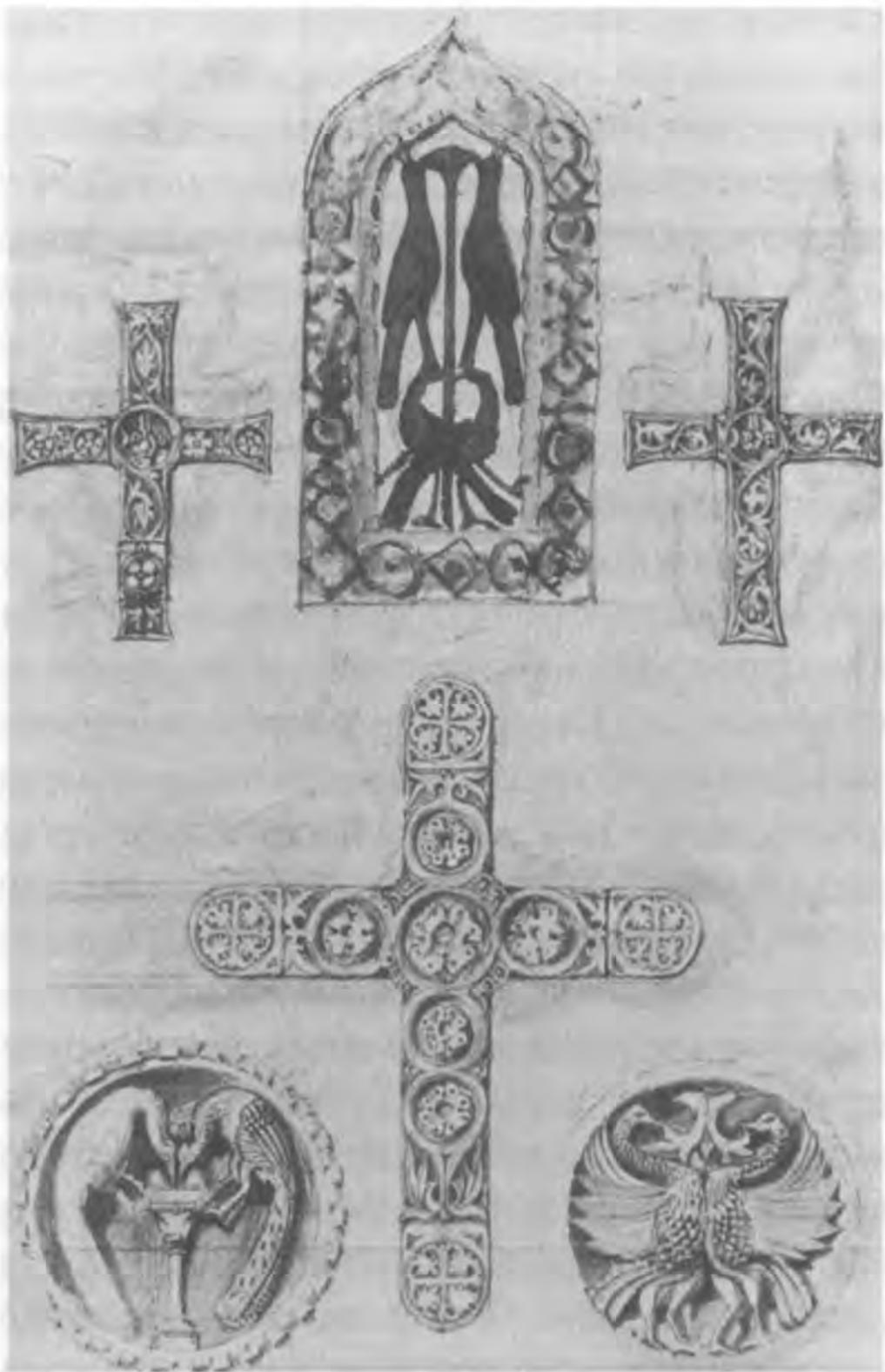
квадрата абаки к округлому контуру колонн. Гораздо более сложные типы форм возникают в результате разделения колокола углублениями на доли или листья — как у розы или тюльпана, — которые, в свою очередь, покрываются либо растительным, либо сетчатым узором. Набросок с капители из собора Св. Марка (рис. 10 на с. 129) дает некоторое представление о самых простых из этих типов, ну а, пожалуй, самой изысканной во всей Венеции является центральная капитель верхней аркады Фондако дей Турки.

Таковы главные родовые типы византийской капители; однако читатель всегда должен помнить, что приведенные образцы являются единичными примерами, да и те не самые блестящие, зато наиболее доступные для понимания, выбранные из многих тысяч, — одни лишь рисунки капителей собора Св. Марка составили бы целый том.

Детали архивольтов, которые обычно поддерживаются этими капителями, представлены в заметках о венецианских дверях в восьмой главе. В частных дворцах архивольты, как правило, весьма просты, они имеют зубчатую форму, так что весь декоративный эффект создается за счет рельефов, вмурованных в стену над или между арками таким же образом, как в Доме на Рио Фоскари. Это либо вытянутые по вертикали кресты, либо круги; образцы всех типов представлены на с. 133. Крест, очевидно, был неизменным украшением и помещался либо в центре архивольта портала, либо в центре первого этажа над окнами, а по обе стороны от него в разных сочетаниях располагались круглые или продолговатые украшения. Во многих случаях настенные мраморные рельефы старейших византийских дворцов были сбиты, так что на архивольтах остались одни кресты. Лучшие образцы крестов, размещенных над окнами, обнаружены

на зданиях переходного периода: одно из них находится на площади Кампо Санта-Мария Формоза; второе, довольно хорошо сохранившееся, — на площади Кампо Санта-Мария Матер Домини, причем кресты там расположены между всеми окнами; третье — на Большом канале, в приходе церкви Санти-Апостоли, где имеются два креста, по одному с каждой стороны первого этажа, а в центре — барельеф с изображением Иисуса Христа на троне; и, наконец, дом, крест с которого — самый большой из тех, что приведены на иллюстрации, — находится возле церкви Сан-Джованни Гризостомо и некогда принадлежал Марко Поло.

Обычай размещать символ христианской веры в центре фасадов дворцов был в старой Венеции всеобщим и соблюдался примерно до середины XIV столетия. Прочие рельефы, размещенные над или между арками, почти всегда представляют собой группы зверей или птиц, либо стоящих лицом друг к другу и разделенных колонкой с лиственным узором, либо терзающих друг друга в смертельной схватке. Число таких рельефов, в особенности небольших, вписанных в круг, как на рис. 5 и 6 на с. 133, разбросанных ныне по всей Венеции, огромно, однако их редко увидишь в первоначальном расположении. При разрушении византийских дворцов эти фрагменты, как правило, сохранялись, и потом их вмuroвывали в стены новых построек с большими или меньшими потугами на симметрию (аналогичным образом часто использовались фрагменты фризов и рельефных обрамлений), так что манеру их оригинального применения можно увидеть лишь в соборе Св. Марка, Фондако дей Турки, Плетеном доме и в одном-двух других зданиях. И что самое примечательное, группы зверей и птиц по разные стороны колонок имеют разительнейшее сходство с группами львов на воротах Микен; в целом же ор-



Византийские настенные рельефы

намент этих ворот, насколько я могу судить по рисункам, так похож на византийские рельефы, что порой бывает трудно не заподозрить, что первоначальное предположение французских антиквариев о средневековом характере этой работы не так уж неоправданно. Лучшими в Венеции, бесспорно, являются рельефы с группами скомпонованных таким образом птиц

и зверей; на рис. 1 на с. 133 изображена одна из групп, использованных в отделке собора Св. Марка, — обрамленная плетеным орнаментом, она является собой весьма характерный образец в ряду наиболее изысканных, только серединный ствол, или столб, зачастую бывает украшен пышной листвой, обычно виноградной.

Группы хищных животных, терзающих друг друга в смертельной схватке, вырезаны гораздо грубее и занимают в византийской скульптуре почти такое же место, как низший тип гротеска в готической, причем иногда среди них встречаются подлинные, хотя и неуклюжие, гротески, как, например, четыре туловища с одной головой в центре; но здесь нет и намека на богатство фантазии создателей — разве что в удачном распределении света и тени да в живости и продуманности штрихов, обозначающих перья птиц или прожилки листьев. Однако скульптор неизменно заботится о том, чтобы глаз не утомлялся однообразием: эти византийские узоры никогда не бывают полностью симметричны. Так, цепочка, обрамляющая фигуры птиц на упомянутом рисунке со с. 133, содержит в левой верхней части арки два круга с заключенными в них квадратами, а в правой — два круга поменьше и один ромб с вписанным в него квадратом плюс два маленьких кружка или розетки; в нижней части цепочки справа — круг, а слева — ромб, и так далее, вплоть до мельчайших деталей. Силуэты птиц я затемнил, чтобы передать общее впечатление, возникающее, когда видишь подобные орнаменты в тени против света, — впечатление, на которое и рассчитывал их создатель и которое достигается использованием мозаичного фона из золотистой смальты, вмурованной в углубления мрамора. Каждый квадратик стекла покрыт сусальным золотом, которое защищено еще

одним тонким слоем стекла, так что ни время, ни непогода не смогут приглушить его сияния до тех пор, пока кусочки смальты не будут с корнем вырваны из стены. Гладкую поверхность золотистого фона омывает каждый ливень, мрамор же с течением времени приобретает янтарный оттенок; и, когда весь орнамент попадает в тень, золото, прекрасно отражающее свет, восстает против тьмы и продолжает ярко пламенеть за темным рисунком резьбы. Там же, где мрамор сохранил свой первозданно белый цвет, он выглядит в лучах солнца белоснежным узором на золотистом фоне; эффекты эти чередуются и взаимодействуют, в чем и состоит одно из главных очарований византийского орнамента.

Теперь невозможно сказать, насколько последовательно система цветных и вызолоченных фонов, единая для всех частей собора Св. Марка, использовалась при украшении частных дворцов. Как уже говорилось, время не пощадило их и почти ни одно скульптурное украшение не осталось на первоначальном месте, а что касается мраморных узоров, которые в готический период были перенесены на более поздние здания, то фрагменты их мозаичного фона скорее полностью удаляли, чем реставрировали. Мозаика, являясь одним из самых долговечных видов декоративной отделки, — разумеется, при надлежащем уходе и восстановлении, — может исчезнуть без следа, если оставить ее на милость времени и стихий. Но как бы то ни было, факт остается фактом: и стволы опор, и сами здания облицовывались либо цветным мрамором, либо мрамором с прожилками; капители и рельефы были либо такими же, как сейчас, — из чисто-белого мрамора на фоне мрамора с прожилками, либо, что гораздо вероятнее, в более богатых дворцах фоны выкладывались золотистой смальтой, а в менее бога-



Вставки из мрамора на фасаде Каза Лоредан

тых — голубой, позолотой же там покрывали только листья и выступающие грани рельефов. Эти более яркие тона оттенялись полосами более глубокого цвета, — как правило, чередованием зеленого и багряного в архивольтах (такие полосы и поныне сохранились во дворцах Каза Лоредан и Фондако дей Турки, в доме на Корте дель Ремер возле Риальто, а также в соборе Св. Марка) — и дисками из зеленого серпентина

и порфира, которые, вместе с круглыми скульптурными вставками, составляли орнамент, особенно любезный восточной душе и навеянный, вероятно, обычаем развешивать на стенах щиты — как, например, в память о величии древнего Тира. Гармоничное, сладостно-торжественное сочетание красного с различными оттенками зеленого так и осталось любимым цветовым аккордом венецианцев и постоянно использовалось даже в более поздних дворцах, но никогда не выглядело столь совершенным, как в соединении с изысканно-бледной скульптурой византийской эпохи.

Такова была юная и прекрасная Венеция, рожденная из бесплодной лагуны и горестей своего народа, — город стройных аркад и сияющих стен, город, пронизанный лазурью и согретый золотом, украшенный белой скульптурой, подобной изморози на ветвях древес, обратившейся в мрамор. Но при всей красоте юности Венеция не была городом беспечных наслаждений. Она еще не излечилась от душевной боли, не утратила глубины религиозного чувства, в котором и состояла вся ее сила. Я не утверждаю, что в большинстве скульптур присутствует некий религиозный смысл, который сегодня трудно разгадать, но нельзя не понимать, каково было умонастроение людей, которые сделали крест главным украшением всех зданий, равно как нельзя не распознать в сюжетах многих второстепенных скульптурных украшений замыслы, чрезвычайно близкие духу раннего христианства. Главное обстоятельство, свидетельствующее о серьезности мышления ранних венецианцев, многим читателям покажется достаточно неожиданным, — это пристрастие к яркому и чистому цвету, которое впоследствии, в измененной форме, приведет к триумфу венецианских школ живописи, но которое в своей абсолютной простоте проявилось только в ви-

зантийский период, и поэтому, завершая его обзор, необходимо воздать должное значимости упомянутого пристрастия. Дело в том, что все мы недооцениваем благородный и священный характер цвета. Чаще всего о цвете говорят как о подсобном инструменте красоты, мало того — как об источнике чувственного наслаждения. Но это не так. Подобные суждения возникают большей частью от недомыслия; и, если бы те, кто их озвучивает, не поленились задуматься о том, каким бы стал мир, каким бы стало их собственное существование, если бы небо лишилось голубизны, а солнце — золотого сияния, если бы листва перестала быть зеленою, а кровь, проводник жизни, — алой, если бы исчезли румянец щек, темная глубина глаз, блеск волос, если бы перед ними хотя бы на один лишь миг представали белые человеческие существа в белом мире, они бы сразу поняли, сколь многим обязаны цвету. Ибо из всех Господних даров человеческому зрению именно цвет является самым священным, самым Божественным, самым важным. Мы опрометчиво судим о радостных цветах и грустных цветах, ибо цвет не может быть одновременно и радостным, и хорошим. Всякий хороший цвет до некоторой степени печален, самый приятный — уныл, а чистейшие и мудрейшие умы суть те, что ценят цвет превыше всего.

Я знаю, что многим это покажется странным и особенно изумит тех, кто рассматривал данный предмет главным образом применительно к живописи, ибо типичную цветовую гамму великих венецианских школ не принято называть ни «чистой», ни «печальной», а представление об ее превосходстве чаще связывается с грубостью Рубенса и чувственностью Корреджо и Тициана. Но если взглянуть на искусство шире, это впечатление изменится. Станет ясно, что, во-первых, чем тверже и искреннее вера художника, тем более

чистыми и строгими будут его цвета. А во-вторых, обнаружится, что, как только дурной или одержимый чувственностью художник сосредоточивается на цвете, тот моментально поднимает его работы на новый уровень и становится единственным священным и спасительным элементом его творчества. То, как низко позволяли себе иногда опускаться Рубенс и венецианские художники, является следствием их неколебимой уверенности в том, что сила их цвета непременно удержит их от падения. Они хватались за нее одной рукой, как за цепь, спущенную с небес, — другой же при этом зачастую загребая прах и пепел. И наконец, если художник не религиозен, неразумен или непристоен в помыслах, палитра его будет холодной, мрачной и никудышной. Противоположными полюсами искусства в этом отношении являются Фра Анджелико и Сальватор Роза, из коих первый редко улыбался, много плакал, постоянно молился и никогда не позволял себе грязных мыслей. Каждая его картина — драгоценность: цвета драпировок безупречно чисты, разнообразны, как на витраже, смягчены бледностью и подчеркнуты золотым фоном. Сальватор был шутником и вертопрахом, проводил жизнь в кутежах и маскарадах. Но картины его при этом полны ужаса, и основной их цвет — мрачно-серый. Будто искусство настолько тесно связано с вечностью, что черпает свои краски не из жизни, а из ее финала.

И это не все примеры. Я не знаю другого закона, который действовал бы столь неукоснительно, как закон связи чистоты цвета с глубиной и благородством мысли. Поздние фламандские картины, мелкие по замыслу и непристойные по сюжету, всегда скромны по цвету. Ранние же религиозные полотна фламандцев столь же ярки по цвету, сколь и возвышенны по замыслу. Беллини, Франча, Перуджино и им подобные

писали в багряной, синей, золотой гамме. Каррачи, Гвидо, Рембрандт и иже с ними — в коричневой и серой. Строители наших великих соборов прятали оконные проемы и скрывали колонны под одинаковыми одеждами из сияющего пурпуря. Строители роскошных ренессансных дворцов оставляли их залитыми одним лишь прозрачным холодным светом, сохраняя естественную бледность местного камня.

Посмотрим, как особенная серьезность, присущая восточному складу ума, сочетается в нем с этим свойством любви к цвету, — серьезность, происходящая от спокойствия, а также от глубины и широты воображения, — в отличие от деятельности и вытекающей из нее способности к удивлению и смеху, характерной для западного склада ума: так, человек странствующий должен постоянно глядеть под ноги и все осматривать быстро, не глазея по сторонам, тогда как человеку, сидящему на месте, открывается более широкий вид, хотя и неизменный, и, любуясь им, он будет получать удовольствие от созерцания, а не от удивления или веселости. По моему убеждению, там, где восточный дух проявляется в чистом виде, он рождает серьезные творения; в Европе же встречное влияние восточных и западных народов, пожалуй, наиболее отчетливо выражлось в затихании гротескного смеха готов. Собственно, я пытаюсь донести до читателя, что яркие краски ранней венецианской архитектуры не были признаком веселости сердца и что облачение Венеции в разноцветную мантию, по которой ее узнают во всех городах Италии и Европы, происходило не в вертепе суетного празднества, а в строгом храме ее ранней, истовой веры. Это уже потом она стала бражницей в карнавальной маске, и именно поэтому ныне она так опустошена, но величественное пурпурно-золотое одеяние было дано ей еще в те времена, когда она еще была величественным и прекрасным городом.

мена, когда она весталкой вышла из моря, а не тогда, когда захмелела от своего блуда.

И мы так до сих пор и не взглянули с должным почтением на этот драгоценнейший из отпущеных ей даров, так и не разобрались в том, какое великое наследие она оставила нам в работах мощных живописцев, лучших ее сынов. Наследие это, конечно, не так велико, как могло быть, и не совсем таково, каким должно быть; но, еще до того как в мир пришли Тициан и Тинторетто — те, в чьих работах ее труды и ее слава должны были получить свое высочайшее воплощение, — она уже увела своих сынов в сторону от истины, и они сбились с пути, так и не поднявшись на предназначенные им высоты.

Власть, дарованная той, прежней Венеции, извращалась в пору ее наивысшего расцвета на все лады, и все же она обладала этой властью безраздельно. К ней, Венеции, обращались все сердца, достойные воспринять ее творения, и всякое сердце становилось сильнее и благороднее от созерцания плодов ее труда. Мощный Ландшафт с темными горами, прикрывающими горизонт своими пурпурными пиками, с торжественными лесами, сбирающими всю свою листву, тронутую желтизной не старости, но солнца, в темные купы, застывшие на фоне неба, и ни буря, ни стужа не могут ни сорвать их, ни даже всколыхнуть; могучий Народ, прекрасный и гордый, который не прячет под плащом свои слабости и не короной добивается признания; величие продуманной формы, по которой золотая пыль и огненные самоцветы рассыпаны, словно морские брызги по скале, и кажется, что это благородное Мужество выступает во всей своей наготе на фоне синего неба; мощная Мифология, которая постоянно сопровождает людей на их жизненном пути, претворяя повседневность духовностью,

Камни Венеции

и зорко следит за тем, чтобы ангелы-хранители являли свое опаляющее присутствие, пробиваясь сквозь град боевых стрел; измерьте бескрайность этого поля творения, оцените размер того наследия, которое Венеция оставила народам Европы, а потом уж судите, могла ли столь великая, столь благая сила родиться из праха и тлена. Не пестрый колпак завсегдатая карнавалов, а тиара священника венчала ее, когда пал на нее огонь с неба, и первые отблески его она увидела сквозь ливень собственных слез, когда, после схлынувшего с Итальянских холмов потока варварства, враз вознеслись над землею и кровли ее дворцов, и венец ее славы, как Радуга, нарисованная на Облаке.

7. СУЩНОСТЬ ГОТИКИ

Вновь обратившись к периодизации стилей, данной в первой главе, читатель увидит, что теперь настало время поговорить о той школе венецианской архитектуры, которая является собой переходный этап от византийского стиля к готическому; мне, впрочем, представляется, что эту школу логичнее рассматривать в привязке к готике. Чтобы отследить все стадии свершившегося перехода, надлежит прежде всего получить общее понятие о конечном результате. Мы уже знаем, что являла собой исходная точка, византийская архитектура, теперь надо разобраться, что есть готическая архитектура, возникшая в результате развития византийской. Итак, в этой главе я попытаюсь дать читателю представление, одновременно и общее, и конкретное, об истинной сущности готической архитектуры не только применительно к Венеции, но и в общем смысле.

Основная трудность этой задачи заключается в том, что не существует двух одинаковых готических зданий: различия между ними весьма и весьма существенны; кроме того, во многих зданиях нам встречаются элементы, которые в других постройках не воспринимались бы как готические; соответственно, говорить приходится не о готике как целом, а о большей или

меньшей степени «готичности» каждого конкретного здания. У всех у нас есть представление, зачастую очень внятое, о значении термина «готический», однако, по моим наблюдениям, чаще всего это понятие не предполагает четкого определения: а именно, есть общее понимание, что Вестминстерское аббатство — это готическое здание, а собор Св. Павла — нет, что Страсбургский собор — это готика, а собор Св. Петра — нет, но при этом нет ясного представления, благодаря наличию или отсутствию каких элементов в каждом из этих зданий мы можем с уверенностью сказать, что Вестминстер или Страсбургский собор есть хороший и чистый образец готического зодчества. Мне кажется, последующий разговор будет и приятным, и полезным, ибо нас ожидает интереснейший поиск — поиск следов серого, мглистого, устремленного ввысь готического духа внутри нас; нам предстоит понять, почему он находит отклик в наших сердцах, сердцах северян.

Итак, мы начинаем исследовать свойства готического стиля, как химик исследует свойства минерала, окруженного посторонней породой и содержащего множество примесей, практически не существующего в чистом виде, однако имеющего совершенно особую, собственную природу, сколь бы затемненной и непроявленной она ни казалась на первый взгляд. Заметьте, что химик, исследуя минерал, описывает два ряда свойств: внешние — кристаллическая форма, твердость, прозрачность и так далее — и внутренние — тип и строение частиц, из которых он состоит. То же самое относится и к готической архитектуре: у нее существуют внешние признаки и внутренние свойства. Внутренние свойства — это явственно прочитываемые эстетические пристрастия ее создателей: любовь к причудливости, разнообразию, избыточно-

сти и прочее. Внешние признаки — это стрельчатые арки, сводчатые крыши и так далее. Мы не имеем права называть здание готическим, если в нем не сочетаются и признаки, и свойства. Одной формы недостаточно, если она не дополнена силой и энергией. Одной силы недостаточно, если при ней нет формы. Следовательно, каждое из этих понятий мы должны рассмотреть отдельно, а для этого сначала определить, что такое эстетическая выразительность, а потом — что такая материальная форма готической архитектуры в чистом виде.

1. Эстетическая сила, или выразительность. Нам предстоит выяснить, какие особые, не присущие другим качества предпочитали — осознанно или неосознанно — создатели готических зданий.

На мой взгляд, для готического стиля характерны следующие эстетические качества — в порядке их важности: 1) суровость, 2) изменчивость, 3) натурализм, 4) гротескность, 5) ригидность, 6) избыточность.

Выше я перечислил качества, характеризующие постройку; применительно к строителям они будут выглядеть так: 1) суровость, или грубость, 2) любовь к переменам, 3) любовь к природе, 4) гипертрофированное воображение, 5) упрямство, 6) щедрость. В отсутствие одного-двух качеств здание не перестает быть готическим, в отсутствие большинства — да. Теперь давайте рассмотрим эти качества, или принципы, по порядку.

1. СУРОВОСТЬ. Я не могу точно сказать, когда именно слово «готика» стало общим наименованием для всей северной архитектуры, однако, по всей вероятности, употреблялось оно с оттенком пренебрежения и отражало дикарство наций, среди которых возникла эта архитектура. Никогда не имелось в виду, что

нации эти — именно готы, а уж тем более что именно готами была изобретена эта архитектура; однако подчеркивалось, что эти нации и их архитектура отличались суровостью и грубостью, совершенно не присущими южным и восточным народам, и в слове навеки запечатлелось различие между готами и римлянами, выявившееся уже при первом их столкновении. Употреблять это слово в порицание — значило употреблять его не к месту; однако, если вникнуть в его смысл, выяснится, что оно не содержит упрека. Наоборот, в нем отражена глубокая правда, ибо, действуя бессознательно, человеческий инстинкт склонен улавливать правду. Великая и глубокая правда заключается в том, что северной архитектуре присущи суровость и грубость; однако то, что это повод ее недооценивать или презирать, неправда. Напротив, мне кажется, именно эти качества заслуживают глубочайшего уважения.

В слове, повторяю, нет ни упрека, ни намека на неполноценность, оно говорит о возвышенности и благородстве: мы погрешили против истины, если откажемся признать важнейшим свойством существующей северной архитектуры — или желательным направлением ее развития — суровость мысли и грубость исполнения; родство соборов и Альп — и те, и другие вершины; мощь кряжистой силы, проявляющуюся тем сильнее, что пальцам мешал трудиться холодный ветер, а взоры заволакивал болотный туман или слепил град; проявление крепости духа людей, которые не пожинают богатых земных плодов и не нежатся на теплом солнце, но кrushат камень, чтобы вырастить хлеб, и рубят леса, чтобы добыть огонь, и во всем, что они делают, даже ради забавы, видна эта твердость рук и сердец, выработанная привычкой взмахивать топором и налегать грудью на плуг.

Впрочем, если суровость готической архитектуры как выражение ее северного духа можно объявить в определенной степени благородным свойством, еще большее благородство оно обретет, если рассмотреть его не как производную от климата, но как производную от религиозных принципов.

Все существующие типы архитектурного убранства можно разделить на три категории: 1) типы подчиненные, при исполнении которых ремесленники в точности следуют указаниям автора; 2) смешанные, в которых ремесленникам даны некоторая свобода и независимость самовыражения, при полном признании их несамодостаточности и зависимости от авторской воли; 3) революционные, в которых иерархии «ремесленник — автор» не существует вовсе.

Подчиненные типы убранства представлены прежде всего в греческом, ниневийском и египетском искусстве, впрочем, в каждом случае подчиненность иная. Искушенный греческий скульптор был куда грамотнее и искуснее ассирийского или египетского. Ни он сам, ни его заказчики не потерпели бы даже малейшего несовершенства в законченной статуе; соответственно, подмастерьям он доверял исполнять только детали тех орнаментов, которые состояли из простых геометрических форм, — шары, кромки, симметричные растительные элементы: то, что можно в точности воспроизвести, придерживаясь линий и правил; в результате они получались по-своему столь же совершенными, сколь и скульптура в целом. Ассирийцы же и египтяне, куда менее чувствительные к выверенности форм, доверяли ремесленникам исполнение самой скульптуры, создав шаблонный метод, который мог освоить любой подмастерье, и устанавливали определенную планку качества, а потом муштровали ремесленников, чтобы они ни

под каким видом не опускались ниже этой планки. Греки не доверяли простым ремесленникам того, что тем не под силу было исполнить безупречно. Ассирийцы доверяли им то, что они по определению не могли исполнить безупречно, введя, однако, официальный стандарт отклонения от идеала. В обоих случаях ремесленник оставался фигурой полностью подчиненной.

Однако Средневековье, а тем более христианство с этим подчинением покончило; как в малом, так и в великом христианство признавало значимость каждой отдельной души. Признавая значимость души, оно также осознавало ее небезупречность, возведя ее унижение в разряд достоинств. Итак, любую душу, призванную ему служить, христианство наставляло: делай то, что можешь, сознавайся в том, чего не можешь; да не помешает тебе трудиться страх перед неудачей, да не помешает тебе сознаться страх перед позором. Одна из восхитительных черт всех школ готической архитектуры — то, что они суть плоды труда не зодчих, авторов общего замысла, а отдельных ремесленников; из далеко небезупречных фрагментов, небезупречность которых сквозит в каждом штрихе, вдруг возникает величественное и бесспорное целое.

То, что кажется странным парадоксом, на деле есть величайшая истина: архитектура не может быть подлинно благородной, если она безупречна. Это легко доказать. Ведь архитектор, который, предположительно, может достичь идеала, не в состоянии сделать все своими руками; он либо должен превратить своих рабочих в рабов в древнем греческом и современном английском смысле этого слова и опуститься до уровня их возможностей, то есть опростить свою работу, либо взять рабочих такими, какие они есть, и дать им

проявить свою слабость наряду с его силой — в этом случае возникнет готическая небезупречность, но произведение в целом будет настолько благородным, насколько позволяет уровень эпохи.

Этот принцип можно распространить и шире. Я вывел его на примере архитектуры, но он применим не только к этой области. До сих пор я пользовался понятиями «небезупречный» и «безупречный» для различения произведений, выполненных безграмотно, и произведений, выполненных на среднем уровне точности и мастерства; я утверждал, что возможна любая безграмотность исполнения, главное, чтобы у ремесленника оставался простор для самовыражения. Однако, если быть точным, настоящее произведение искусства не может быть безупречным, и *требовать безупречности — значит неверно толковать самую суть искусства*.

Тому есть две причины, и обе основываются на вечных законах. Первая состоит в том, что ни один великий мастер не прекращает работы, пока не потерпит поражения: иными словами, его воображение всегда опережает его возможности, и в какой-то момент возможности оказываются исчерпанными; кроме того, малозначительным аспектам работы он будет придавать, как они того и требуют, мало значения; при этом, будучи великим, он настолько привыкает к внутреннему недовольству даже величайшими своими достижениями, что в минуты гнева или отчаяния ему становится все равно, останется ли доволен зритель. Как мне кажется, существовал лишь один человек, который не признавал этого и вечно стремился к совершенству, — Леонардо; печальным итогом его трудов было то, что он писал картины по десять лет и оставлял их незавершенными. Соответственно, если мы хотим, чтобы великие художники трудились, и труди-

лись в полную силу, пусть их работы будут небезупречными, оставаясь при этом прекрасными. Из всех человеческих творений только дурные могут быть безупречными — безупречно дурными.

Вторая причина в том, что небезупречность в определенном смысле присуща и самой жизни. Она есть признак жизни в смертном теле, есть условие прогресса и изменения. Ничто живое не может застыть в безупречном состоянии — в нем всегда что-то умирает, а что-то рождается. Цветок наперстянки — на треть зацветающий, на треть отцветший, на треть цветущий — воплощает в себе жизнь этого мира. Во всех живых вещах есть неправильности и недостатки, которые суть не только приметы жизни, но и источники красоты. Неправильность есть залог изменения; сделать вещь безупречной — значит лишить ее выразительности, внутреннего динамизма, жизненной силы.

Итак, надо принять общий закон: ни произведение архитектуры, ни какое-либо другое творение человеческих рук не может быть одновременно хорошо и безупречно; давайте приуготовимся к восприятию довольно странного факта, который предстанет нам во всей полноте на подступах к эпохе Ренессанса: главной причиной упадка искусств в Европе стало не преодолимое стремление к совершенству, — его уже не могло заглушить уважение к великим мастерам, не могло смягчить снисходительное отношение к простоте.

Итак, мы поговорили о грубости, или суровости, — первом эстетическом принципе готической архитектуры. Тот же принцип часто присутствует и во многих других здоровых архитектурных течениях, например в византийской и романской архитектуре; однако подлинная готика вообще не может без него существовать.

Второй эстетический принцип, указанный выше, — ИЗМЕНЧИВОСТЬ, или многообразие.

Там, где ремесленник находится в полном подчинении, все части здания будут, разумеется, совершенно одинаковыми, ибо безупречность исполнения достигается только тем, что ремесленника снова и снова заставляют упражняться в исполнении одной и той же вещи, не давая делать ничего иного. Итак, степень упадка профессии ремесленника можно определить с одного взгляда, рассмотрев, одинаковы или нет разные части постройки; если, как в греческих зданиях, все капители неотличимы, все элементы убранства выполнены один в один, речь идет о полном упадке; если, как в Египте и Ниневии, все фигуры определенного типа выполнены в одинаковой манере, но принцип их соположения постоянно варьируется, упадок не столь полон; если, как в готических зданиях, постоянно изменяется и принцип соположения, и стиль исполнения, ремесленнику предоставлена полная свобода.

Готика не просто осмеливается нарушать все принципы подчинения — она на этом основывается; в готике возник целый ряд форм, значимость которых не просто в их новизне, но в их *пригодности для постоянного обновления*. Стрельчатая арка стала не просто смелой вариацией на тему полуциркульной арки, она еще и допускала миллионы вариаций, ибо пропорции стрельчатой арки можно изменять до бесконечности, тогда как полуциркульная арка всегда остается одной и той же. Пучки колонн стали не просто смелой вариацией на тему единичной колонны, они еще и допускали миллионы вариаций в компоновке и, следовательно, в пропорциях. Появление резных проемов не просто привело к изменению естественного освещения, но позволило до бесконечности изменять ри-

сунок оконных переплетов. При том, что для всех христианских архитектурных течений характерна любовь к многообразию, в готике эта любовь достигает максимальной силы; всякое влияние, которое готика оказала на последующие стили, легче всего и дальше всего прослеживается именно через это свойство: наличие элементов готики всегда прежде всего проявляется в большей нерегулярности и большей вариативности, чем то свойственно архитектурным стилям, пришедшим ей на смену, — и эти признаки даже красноречивее, чем наличие стрельчатых арок или любых других *внешних* примет готического стиля.

Здесь, однако, надо обозначить разницу между здоровым и нездоровым стремлением к переменам, ибо готическая архитектура родилась из здорового стремления к переменам, а погибла, отчасти, от нездорового. Чтобы это понять, надо рассмотреть разные варианты проявления изменчивости и неподвижности в природе: оба процесса необходимы, как свет и тьма, и один не может существовать без другого — изменения всегда доставляют особую радость после затянувшегося периода неподвижности: так и свет кажется особенно ярким после того, как на некоторое время закроешь глаза.

Неподвижность сама по себе нам неприятна, как и темнота, — и так оно и должно быть; полностью застывшая архитектура — это архитектура темная, мертвая; о тех, кто ее любит, можно с полным правом сказать, что тьма им милее света. Однако неподвижность в верной пропорции, оттеняющая значимость перемен, неподвижность прежде всего *прозрачная*, которая, как тени на картинах великих мастеров, позволяет увидеть сквозь себя смутные очертания, необходима в архитектуре, как и в любом другом искусстве; умение терпеть неподвижность столь же необходимо

димо для здорового ума, как и умение терпеть темноту: а именно, искушенный ум находит удовольствие в непогоде и сумерках, в их приглушенном, загадочном, непостоянном свете, а не только в ярком сиянии солнца, тогда как ум недалекий пугается теней и непогоды; великий человек готов претерпеть превратности судьбы, чтобы достичь нового величия и славы, человек же заурядный не согласится платить такую цену; сходным образом великий ум готов принимать неподвижность и даже восхищаться ею, тогда как уму заурядному она быстро наскучит, ибо первый более терпелив, более склонен к созерцательности и готов заплатить сполна за будущее счастье узреть перемену. В любом случае любовь к неподвижности не есть свойство благородной природы, равно как и любовь к темноте или боли. Однако природа допускает неподвижность и терпит ее, даже извлекает из нее удовольствие, необходимое для благополучия мира; ибо те, кто не приемлет временной устойчивости, просто прыгают от одной перемены к другой, утрачивая по ходу остроту восприятия перемен, так что весь их мир постепенно накрывает тень скуки, спасения от которой нет.

Получив общее представление об изменчивости в мироустройстве, можно сразу же понять, как она используется во благо и во вред архитектуре. Изменчивость готического искусства представляется особенно здоровой и красивой, поскольку в большинстве случаев изменчивость эта совершенно естественна и проистекает не из страсти к переменам, но из практических нужд. В определенном смысле готика — не только лучший, но и единственный образец *рациональной архитектуры* в том смысле, что она легче всего приспосабливается ко всем потребностям, как простым, так и изысканным. В ней нет заранее заданных

наклона крыши, высоты колонны, ширины арки, планировки интерьера, она способна ужиматься до башни, расширяться до залы, свиваться в лестницу, вытягиваться в шпиль — и все это с неизменной грацией и неистощимой энергией; как только появляется предлог для изменения формы или назначения, она подчиняется без малейшего ущерба для единства или величия, — она гибка и подвижна, как огненная змейка, но при этом всегда послушна голосу заклинателя. Одно из главных достоинств зодчих готической эпохи — они никогда не позволяли понятиям внешней симметрии и единообразия встать на пути пользы и ценности своей работы. Если им требовалось окно, они его прорубали; требовалась комната — добавляли ее; требовался контрфорс — возводили, совершенно не заботясь о принятых условностях и внешнем виде. Так что в годы расцвета готики уж скорее делали не нужное окно в неожиданном месте как этакий сюрприз, чем отказывались от нужного в интересах симметрии. В девятой главе мы остановимся на уникальном примере подчинения симметрии удобству при расположении окон на фасаде Дворца дожей.

Третий выделенный нами элемент готического стиля — НАТУРАЛИЗМ, а именно пристрастие к естественному, природному, стремление отображать все предметы честно, без оглядки на условности искусства.

Эта особенность готического стиля до определенной степени проистекает из указанных выше. Ведь как только ремесленник получает свободу изображать любой угодный ему предмет, он волей-неволей обращается за материалом к окружающей его природе и пытается отобразить ее такой, какой видит, с той степенью точности, на какую хватает его способностей, с игрой воображения, но без всякого уважения к условностям. Впрочем, надо помнить, что, будучи

предоставлено само себе, воображение народов Запада и Востока проявляет себя по-разному: в западном (готическом) стиле оно стремится передать факты, а в восточных (арабском, персидском, китайском) — гармонию цветов и форм. В каждом стиле, соответственно, возникают свои ошибки и перегибы, и хотя я уже не раз говорил о них раньше, вкратце повторюсь; в том числе и потому, что понятие «натурализм» зачастую употребляется в хулиганском смысле, а вопросы взаимоотношения природы и искусства во всех художественных направлениях Европы по сей день столь многочисленны и столь запутаны, что мне вряд ли удастся сделать хоть одно истинное утверждение, в которое не вкрадась бы хоть какая-то ошибка, если предварительно читатель не проявит терпения и не позволит мне углубиться в анализ этого предмета, каковой анализ поможет прояснить ситуацию.

Прежде всего вспомним, что в живописи компоновка цветов и линий — это то же, что и сочинение музыки, она никак не связана с представлением фактов. Удачное цветовое решение не обязательно порождает образ, выходящий за его собственные рамки. Оно сводится к соположению и сочленению световых пятен, но при этом далеко не обязательно возникает сходство с неким предметом. Хороший художник может нанести несколько мазков серого и красного на белый лист, и это станет удачным цветовым решением; потом он добавит еще несколько мазков, и нам станет ясно, что он изображает шею голубя, и по мере продвижения работы мы поймем, что перед нами — правдоподобное изображение голубиной шеи. Однако цвет нужен не для этого правдоподобия, а для передачи более абстрактных вещей, а именно гармонии серого и красного.

Самое благородное искусство — это безупречный союз абстрактного и правдоподобного, формы и цвета. Это благороднейшая композиция, благороднейшим образом передающая факты. Однако человеческий ум не в силах объединить два идеала: он либо передает правдоподобие в ущерб композиции, либо строит композицию в ущерб правдоподобию.

По своим художественным способностям все люди делятся на три большие группы: правые, левые и центристы. Среди правых — приверженцы правдоподобия, среди левых — приверженцы воображения, в центре — приверженцы того и другого. Разумеется, между тремя этими группами существует множество промежуточных градаций. Приверженцы правдоподобия, как правило, наделены воображением; приверженцы воображения способны так или иначе передавать факты; те члены каждой группы, которые в значительной степени наделены талантами противоположной, попадают в число центристов. Каждая из этих групп, как я уже говорил раньше, выполняет свою здоровую функцию, каждая страдает присущими ей недугами и выполняет функцию нездоровую; если работа кого-то из членов группы вызывает нарекания, мы склонны обвинять в несостоятельности всю группу, вместо того чтобы возлагать вину на отдельного человека, допустившего определенные перегибы.

Давайте рассмотрим здоровую функцию всех трех групп на простом примере, чтобы до конца понять существующие между ними различия, — тогда нам проще будет говорить о том, какие каждой из групп свойственны недостатки. На рис. 1 на с. 157 я изобразил виноградную лозу и веточку вишни — я срисовал их с натуры с максимальной точностью, не прибегая ни к какой перекомпоновке. Это совершенно правдо-

1



2



Виноградная лоза и веточка вишни, нарисованные с натуры,
и изображение виноградной лозы в мозаике

подобная зарисовка, в этом смысле очень здоровая, добросовестная и полезная любому, кто захочет узнать нечто новое об усиках винограда, однако воображение здесь отключено. На с. 247 мы видим виноградную лозу, украшающую угол Дворца дожей. Она тоже выполнена реалистично, однако скомпонована так, что каждый листик служит исполнению определенной архитектурной задачи и его нельзя безнаказанно переместить на другое место. Это произведение центриста, сочетание правдоподобия и воображения. На рис. 2 на с. 157 изображен антроволт собора Св. Марка, на котором очертания лозы предельно условны, ибо задача художника — представить изысканные линии и сбалансированные формы на золотом фоне. Здесь нет ни малейшей попытки донести до зрителя какие-либо факты; здесь нет ни усиков, ни стеблей, лишь плавные линии, украшенные листьями, здесь только форма позаимствована от лозы, да и та трактована вольно. Это воображение, оторванное от правдоподобия.

Во всех трех случаях мы видим примеры здорового искусства. Рис. 1 является качественной работой, потому что лишен воображения, рис. 2 — потому что свободен от фактов. Цель первого — доставить наслаждение через истину, второго — через композицию. Оба по-своему хороши.

В какие же грехи могут впадать представители всех трех групп?

Основных грехов два, и к ним склонны две крайние группы.

Первый — когда одна группа начинает презирать другую.

Второй — когда одна группа начинает завидовать другой.

При этом они допускают роковые ошибки четырех типов.

Первый — когда приверженцы правдоподобия отрекаются от воображения. Этой ошибкой грешат посредственные голландские живописцы, пишущие подражательные натюрморты, цветочные композиции и пр., а также другие художники, наделенные даром точного воспроизведения или сильной любовью к природе: они считают, что достаточно досконально воспроизвести предмет и выразить свою любовь к нему — и дело сделано.

Второй тип — когда приверженцы воображения забывают о правдоподобии. Любая благородная композиция должна до определенной степени строиться на фактах, ибо пищу для воображения можно почерпнуть только в природе. Самый талантливый колорист основывает свои лучшие цветовые решения на природных цветах — глядя на птиц, небо, группы людей. И если, увлекшись изобретением фантастических форм и оттенков, он полностью пренебрегает верностью природе, разум его скучеет и возникает тот тип искусства, который встречается в Китае. Лучшие греческие мастера черпали вдохновение в пропорциях человеческих фигур — и тем обеспечивали себе величие; однако низшие природные проявления они оставляли без внимания, и, соответственно, их орнаменты становились безжизненными и неинтересными.

Третий тип ошибок — когда приверженцы правдоподобия завидуют приверженцам воображения, а именно когда, обладая только даром подражания, они отказываются применять этот дар к окружающему миру; поскольку их научили, что композиция — краеугольный камень всякого искусства, они пытаются развить в себе способности к воображению, в которых природа им отказалась, изучают только творения великих мастеров в этой области и гибнут в склизких зарослях плагиаризма и академизма.

Четвертый тип ошибок — когда приверженцы воображения завидуют приверженцам правдоподобия, а именно когда стремление точно воплотить природу заставляет их забыть свою фантазию и они приносят дар композиции в жертву точности рисунка.

Так выглядят недуги двух несамодостаточных групп, вызванные взаимным презрением или взаимной завистью. Разумеется, члены срединной группы избавлены от этих бед, поскольку наделены талантами в обеих областях.

Возможно, читателю уже наскутили эти рассуждения, которые так далеко увеличили нас от основного предмета. Однако отступление это было мне необходимо для того, чтобы дать точное определение «натурализма», каковой я считаю третьей основополагающей характеристикой готической архитектуры. Я хочу сказать, что создатели готической архитектуры принадлежат к срединной группе, объединяющей величайших художников.

Создатели готической архитектуры принадлежат к срединной группе, но самым самобытным свойством их работы остается абсолютная правдивость. Их художественная изобретательность и способность к композиции не выше, чем у их коллег романского и византийского периодов — тех коллег, которых учили принципам организации, которым давали готовые модели; но к чувству орнамента и богатой фантазии византийцев создатели готической архитектуры добавили любовь к правдоподобию, которой никогда не отыщешь на Юге. И греки, и римляне пользовались условно-растительными орнаментами, где растения не похожи на растения, где они сплетаются в странные грозди, украшенные чашеподобными бутонами, вырастают из безжизненных обрубков, а не нормальных стволов; готические скульпторы поначалу восприня-

ли эту модель как нечто само собой разумеющееся — так же, как мы восприняли ее по второму разу; однако они на ней не задержались. Они поняли, что в ней нет правдивости, знания, жизненности. Как ни крути, а настоящие листья нравились им сильнее, и вот осторожно, шаг за шагом, они начинали вносить в свою работу все больше натурализма, пока наконец она не стала полностью правдивой, сохранив, однако, все ценные свойства исходной композиции с ее структурированностью и внутренней дисциплиной.

Создатели готической архитектуры стремились к правде не только во внешних, видимых проявлениях: художественной правды они придерживались так же неукоснительно, как и реальной; то есть если романские или византийские художники передавали идею через символ, готические изображали ее реалистически. Например, на мозаике собора Торчелло (романский стиль) пламя чистилища представлено как алая струя, вытянутая продольной лентой, ниспадающей от престола Христа и обвивающей всех грешников. Стоит один раз разъяснить, что это значит, и всё станет ясно; автор готического периода избавляет нас от необходимости домысливать. Пламя он изобразит сколь можно более реалистично; на паперти Сен-Маклу в Руане скульптурные языки пламени вырываются из адских врат, взметаются каменными язычками, выплескиваются из узких ниш: кажется, что собор действительно охвачен пожаром. Я привожу крайний пример, но он тем ярче иллюстрирует разницу в темпераменте и образе мыслей двух школ, а также стремление к правдоподобию, под знаком которого развивалось готическое искусство.

Я не хочу сказать, что правдоподобие всегда выливается в здоровые формы. Я уже указал на те ошибки, к которым оно приводит в случае презрения к вообра-

жению; случается и другая ошибка, очевидная в только что приведенном примере: любовь к правде страдает торопливостью и заставляет отображать внешнюю правду вместо внутренней. Ибо, когда вы изображаете адское пламя, главное — передать не его внешнюю форму, но его ненасытность, его Божественные начало и конец, его скрытую яростность, не материальную и физическую, но знаменующую собой Господень гнев. Всего этого не расскажешь, изобразив пламя, пляшущее на поленнице. Если задуматься над этим символом, мы, возможно, придем к выводу, что ближе к правде подошел романский художник, изобразивший кровавую струю, текущую между четко очерченных берегов от подножия Господнего трона и разливающуюся, словно ее подпитывают постоянные токи, в озеро, в которое низвергают грешников, а не готический художник с его факелами, мерцающими в нишах. Но сейчас речь не об этом; я сейчас не хочу останавливаться на тех недостатках, которые возникли в поздней готике из-за слепой приверженности правде, я хочу говорить о самом этом чувстве, одном из величайших и уникальнейших качеств северян. Ибо, заметьте, даже в вышеприведенном примере недостатки проис текают не из правдивости, но из недомыслия. Правдивость сама по себе хороша, но, если художник перестает думать или начинает чваниться и либо хватается за малозначительные факты, либо отбирает их так, чтобы все видели его величие и мощь, работа его может стать скучной или откровенно плохой. Однако, еще раз, повинна в этом не сама верность фактам, но неразборчивость в их выборе и дерзость в их изложении.

Натурализм художников готического стиля с особой яркостью проявился в одном направлении, при чем это направление еще более характерно для данного стиля, чем сам натурализм: я имею в виду особое

пристрастие к растительным орнаментам. В изображении всевозможных бытовых сцен египетские и пиневийские скульпторы столь же дотошны и избыточны, как и их готические коллеги. Всё — от государственных церемоний и военных побед до самых приземленных повседневных занятий и развлечений — идет в дело, чтобы заполнить гранитную плоскость бесконечными перипетиями многофигурной драмы; ранняя ломбардская и романская пластика столь же многословна в описании знакомых обстоятельств войны и охоты. Однако во всех сценах, исполненных представителями этих наций, растительность носит дополнительный, пояснительный характер: тростник показывает, куда течет река, дерево — где укрылся дикий зверь или затаился враг; интерес к растительности здесь недостаточно велик, чтобы она стала предметом отдельного пристального изучения. Еще раз, у тех народов, чье искусство прежде всего питалось воображением, растительные формы немногочисленны и условны, истинная сложность и красота флоры не вызывали ни восхищения, ни желания их отобразить. А для художников готического периода живая листва стала предметом непрекращающегося восхищения, они пытались передать ее свойства со всей точностью, которая была возможна в рамках доступного им метода и материала, причем часто впадая в искушение отступить от первого и скрыть сущность второго.

В этом есть свой особый смысл, свидетельствующий о более высокой степени цивилизованности и более утонченном темпераменте, чем те, что ранее проявлялись в архитектуре. Грубость и любовь к переменам, о которых мы уже говорили как об обязательных свойствах готического стиля, на самом деле присущи всем здоровым направлениям в искусстве. Однако в нашем случае к ним примешивается смягчающий элемент, ха-

рактерный только для готики. Грубость или невежество, которые самым отрицательным образом проявились бы в изображении человеческого тела, не мешают с успехом отображать мир растений; любовь к переменам, которая может вылиться в жестокость и лихорадочность при изображении скачущего охотника или разящего бойца, смягчается и наполняется смыслом при наблюдении за усиком растения или бутоном цветка. И это не все: новое направление в искусстве связано с серьезными изменениями в обстоятельствах и укладе жизни. Народы, которые кормились охотой, жили войнами, развлекались пиршествами, вряд ли стали бы проявлять уважение к очертаниям листьев и цветов; их вряд ли заинтересовал бы облик деревьев, укрывавших их от непогоды, — разве что те их признаки, которые указывали, из какой древесины крепче копье, надежнее крыша, жарче костер. Любование красотой и внешними особенностями растений — примета более спокойного, изнеженного существования, подпитываемого дарами земли и облагороженного ее великолепием. В пристальном внимании к разнообразию видов, в изобилии изящных и выверенных композиций, столь характерных для готического стиля, прочитывается история вдумчивой жизни на лоне природы, под знаком неизменной нежности к ней и взгляdzивания в ее детали; каждое осторожное и осмотрительное прикосновение резца, закругляющего лепесток или тянущего ветку, предрекает собой развитие естественных наук, начиная с медицины, предрекает возрождение литературы и утверждение основных принципов повседневной мудрости и мирного существования.

Четвертое неотъемлемое свойство готического стиля — ГРОТЕСКАНОСТЬ; каждый читатель, знакомый с готической архитектурой, поймет, что я имею в ви-

ду, и, надеюсь, сразу же признает, что пристрастие к фантастическому и невообразимому, равно как и возвышенному, — одно из основных свойств готического воображения.

Пятое вышеуказанное свойство — РИГИДНОСТЬ; я попытаюсь определить его как можно точнее, ибо употребленное мною слово не совсем точно, а лучшего мне придумать не удалось. Речь пойдет не о неподвижной, но об активной ригидности — особой энергии, которая придает напряженность движению и жесткость противодействию, которая представляет самую ярную молнию зигзагом, а не дугой, самую крепкую ветку дуба угловатой, а не согнутой, которая в равной степени проявляется в трепетании копья и в блеске сосульки. Она присутствует во всех элементах готических структур и орнаментов. Постройки греков и египтян, как правило, сохраняют устойчивость за счет своего веса и массы, один камень в них пассивно лежит на другом; готические своды и нервюры обладают той же конструктивной жесткостью, что и кости конечностей или волокна древесины; это эластичная жесткость, перераспределение нагрузки от части к части, которое старательно отражено в каждой видимой линии постройки. Подобным же образом греческий и египетский орнамент — это либо резьба по поверхности, будто бы на стену поставили печать, либо сочетание текущих, гибких, богатых линий; в обоих случаях орнамент своим строением не передает никакой энергии. Готический орнамент отличается колючей отстраненностью и холодноватой мощью, он разрастается в крокеты и застывает пинаклями; здесь обрачивается чудищем, там вылепляется в цветок или слагается в ветку, то становится угловатым, шипастым, щетинистым, то свивается в тугие нервные клубки; но даже в самых изящных своих проявлениях он ни-

когда не впадает в томность, сохраняя подвижность, если чем порой и греша, то избыточной резкостью.

Чувства и привычки мастеров, чьи произведения наделены этим качеством, сложнее и разнообразнее, нежели те, что отражены в скульптурных стилях, о которых мы уже говорили. Прежде всего это привычка к тяжелой работе, которую надо делать быстро: трудолюбие северных народов, подстегнутое холодным климатом, накладывает на все их работы отпечаток решительности и энергии, в противоположность томности южных народов, какой бы огонь ни таялся в сердце этой томности, ведь и лава порой течет с томной медлительностью. Есть еще привычка радоваться холodu, которой, насколько мне известно, никогда не было у жителей стран, лежащих к югу от Альп. Для них холод — тяжкое зло, которое надо перетерпеть и как можно скорее забыть; однако долгие северные зимы научили готов (я имею в виду англичан, французов, датчан и немцев): если ты хочешь жить счастливо, ищи источники счастья не только в хорошей, но и в дурной погоде, не только в зеленом, но и в обледневшем лесу.

Пристрастия и предпочтения, которые в своей совокупности заставили мастеров готического стиля обратиться именно к этим предметам, довольно многочисленны; если добавить к ним особые требования, проистекающие из необходимости пользоваться более грубым материалом, понуждавшим мастеров замечать тонкость обработки и выверенность форм силой прямого воздействия, станет понятно, почему между северным и южным мировоззрением существует такая огромная разница; однако есть еще и побочные причины, чрезвычайно важные для духовного склада готических мастеров, хотя и не столь очевидно повлиявшие на их произведения. Сила и независимость

характера, решимость в достижении цели, неприятие чужой воли, общее стремление доверять собственному суждению, а не авторитетам, противостоять судьбе собственными действиями — то, что всегда существовало у северных народов, в противоположность томной покорности южан, где традиция превалирует над мыслью, а фатализм — над целеустремленностью; все это легко прослеживается в жестких линиях, монолитах и многообразии объемов, в структурной смелости и самостоятельности северной готики: совершенно противоположные чувства столь же легко читаются в изящных, скругленных завитках и гирляндах цветов, которыми так увлекались декораторы с Юга; в тенденции декоративных деталей утрачивать самостоятельность и сливаться с поверхностью объема, который они украшают; в организации самих этих объемов, где сила подчинена неизбежной утилитарности или безмятежному покою.

Оба эти мировоззрения хороши, когда проявляются в меру, и губительны, когда доходят до крайности, — то же относится и к созданным ими стилям. Лучшая архитектура — и лучшее миропонимание — возникает в их единении; соответственно, пятое свойство готического духа требует особой осторожности и сдержанности. Это, безусловно, самое «готическое» свойство, однако лучшие готические здания — не те, которые максимально «готичны»: усиленная до крайности грубость придает им искренность, переменчивость — разнообразие, натурализм — верность истине; однако в ригидности недолго зайди слишком далеко, и она, как и пурitanство в крайних своих проявлениях, оборачивается произвольностью выбора или порочностью замысла.

Последним (в силу его факультативности) в ряду свойств этого благородного стиля я поставил ИЗБЫ-

ТОЧНОСТЬ — щедрость, с которой расточается труд. Правда, существует множество готических зданий, причем лучшего периода, в которых это свойство практически не прослеживается, красота которых обусловлена простотой замысла и строгостью пропорций; и все же в самых характерных зданиях сила воздействия хотя бы частично зависит от избыточности убранства; во многих самых эффектных постройках эффект возникает как раз благодаря избыточности. И хотя, тщательно изучив готическое наследие, можно развить в себе вкус именно к немногим идеальным линиям, а не к перегруженным узорами фасадам, здания, удовлетворяющие такому вкусу, не следует признавать лучшими, поскольку первейшее свойство готической архитектуры, как уже говорилось ранее, — вызывать отклик и восхищение как в самых грубых, так и в самых утонченных умах, а богатство убранства, как это ни парадоксально, может быть одним из способов проявить смиление. Ибо самая заносчивая архитектура — это архитектура простая, которая снисходит лишь до того, чтобы представить глазу несколько четких, сильных линий; которая, давая нам столь мало, как бы утверждает, что данное — идеально; которая морочит нас сложностью или привлекательностью своих черт, чтобы мы отказались от изучения или впали в бездумный восторг. Это смиление есть самая суть готики, и оно проявляется не только в небезупречности, но и в избыточности убранства. Посредственность мастера проявляется не только в грубости, но и в переусложненности орнамента; если мы хотим участия многих рук и сочувствия многих сердец, надо смириться с избыточностью, которая позволит скрыть неудачи слабых и привлечь внимание рассеянных. Впрочем, в готике грубоватое пристрастие к нагромождению декоративных деталей замешано на куда бо-

лее благородных чувствах: благородном энтузиазме — чтобы достичь идеала, надо делать все больше и больше; бескорыстном самопожертвовании — лучше расточать ненужный труд перед алтарем, чем стоять в бездействии на торжище; и, наконец, на глубокой симпатии к богатству и многообразию материального мира — эта симпатия проистекает из натурализма, о котором мы говорили ранее. Скульптор, моделью которому служила лесная листва, не мог не прочувствовать всей душой, что усложненность не обязательно ведет к утрате изящества, а изобилие — к утрате гармонии; каждый час, который он проводил в изучении прекрасных и разнообразных творений природы, заставлял его все острее чувствовать ущербность даже лучших рукотворных вещей; и неудивительно, что, взирая на ее безупречно изящные творения, пребывающие в изобилии, которое не постичь умом и не исчислить, он приходил к выводу, что и ему следует творить не скрупульезно, пусть он и творит грубо; видя повсюду несказанную красоту, разлитую по бесконечным пространствам цветущих лугов и горных склонов, он не жалел своего скромного, незамысловатого труда для украшения жалких камней, которые сложил вместе, чтобы вышло жилье или святилище. Порой, чтобы закончить работу, не хватало всей жизни, но поколения сменялись, а энтузиазм не угасал, и в конце концов фасад собора терялся в богатом узорочье, как теряется камень среди весенней листвы и травы.

Итак, мы, пожалуй, получили практически полное представление о нравственных и творческих началах, которые определяли внутреннюю сущность готической архитектуры. Осталось поговорить о ее внешних формах.

Как мы выяснили, внутреннее содержание готического стиля включает в себя несколько свойств, но не

все они с одинаковой полнотой представлены во всех образцах; так и готическая форма состоит из ряда элементов, и некоторые из них иногда предстают не в чистом виде.

Соответственно, нельзя утверждать, что здание является готическим или не готическим по форме — как нельзя сказать этого и о внутреннем содержании. Можно лишь сказать, что оно является готическим в той или иной степени, в зависимости от того, сколько в нем наличествует готических элементов.

В последнее время был предпринят ряд прозорливых и высокоумных попыток дать определение готического стиля, исходя из формы свода; попытки эти были вымученными и обреченными, ибо множество готических зданий по всему миру имеют деревянные крыши, каковые связаны с основной конструкцией стен не более, чем шляпа — с головой, которую она прикрывает. Другие же готические постройки служат лишь для выгораживания пространства — я имею в виду стены, валы, ограды парков и монастырей, — они просто не имеют «крыш» в обычном смысле слова. Однако всякий читатель, хоть сколько-нибудь интересующийся архитектурой, знает, что существует устоявшееся мнение на этот счет, которое не подвергается сомнению, хотя и обрастает рассуждениями и уточнениями; мнение это следующее: плоская перемычка между колоннами характерна для греческого стиля, полуциркульная арка — для норманнского, или романского, стрельчатая арка — для готики.

Это устоявшееся представление в целом совершенно правильно, к нему уже ничего не добавишь. Самым ярким внешним признаком всей готической архитектуры являются именно стрельчатые арки, а романской архитектуры — полуциркульные; это различие никуда не денется, даже если снять своды со всех со-

боров Европы. Однако, если мы попытаемся проанализировать само понятие «свод», мы, пожалуй, сможем сохранить наше устоявшееся определение готической формы, лишний раз подтвердив, что этот архитектурный стиль теснейшим образом связан с формой крыши.

Крыша состоит из двух частей: собственно крыши, то есть стропил, свода или потолка, который видно изнутри, и кровли, защищающей конструкцию крыши от непогоды. В некоторых зданиях они объединены в единую структуру, но, как правило, более или менее независимы друг от друга; практически во всех готических зданиях между ними довольно большое расстояние.

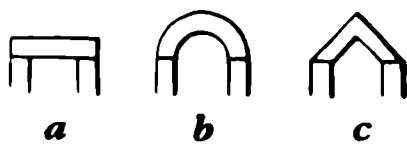
Часто в зависимости от назначения интерьера и наличия материалов в зданиях, стены которых снабжены стрельчатыми арками и вообще являются в полном смысле готическими, собственно крышу делают плоской, циркульной или в виде купола. Но исходя только из формы крыши здания нельзя назвать готическими, если стрельчатая арка не является основной формой каменных сводов или деревянных конструкций собственно крыши.

Итак, возьмусь утверждать, что прежде всего «здание является готическим, если в конструкции собственно крыши использованы стрельчатые арки». Это первая часть нашего определения.

Во-вторых, хотя существует множество общепринятых или утилитарно обоснованных форм нижней части крыши, или потолка, в странах с холодным климатом, где дожди и снегопады — обычное дело, кровлю желательно делать двускатной, потому что только в этом случае с нее будут легко соскальзывать и снег, и влага. Снег может задержаться на вершине купола, но не на скатах крыши. То есть, если говорить о кровле,

двускатная крыша — куда более органичный элемент северной архитектуры, чем стрельчатый свод, поскольку первая является необходимостью, второй — украшательством; любой жилой дом имеет двускатную крышу, но не свод; двускатная крыша, возведенная на здании с полигональным или круглым планом, превращается в башню или шпиль; соответственно, все открытия готического стиля не более чем развитие этой идеи. Итак, к нашему определению необходимо добавить дополнительный пункт, имеющий особую важность: «здание является готическим, если в строении собственно крыши использованы стрельчатые арки и крыша эта двускатная».

В мире существует три основных архитектурных стиля — и больше уже не будет, — причем для каждого характерен определенный тип перекрытия (перекрывать пространство, в принципе, есть основная функция архитектуры). О *чистоте* каждого архитектурного стиля можно судить по простоте и прямолинейности, с которой в нем представлен основополагающий тип крыши. Существует множество интересных вариаций, различающихся масштабом, типом убранства, зависящих от национального характера его создателей, однако все вариации можно свести к трем основным типам:



- А. Греческий: плоская перемычка.
- Б. Романский: полуциркульная арка.
- С. Готический: двускатная крыша.

Кстати, в таком всеобъемлющем контексте названия стилей — греческий, романский и готический — становятся неточными, поскольку подразумеваются на-

циональную принадлежность; впрочем, то, что три этих стиля получили имена тех наций, которые довели каждый из них до высшей точки совершенства, не лишено справедливости. Дадим краткий обзор разновидностей каждого стиля.

А. ГРЕЧЕСКИЙ: плоская перемычка. Из трех худший и применительно к каменным постройкам до определенной степени варварский. Простейшим образцом является Стоунхендж, самым изощренным — Парфенон, самым благородным — Карнакский храм.

В руках египтян — высокомерен, греков — чист, римлян — богат, у зодчих эпохи Возрождения — изнежен.

В. РОМАНСКИЙ: полуциркульная арка. Полное развитие получил только в христианскую эпоху. Подразделяется на две ветви — восточную и западную, или византийскую и ломбардскую; со временем они превращаются, взаимообогащаясь, в арабскую и тевтонскую готику, соответственно. Лучший образец ломбардского стиля — Пизанский собор; лучший образец византийского (насколько мне известно) — венецианский собор Св. Марка. Величайшее достижение этого стиля в том, что он не подвергся упадку. Он умер, дав жизнь новой архитектуре, столь же благородной.

С. ГОТИЧЕСКИЙ: двускатная крыша. Порождение стиля романского; в свою очередь, подразделяется на две ветви — западную и восточную, или чистую и арабскую готику; последняя, впрочем, называется готикой только потому, что использует многие готические формы, стрельчатые арки и пр., дух же ее при этом остается византийским, особенно в том, что касается крыши. Теперь перейдем к тому, какой вид крыши характерен для каждого стиля.

Заметьте, пока мы говорили только о различии в типах перекрытий, в том, как именно уложены в них

камни, — то есть об изначальном свойстве собственно крыши. Если мы добавим к этому различия в видах кровли, мы получим полное формальное описание каждого стиля.

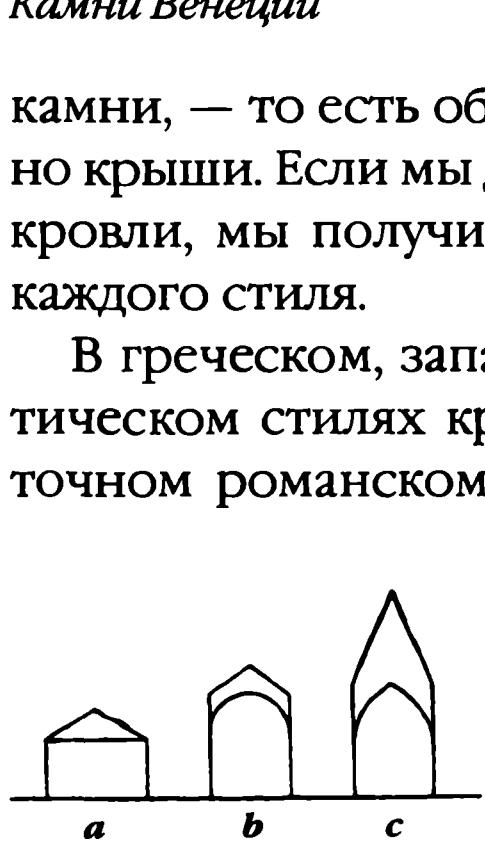
В греческом, западном романском и западном готическом стилях крыша является двускатной; в восточном романском и восточном готическом имеет

форму купола; впрочем, я не занимался специальным изучением крыш, характерных для двух последних стилей, поэтому воздержусь от обобщений. Однако три западных стиля можно

представить тремя схематическими рисунками: *a* — греческий, *b* — западный романский, *c* — западный, или истинный готический.

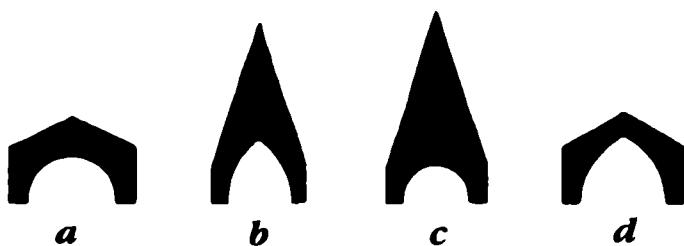
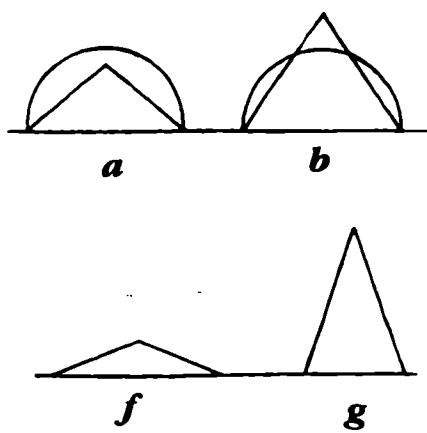
Обратите внимание, что в греческом стиле соотношение собственно крыши и кровли образует тот самый фронтон, который является характернейшим признаком храма, местом, где размещается основная скульптурная композиция. Соответственно, для греческого стиля это соотношение столь же важно, как и для готического.

Далее надо обратить внимание на то, что романская двускатная крыша куда более поката, чем готическая. Это очень важное и вполне закономерное различие. Романская крыша не переходит в шпилемообразную готическую форму, даже близко к ней не приближается; эффект южной архитектуры полностью держится на использовании пологой крыши, а северной — на использовании островерхой. Не стану распространяться о разнице между силуэтами домиков итальянской деревни или венчаниями большинства итальянских башен и островерхими крышами и шпилями северной архитектуры — максимального разви-



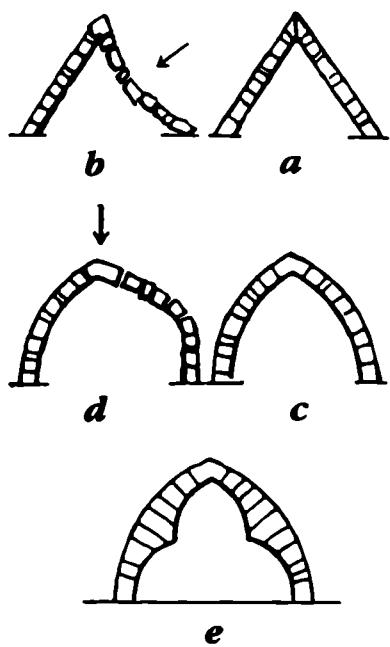
тия этот стиль достиг, как мне кажется, в Бельгии; однако необходимо отметить основное различие, а именно то, что в готической крыше все углы обязательно острые, а в романской верхний угол всегда тупой; вот вам простое практическое правило: возьмите одну из двускатных крыш, *a* или *b*, и проведите из основания полукруг: если ее конек возвышается над полукругом, как в *b*, это готическая крыша; если находится внутри полукруга, то романская; однако лучшие образцы каждого из стилей — выраженно островерхие или выраженно покатые, соответственно. На рис. *f* представлена типичная романская крыша, а на рис. *g* — готическая.

Однако, если в том, что касается двускатных крыш, «промежуточных» вариантов между двумя стилями не существует, в том, что касается привязки крыши к находящейся под ней арке, возникает постоянное смещение. Я уже говорил, что для романского стиля типична полуциркульная арка под низкой двускатной



крышой (*a*), для готического — стрельчатая под высокой (*b*). Однако в переходных вариантах иногда встречается обратная ситуация: стрельчатая арка под низкой крышей (*d*) или круглая — под высокой (*c*). Тип *d* встречается на веронских надгробиях, *c* — на венецианских порталах.

Итак, мы определили, как готический стиль соотносится с другими в том, что касается основных конст-



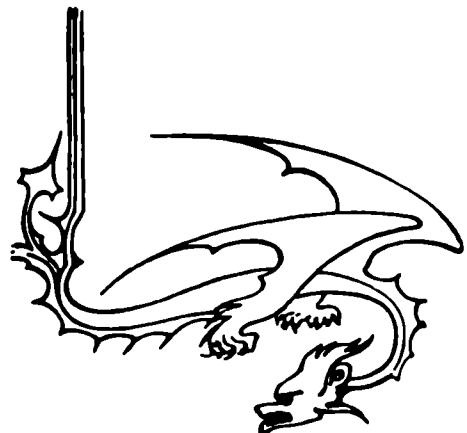
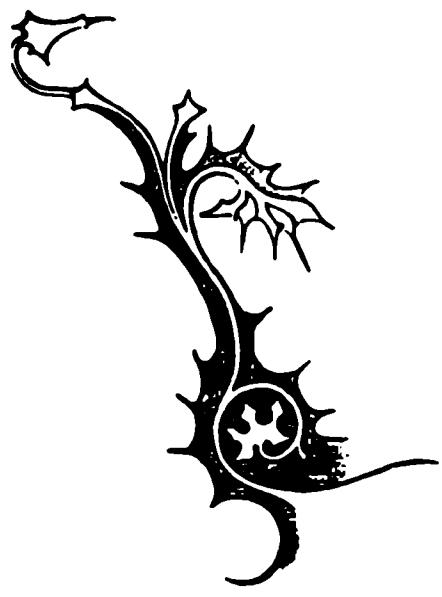
руктивных деталей; что касается формальных признаков, осталось добавить последнее слово, связанное с декоративным элементом, непосредственно обусловленным этой конструкцией. Мы уже отмечали, что наипервейшим формальным признаком является наличие стрельчатых арок. Соответственно, в идеальном случае стрельчатые арки готического здания должны быть как можно более прочными. Слабое место стрельчатой арки — ее опоры, но вероятность обрушения можно устраниТЬ с помощью постепенного утолщения. Или, проще говоря, допустим, двускатная конструкция выложена из камня, как на рис. *a*, и снаружи, в направлении стрелки, на нее давит значительный вес; в этом случае она может провалиться внутрь, как на рис. *b*. Чтобы этого избежать, придадим стрельчатой арке форму, которая показана на рис. *c*; теперь она больше не провалится внутрь, но при давлении сверху может сплющиться, как на рис. *d*. Если же мы придадим ей форму, показанную на рис. *e*, она уже не прогнется ни внутрь, ни наружу.

Полученная в результате форма арки с выступами с обеих сторон никогда не перестанет тешить человеческий ум, поскольку воплощает в себе максимальную надежность и устойчивость, достижимую в работе с определенным материалом. Однако своим изобретением выступы обязаны иному ходу мыслей. Они возникли в результате пересмотра самих представлений об арке с позиций великой орнаментальной системы, имя которой «флора», в результате использования формы древесного листа, что, как уже говорилось, в высшей степени органично для готического натура-

Полученная в результате форма арки с выступами с обеих сторон никогда не перестанет тешить человеческий ум, поскольку воплощает в себе максимальную надежность и устойчивость, достижимую в работе с определенным материалом. Однако своим изобретением выступы обязаны иному ходу мыслей. Они возникли в результате пересмотра самих представлений об арке с позиций великой орнаментальной системы, имя которой «флора», в результате использования формы древесного листа, что, как уже говорилось, в высшей степени органично для готического натура-

лизма. Сила любви к растительно-му миру строго пропорциональна мощи готического духа: в южной готике отдается предпочтение *округлым листьям*, в северной — *заостренным*. Если обратиться к любой северной иллюминированной рукописи эпохи зрелой готики, обнаружится, что каждый лиственый орнамент окаймлен рамкой из шипов, выполненной в золоте или в цвете; порой это добросовестно скопированный полураскрывшийся лист чертополоха, сочлененный с веткой точно так же, как сочленен с ней настоящий лист чертополоха, увенчанный теми же колючками. В другие времена, преимущественно в XIII веке, золотой фон принимает форму отчетливо прочерченных зубцов: иногда они обрамляют листву, иногда вплетаются в развилики ветвей, незаметно превращая откровенно растительный орнамент (в котором они являются собой шипы, также как другие элементы рисунка являются собой бутоны, листья и плоды) в украшенную гребнем шею, в перепончатые крылья змеев, драконов и других гротесков, в богатые и вольные фантазии на тему всевозможных изгибов; в них тем не менее всегда прослеживается в чистом виде стрельчатая арка с выступами — и это не случайность, это часть замысла, выражение связи любой композиции с архитектурой.

Совершенно очевидно, что конструктивные преимущества трехлопастной арки проявляются, только когда сама арка относительно невелика. В крупной ар-



ке выступы окажутся слишком тяжелыми и ненадежными; камень может обрушиться под своим собственным весом, следовательно, большие арки никогда не проектировали с тяжелыми выступами, надежность их обеспечивалась общей массой каменной кладки; а чтобы они *выглядели* более надежными (а порой и действительно становились более надежными), использовалась резьба по камню.

Термин «растительный» можно с равным правом применить как к простой арке, так и к сложным резным композициям, характерным для поздней готики, — если говорить о той и о других в их идеальной форме; растительный орнамент — одна из обязательных характеристик стиля. Здание, где арки и проемы не украшены растительным орнаментом, нельзя считать полноценным или типичным образцом готики. Иногда растительным орнаментом украшены и несущие арки, а выше расположена статуарная пластика; иногда несущие арки лишены орнамента, но пространство над ними украшает растительный узор. Как бы то ни было, растительный орнамент должен присутствовать в той или иной форме, иначе не достигается чистота стиля. Итак, мы предлагаем следующее полное определение готического стиля:

«Здание является готическим, если в нем присутствует *растительный* орнамент, в конструкции собственно крыши использованы стрельчатые арки и крыша эта двускатная».

Осталось последнее, и мы закончим.

Лиственый орнамент — самый характерный и уникальный из декоративных приемов готической архитектуры, и при этом — самый доступный; ибо хотя при передаче структуры и пропорций растительных форм найдется простор для самого богатого воображения, но и самый посредственный мастер, на-

чисто лишенный и воображения, и художественного дара, может добиться некоего общего эффекта, просто заполнив поверхность примитивнейшим растительным орнаментом. А вот цветочный орнамент требует определенных навыков и умственных усилий — как в смысле исполнения, так и в смысле композиции; чтобы он выглядел красиво, его надо придумывать или тщательно скопировать. Если рисовать его не задумываясь, его банальность немедленно выдаст все недостатки автора: и, хотя в камнерезном убранстве всегда можно проявить всю силу воображения, куда больше простора для него там, где в орнаменте использованы цветы и животные; это задано *a priori*: именно там, где широко применяется такой орнамент, мы имеем дело с подлинным творчеством.

Готическое искусство можно подразделить на два больших направления — раннюю и позднюю готику: в первом — благородном, изобретательном и прогрессивном — лиственый орнамент используется в меру, цветочный узор и статуарная пластика — более широко; во втором — вульгарном, неизобретательном, упадочном — лиственый орнамент очень распространен, а цветочный узор и статуарная пластика ему подчинены.

Как мне кажется, мы получили достаточно полное представление о духе и форме готической архитектуры. Однако, полагаю, читателям пойдет на пользу, если под конец я сформулирую несколько простых утилитарных правил, которые позволяют, глядя на здание, безошибочно определить, является ли оно полноценным образцом готики, а если оно не является готическим, заслуживает ли его архитектура трудоемкого, внимательного рассмотрения.

Первое — смотрите, есть ли у здания островерхая крыша, возвышающаяся над стенами. Если нет — зда-

ние не является образцом чистой готики или было перестроено.

Второе — смотрите, выполнены ли основные окна и двери в форме стрельчатых арок с остроконечным завершением. Если нет — это не готическое здание; если есть только арки без таких завершений, это не чистый или не первоклассный образец готики.

Если островерхая крыша, стрельчатая арка и остроконечное завершение в здании объединены, можно практически не сомневаться, что это готическое здание периода расцвета.

Третье — смотрите, имеют ли арки выступы и украшены ли проемы растительным орнаментом. Если здание удовлетворяет двум первым условиям, в нем обязательно отыщется растительный орнамент; если же он присутствует не повсеместно, те части, которые не украшены растительным орнаментом или украшены им небезупречно — если это только небольшие несущие арки или мелкие арки, сгруппированные вместе и образующие своеобразный растительный орнамент за счет собственной многочисленности, — должны быть выделены скульптурой или обильной резьбой. Если растительного орнамента нет вовсе, это дурной пример готики.

Четвертое — если здание удовлетворяет трем предыдущим условиям, смотрите на все его арки, оконные и дверные, а также декоративные: они должны опираться на колонны с базами и капителями. Если это так, перед нами образец высокой готики. Естественно, мы можем столкнуться с подражанием высокому стилю, со второсортной копией или дурным образом; однако, если соблюdenы эти четыре условия, здание первоклассно по крайней мере по своей форме.

Если проемы не украшены колоннами и капителями, смотрите, не являются ли они просто отверстиями

в стенах, подчеркнуто простыми, без всякого убранства по краям. Если да, это, возможно, прекрасная готическая постройка, но имеющая утилитарное или военное назначение. Если стороны окна украшены, но у арки отсутствуют капители, мы имеем дело с образцом более низкого уровня.

Этих правил достаточно, чтобы определить, является ли то или иное здание образцом высокой готики. Следующий ряд правил поможет понять, хорошая перед нами работа или плохая, — ведь можно вообразить себе архитектурный шедевр, в котором готический стиль представлен не в чистом виде, или, напротив, идеальный образец готики, являющийся копией или произведением не особо талантливого мастера и, соответственно, примером дурной архитектуры.

Если здание принадлежит одной из великих колористических школ, его анализ требует такого же труда и такого же умения, как анализ музыкального произведения, — тут не отделаешься общими правилами. Если же нет:

Первое — оцените, возникает ли ощущение, что его строили сильные люди; выглядит ли здание грубым, массивным и безлиkim, местами с примесью утонченной хрупкости, каковая всегда является ярким свидетельством широты взгляда; чувствуется ли в нем мощь людей, которые смотрят сквозь то, над чем работают, порой даже проявляют легкое презрение к своему труду. Если зданию присущи эти свойства, это уже многое говорит в его пользу; оно, быть может, и неприхотливо, но благородно. Если же вместо этого мы видим аккуратность, измельченность, дотошность, здание принадлежит либо одной из лучших, либо одной из худших школ: одной из лучших, в которых тонкий орнамент исполнялся с самоотверженным и доб-

росовестным тщанием, как в готических джоттесках; или одной из худших, где на место творчества встает механистичность.

Второе — отметьте, имеются ли в нем неправильности формы, свидетельства того, что разные части приспособлены под разные нужды, — неважно, как они сочетаются, главное, чтобы выполняли свое назначение. Если все части тщательно уравновешены, это слабое здание; чем отчетливее и выраженнее неправильность, тем больше вероятность, что здание хорошее. Например, Дворец дожей: общий замысел — строгая симметрия, при этом два окна расположены ниже, чем остальные шесть; если читатель пересчитает арки в малых аркадах до большого балкона, окажется, что балкон расположен не по центру, а сдвинут вправо на ширину целой арки. Нет сомнения, это прекрасное здание — только великий мастер мог позволить себе такие вольности.

Третье — убедитесь, что каменная резьба капителей и других декоративных элементов постоянно варьируется. Если нет, это однозначно слабая постройка.

И наконец — *вчитайтесь* в скульптуру. Прежде чем вчитаться, убедитесь, что она читаема (а если читаема, ее всяко стоит почитать). На хороших зданиях скульптура *всегда* расположена так и на таком расстоянии, что с той точки, с которой здание обычно рассматривают, она отчетливо видна и притягивает к себе взор. Для этого необходимо, чтобы верхние статуи были высотой 10—12 футов, а узор в верхней части был очень крупным, но становился все утонченнее по мере нисхождения, а у основания был бы исполнен с той же изысканностью, что драгоценный ларец для королевских покоев; зритель и не заметит, как велики верхние скульптуры. Он лишь поймет, что отчетливо их видит, легко распознавая детали.

Убедившись в этом, можно приступать к чтению. Дальше прочтение здания должно строиться на тех же принципах, что и прочтение книги; все зависит от осведомленности, духовной искушенности и во многом — от усердия и трудолюбия читателя: глядя даже на самые лучшие произведения, он либо прозрит их величие, либо найдет их просто занятными.

8. ГОТИЧЕСКИЕ ДВОРЦЫ

Здания, по сохранившимся фрагментам которых мы пытались восстановить внешний облик Венеции византийского периода, почти никак не определяют сегодняшний облик города. Их слишком мало, они слишком сильно искажены, чтобы пленять взгляд или возбуждать чувства. Очарование, из-за которого в последние пятьдесят лет Венеция стала любимым местом художников-пейзажистов, создают дворцы того периода, к которому мы сейчас обратимся, а также дворцы эпохи Ренессанса.

Здания двух этих стилей пленяют по-разному. Ренессансные дворцы сами по себе не более привлекательны, чем здания клубов на Пэлл-Мэлл; прелесть им придает контраст между их собственной строгостью — и элегантностью и разнообразием, кишением подводной жизни с ними рядом, между белизной крупной каменной кладки и зеленью воды. Уберите от их порога оранжевые паруса рыбакских лодок, черные силуэты гондол, тяжело груженные баржи с разухабистыми матросами, плеск зеленоватой воды у фундаментов — и ренессансные дворцы будут представлять не больший интерес, чем их лондонские или парижские собратья. Что же касается готических дворцов, они живописны сами по себе, они воздействуют на

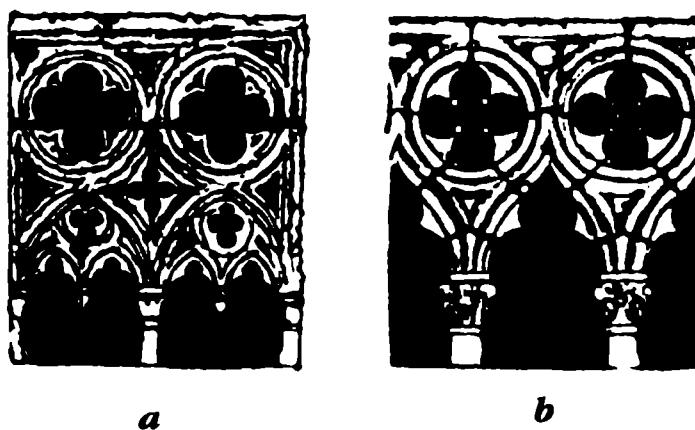
нас своими собственными чарами. Уберите небо, море, да и вообще все их окружение — они по-прежнему будут прекрасными и причудливыми. На пустынных улицах Падуи и Виченцы (где многие дворцы были возведены в годы венецианского правления) они выглядят столь же впечатляюще, как и на самых запруженных венецианских магистралях; даже если их перенести в центр Лондона, они не утратят способности очаровывать.

Лучшее доказательство — неизменная притягательность всех картин, включая и самые слабые, на которых изображена главная готическая постройка, Дворец дожей. А сам Дворец дожей обязан своим особым очарованием, которое мы ощущаем по сей день, не столько исключительным размерам или благородству планировки (точного его плана не существует поныне), сколько своей относительной изолированности. Другие готические здания страдают от соседства ренессансных дворцов — а дворцы от этого соседства только выигрывают; готические здания словно лишаются жизненной силы, вдыхая ее в ренессансную холодность; но Дворец дожей практически лишен окружения, и мощь готики проявляется в нем в полную силу.

А в мощи ему действительно не откажешь, ибо он является прототипом практически всех других построек. Это не изысканный и отчасти искусственный результат развития национального стиля, а великое и вдохновенное изобретение одного человека, в единый миг сформировавшее национальный стиль и на целый век ставшее предметом подражания чуть не для всех венецианских архитекторов. Я не хочу сказать, что до Дворца дожей в Венеции не было готических зданий, однако способы согласования готики и местной архитектуры еще не были разработаны. Подлин-

ным истоком Дворца дожей является апсида церкви Фари. Камнерезное убранство этой апсиды, хотя и принадлежит более раннему периоду и сработано грубее, близко по форме и по исполнению (особенно в расположении львийных голов) к знаменитой Аркаде дожей; оригинальность мышления зодчего Дворца дожей проявилась в том, что он применил те же мотивы, усовершенствовав их и облагородив, для гражданской постройки. В апсиде они образуют узкие, высокие оконные проемы, несколько более массивные, чем в северной готике, однако сходные по назначению: задача состояла в том, чтобы адаптировать эти мотивы к потребностям жилого здания, имеющего и общественную функцию. В ранних дворцах, как мы уже видели, стены, облицованные мрамором, возводятся на арках, широких и длинных, но довольно низких. Та же форма сохранена и во Дворце дожей, но вместо полуциркульных арок, опирающихся на две колонны, использованы резные детали по принципу Фари, в двух основных модификациях. Во-первых, они гораздо крупнее и массивнее, так как несут на себе значительный вес; кроме того, квадрифолий, который в окнах Фари расположен над аркой, как на рис. *a*, во Дворце дожей помещен между арками, как на рис. *b*; смысл этого изменения в том, что вес стены высотой в 40 футов теперь давит на пространство между квадрифолиями, а не под ними и, соответственно, распределен гораздо более оптимально. Во-вторых, изменен тип каменной кладки. Во Фари (а также во многих случаях в церкви Санти Джованни э Паоло) каменное убранство состоит всего лишь из простых поперечин или каменных пластин, необходимым образом просверленных и разделенных горизонтальным стыком, расположенным на уровне нижнего лепестка квадрифолия, как на рис. *a*. Во Дворце дожей горизонталь-

ный стык приходится на середину квадрифолия, а два других расположены под ним перпендикулярно рельефным обрамлениям, как на рис. *b*.



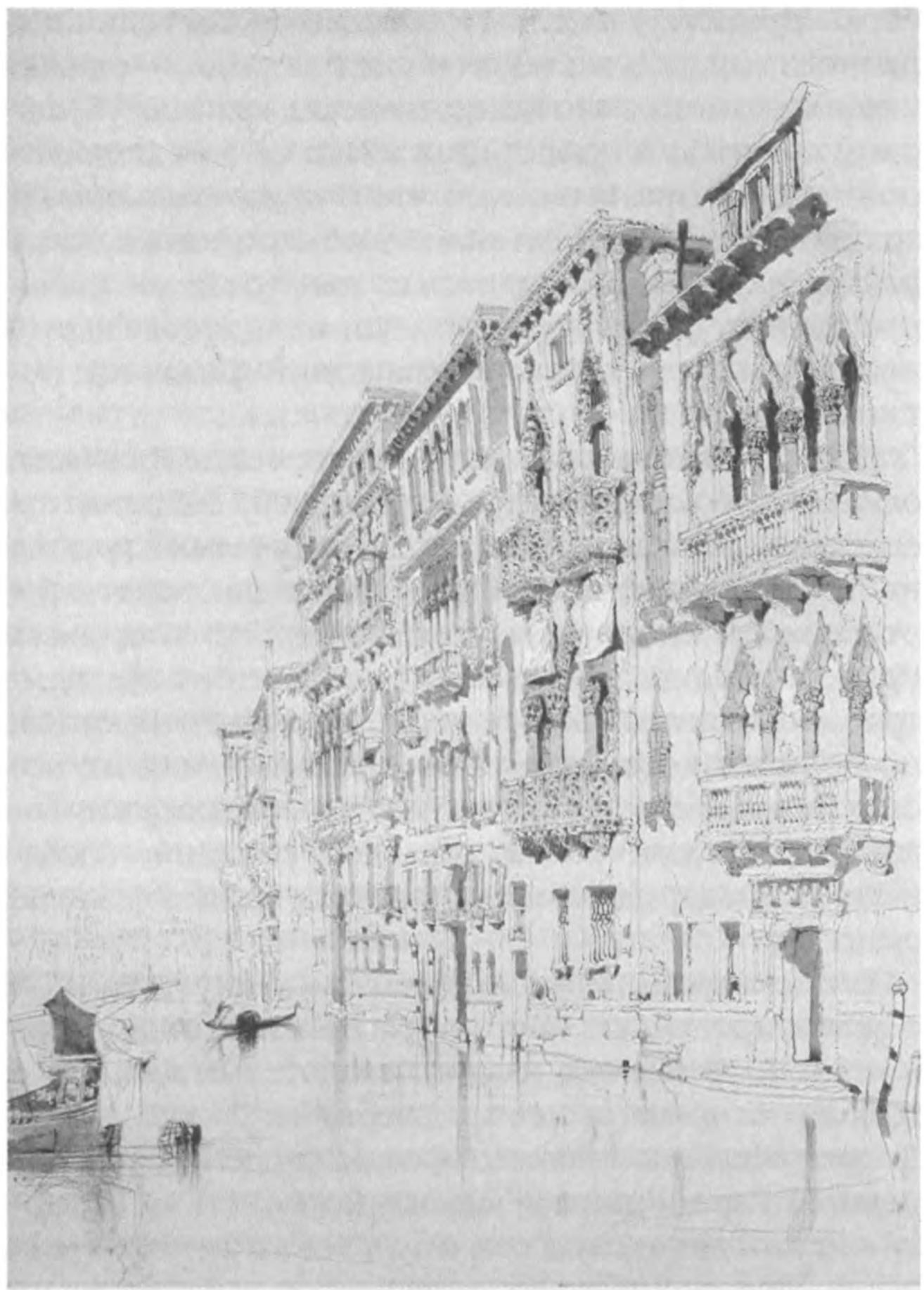
Мне удалось установить преемственность между камнерезными узорами Фари и Дворца дожей, а также то, что дворец является предшественником всех похожих на него зданий Венеции, — и это вознаградило меня за сложное и трудоемкое исследование выступающих бордюров и обрамлений готических дворцов, по которым только и можно установить их датировку, поскольку никаких архивных документов не сохранилось. Описанию процесса накопления данных с целью получить неоспоримое доказательство того или иного факта в этой книге не место, поскольку обычного читателя это явно не заинтересует. Поэтому я, не вдаваясь в объяснения, кратко изложу историю развития готической архитектуры в Венеции — так, как я ее вижу.

Венецианское готическое зодчество можно разделить на два больших периода: в первом представлены, хотя и непоследовательно, различные готические элементы, однако целостного стиля жилых зданий еще не существует; во втором мы имеем дело со сформировавшимся типом жилой архитектуры, возникшим через прямые подражания Дворцу дожей. Каждый период надлежит рассматривать отдельно; о первом из них часто говорят как о переходном.

Рассмотрим последовательно общий облик, окна, двери, балконы и парапеты готических дворцов каждого периода. Как мы уже видели, руины византийских дворцов обычно включают в себя два яруса аркад, окружавших внутренние дворики; планировка интерьеров с тех пор полностью изменилась, и восстановить ее первоначальный вид невозможно. Входом в эти ранние здания чаще всего служит просто большая полуциркульная арка, расположенная в центре непрерывной аркады: окна и двери как самостоятельные элементы в них, собственно, не представлены.

В готический период ситуация резко меняется. Длинные аркады теперь членят на участки, превращая в фасадные и боковые окна, а также в арочные дверные проемы, вписанные в обширную поверхность кирпичной стены. Первый этаж византийского дворца состоит из семи, девяти или более арок, вытянувшихся в одну линию; первый этаж готического дворца включает в себя дверной проем и одно-два окна с каждой стороны, как в современном здании. Второй этаж византийского дворца может состоять из восемнадцати-двадцати арок, проходящих по всему фасаду; второй этаж готического дворца складывается из центрального четырех- или пятипролетного окна и одного-двух окон по сторонам. Впрочем, зародок готической планировки можно обнаружить уже в византийской: как мы говорили, византийские аркады, будучи непрерывными, всегда решены как центральный массив с двумя крыльями из малых аркад. В готических дворцах центральный массив превращается в дверной или световой проем, а крылья — в боковые окна.

Однако главное различие в общем подходе — это утрата единства замысла, каковое было основой византийской композиции. Тончайшему чувству



Каза Контарини-Фазан

соподчиненности членений и обязаны своим величием ранние дворцы — мы об этом уже говорили, — однако я еще не отметил, что в византийских зданиях убранство, так же как и пропорции, всегда служит акцентированию центра. Мало того что боковые капители и архивольты делались относительно скромными, тогда как центральные украшались скульптурой; центральный скульптурный элемент — капитель, вставка круглой формы, архитрав — всегда доминировал над остальным.

Потом византийские аркады начали сгущаться в окна, однако система акцентирования центра сохранялась еще долго; во всех ранних окнах, сведенных в группы из пяти проемов, центральная капитель отличается от двух боковых, всегда одинаковых. Этого правила придерживались очень жестко, так что, если центральная капитель в группе окон не акцентирована, но полностью соответствует остальным или же все они разные, это может служить неопровержимым доказательством, что мы имеем дело со зданием позднего периода, даже если других доказательств не существует.

Все осмотренные мною венецианские группы окон с акцентированной таким образом капителью также имеют особенности кладки, свидетельствующие о том, что по времени они предшествуют Дворцу дожей. Дворец покончил с акцентированием центра и выверенными пропорциями византийского стиля. Его арки имеют одинаковую ширину, а все капители — разные и несгруппированные; некоторые действительно крупнее других, но это связано не с необходимостью соблюдения пропорций, а имеет практические соображения — они несут на себе больший вес. Однако помимо иных подтверждений того, что морской фасад дворца относится к раннему периоду, в нем при-

существует тонкая и деликатная уступка системе акцентирования центра, в целом сведенной в этом здании на нет. Капители верхней аркады, как я уже сказал, все разные и не согласуются друг с другом; однако *центральная капитель выполнена из чистого паросского мрамора, а остальные — из истринского камня.*

Изобильное убранство центрального окна и расположенного над ним балкона — лишь одно из проявлений принципа превращения центрального окна в доминанту, что характерно для готического стиля не меньше, чем для византийского. В частных дворцах центральное окно выделяют, увеличивая число проемов; во Дворце дожей это было по ряду причин нецелесообразно, поэтому центральное окно, которое не только не крупнее остальных, но и не столь изыскано по форме, как два расположенных в восточной оконечности фасада, было превращено в доминанту с помощью величественного навеса и балкона.

Таковы основные различия в общем замысле византийских и готических дворцов; детали же вполне очевидны. Это постепенный отказ от мраморной облицовки; кирпичная кладка либо откровенно выставляется напоказ, контрастируя с мраморными колоннами и архивольтами окон, либо покрыта штукатуркой, украшенной фресками, — причем фресок чем дальше, тем больше. В этом смысле, как и во многих других, Дворец дожей является собой четко зафиксированную переломную точку. Мраморная облицовка фасада в нем сохранена, но вместо плит, характерных для византийского периода, здесь использованы мраморные кирпичики или пластины — 11 дюймов в длину, 6 в высоту.

Этажи готических зданий разделены поясками, куда более выраженными, чем у византийских, и обильнее украшенными; углы византийских зданий —

резкие и четкие, у готических они смягчены скошенными гранями, дополненными мелкими витыми колонками, капители которых расположены под карнизом каждого этажа.

Эти капители малозаметны в общем многообразии, однако колонки совершенно необходимы для придания углу зрительной прочности; это особенно важно в Венеции с ее извилистыми каналами, где дворцы довольно часто и, как правило, по необходимости имеют острые углы, ибо драгоценна каждая пядь земли. В других городах зрительной, да и конструктивной прочности можно достичь, используя массивные камни, — как, например, во флорентийских замках; в Венеции же здания всегда пытались максимально облегчить в связи с относительной непрочностью фундаментов. Ранние дворцы, как мы уже видели, являются собой безупречные образцы легкости и грациозности, а пришедшие им на смену готические, хотя и утяжелены гораздо более массивными деталями, всегда строились так, чтобы лишний вес не умалил прочности сооружения. Все готические дворцы строились как можно более вместительными и прочными при использовании минимального количества камня и кирпича. Оконные переплеты, которые в северной готике поддерживают только стекло, в Венеции поддерживают все здание; соответственно, большая тяжеловесность переплетов свидетельствует о большей легкости постройки.

Итак, во всех дворцах той эпохи прочность сочеталась с легкостью конструкции при минимизации количества материалов, поэтому возникало желание всеми способами убедить глаз в надежности постройки: витые колонки на углах — один из весьма удачных способов достичь этой цели, так как зрительно они стягивают здание, как ремень стягивает дорожный

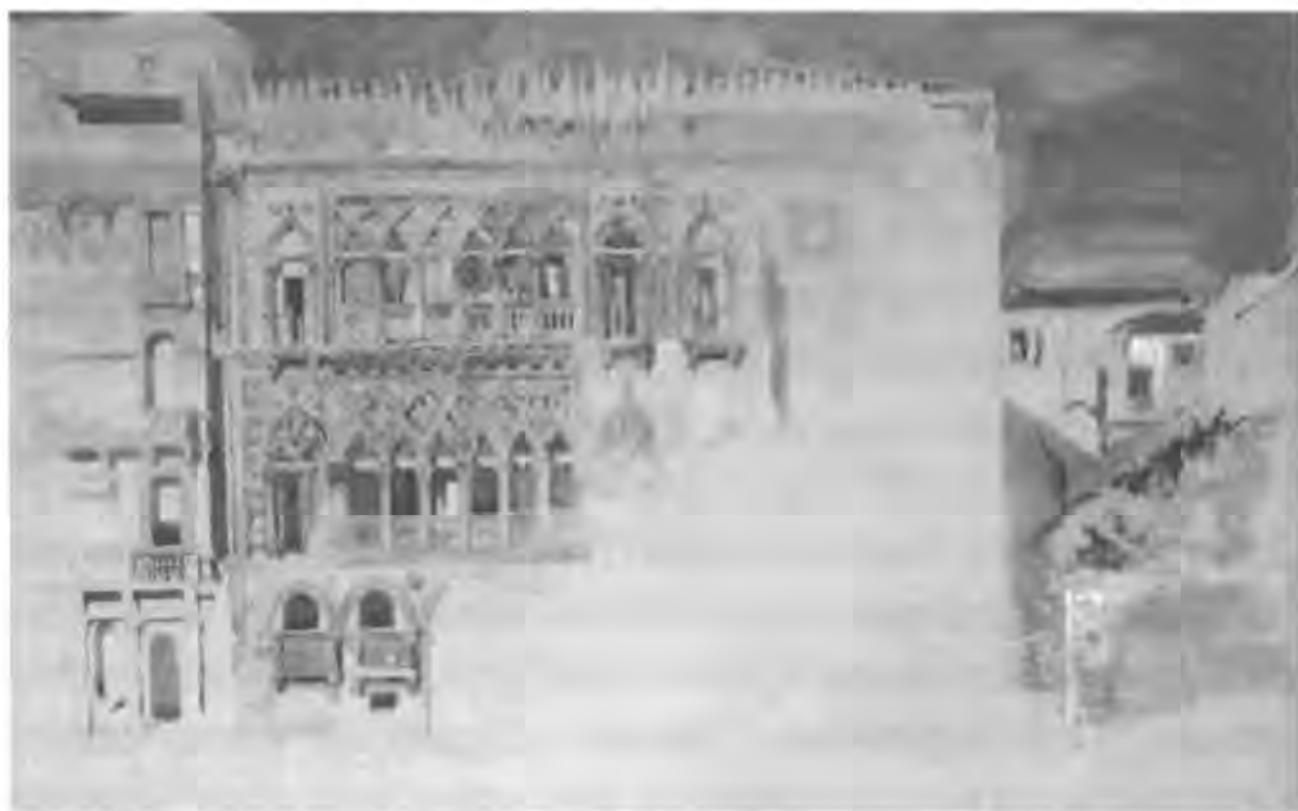
сундук. Во Дворце дожей, где колонки взбираются на верхний отрезок угла сплошной стены высотой в 40 футов, они разделены на части, укорачивающиеся по мере восхождения, скругленными поясами или кольцами, украшенными рельефным точечным или зубчатым орнаментом, каковой придает колонкам сходство с побегом тростника; вообще при укорачивании соблюдены те же пропорции, каких природа придерживается для трубчатых растений. На вершине они, подобные раскрывшемуся пшеничному колосу, превращаются в небольшую нишу с заостренным венчанием, которая вместе с фантастическим парапетом и облегчает, и по контрасту подчеркивает массивность расположенной ниже стены.

Ниши на углах Дворца дожей — вещь уникальная; из других венецианских построек они встречаются только в церквях; однако не исключено, что со многих зданий они были убраны при реставрации, как и парапеты, с которыми они непосредственно связаны.

Те немногие парапеты, что еще сохранились на венецианских крышах, разительно отличаются от парапетов в других итальянских городах своей подчеркнутой декоративностью. Это не зубцы в чистом виде; уж тем более не машикули, как те, что венчают замки живших на материке аристократов; это вариации на тему легких, похожих на корону украшений со стен арабских мечетей. Да и их обычно не встретишь на главных стенах дворцов. Они представлены во Дворце дожей, в Каза д'Оро, а несколько лет назад еще существовали в Фондако дей Турки; но в большинстве готических дворцов мы видим лишь простой зубчатый карниз под выступающей черепичной крышей; богато декорированы только парапеты стен, окружающих дворы или сады, — тех стен, которые без подобных украшений выглядели бы совсем безликими.

Парапеты собственно дворцов были легче и при-чудливее, они состояли из узких копьевидных мра-морных шпилей, расположенных между болееши-рокими пинаклями, которым в таких случаях, как правило, придавали форму флёрделиса: французское слово поможет читателю вообразить эту форму, од-нако следует помнить, что лилия на парапете не имеет никакого отношения к Франции, она пришла из византийского растительного орнамента, в кото-ром лилии использовались повсеместно; именно по-этому самые красивые капители я назвал «лилейными» капителями собора Св. Марка». Дополнялся убор ме-таллическими шариками на кончиках лепестков и пиками между ними, так что стену действительно венчала серебряная диадема с золотыми кончиками; этот образ особенно отчетлив в Каза д'Оро, где варь-ируется высота пинаклей.

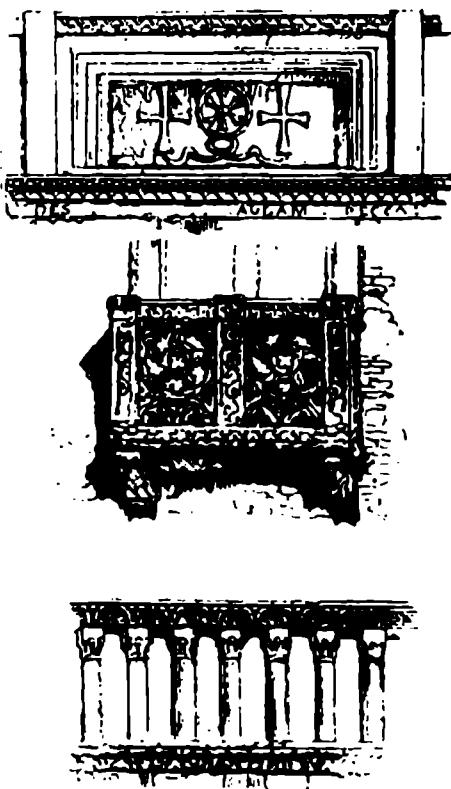
Таких легких парапетов практически не сохрани-лось: и понятно, ведь парапет — та часть здания, кото-



Каза д'Оро

ную прежде всего заменяют, если она утрачивает надежность. Однако парапеты Дворца дожей, которые, не сомневаюсь, многократно реставрировались, сохранили свои изначальные формы и особую красоту, хотя снизу они не кажутся особенно прочными, а скорее служат для того, чтобы дать отдых взору, утомленному созерцанием могучей стены; тем не менее это надежная опора для тех, кто вздумает погулять по краю крыши. Да, парапет выглядит хрупким, но я не слышал, чтобы что-то могло его повредить, разве что землетрясение; а как известно, даже разрушительное землетрясение 1511 года, когда накренились крепостные стены Каза д'Оро и упало несколько статуй с собора Св. Марка, смогло обронить лишь одну лилию с груди Дворца дожей.

Эти легкие и причудливые формы, судя по всему, появлялись на тех ограждениях, которые носили скорее декоративный характер, но существовал и другой тип парапетов, которые строились в сугубо практических целях — чтобы не дать людям упасть с крыши или с церковной галереи; от этих более надежных и незамысловатых защитных ограждений и произошли БАЛКОНЫ, которым готические здания обязаны добной половиной своей красоты; балкон — это, собственно, просто часть парапета, окружающая подоконную плиту, закрепленную на кронштейнах, как видно на центральном рисунке. Итак, имеет смысл рассмотреть эти ограждения и соответствующие типы балконов.



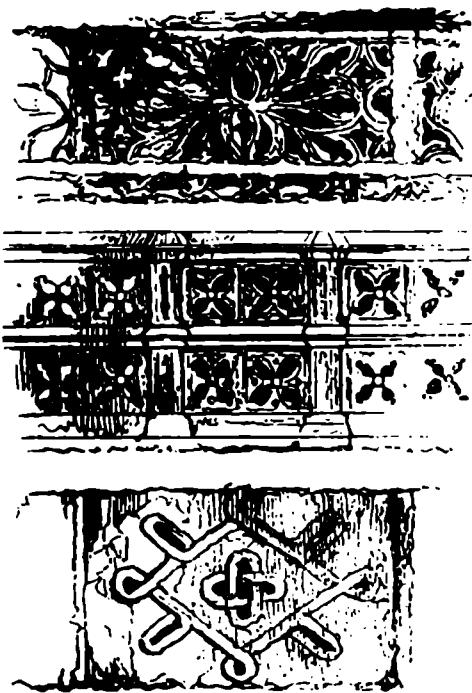
Парапет со сплошной поперечной балкой, пред назначенной для того, чтобы на нее облокачиваться, можно построить только тремя способами. Он может быть либо (1) из цельного камня, не украшенного вообще или украшенного рельефом, как на верхнем рисунке; либо (2) ажурным, как на центральном; либо (3) состоять из мелких колонок, поддерживающих поперечную каменную балку, как на нижнем; последний тип знаком нам по ограждениям наших мостов, где он, правда, представлен в искаженном, гипертрофированном виде.

1. Первый из этих трех типов, который представлен на кафедре собора Торчелло и в центральном нефе собора Св. Марка (оттуда и взят верхний пример), красив только тогда, когда богато украшен рельефом; однако у него есть недостатки: во-первых, это тяжелая конструкция, снизу совсем не похожая на парапет; во-вторых, она попросту неудобна. Если вам случится долго смотреть вниз с такого балкона, у вас будет ныть все тело, ведь ноги невозможno поставить *под* перекладину, на которую вы опираетесь, то есть просунуть их между балюсинами или элементами сквозной резьбы: ограждение сделано из цельной плиты; кроме того, иногда приятнее посмотреть вниз сквозь ограждение, чем перевешиваться через него. Сплошной парапет редко использовался в Венеции, разве что в самые ранние годы.

2. Ажурный парапет характерен для готики Севера, от которой и произошел наш верхний пример, парапет из Каза Контирини Фазан. При талантливом исполнении это самый изысканный и красивый тип; многие немецкие и французские постройки обязаны ему чуть ли не половиной своей прелести; единственный его недостаток — несколько избыточная вычурность. Он так и не получил теплого приема в Ве-

неции, где архитекторы, к сожалению, вернулись к ренессансным формам еще до того, как на Севере появились самые пышные парапеты; однако в период раннего Ренессанса использовалось своеобразное прорезное ограждение, восходящее к старому византийскому плетеному орнаменту: в каменной плите делается несколько отверстий, а вокруг них по поверхности выполняются плетеные узоры. Разницу в способах можно понять, если сравнить верхний рисунок — северный тип парапета из Абервильского собора — с нижним, изображающим парапет из потайной комнаты в Каза Фоскари. Сразу видно, что венецианский образец гораздо проще и строже, однако он по-своему интересен — черные отверстия эффектно выделяются на фоне белого, неукрашенного пространства. Он, разумеется, не так красив, как абервильский, но у него есть еще одно преимущество: по нему понятно, что он изготовлен из камня. Первый скорее выглядит кружевом.

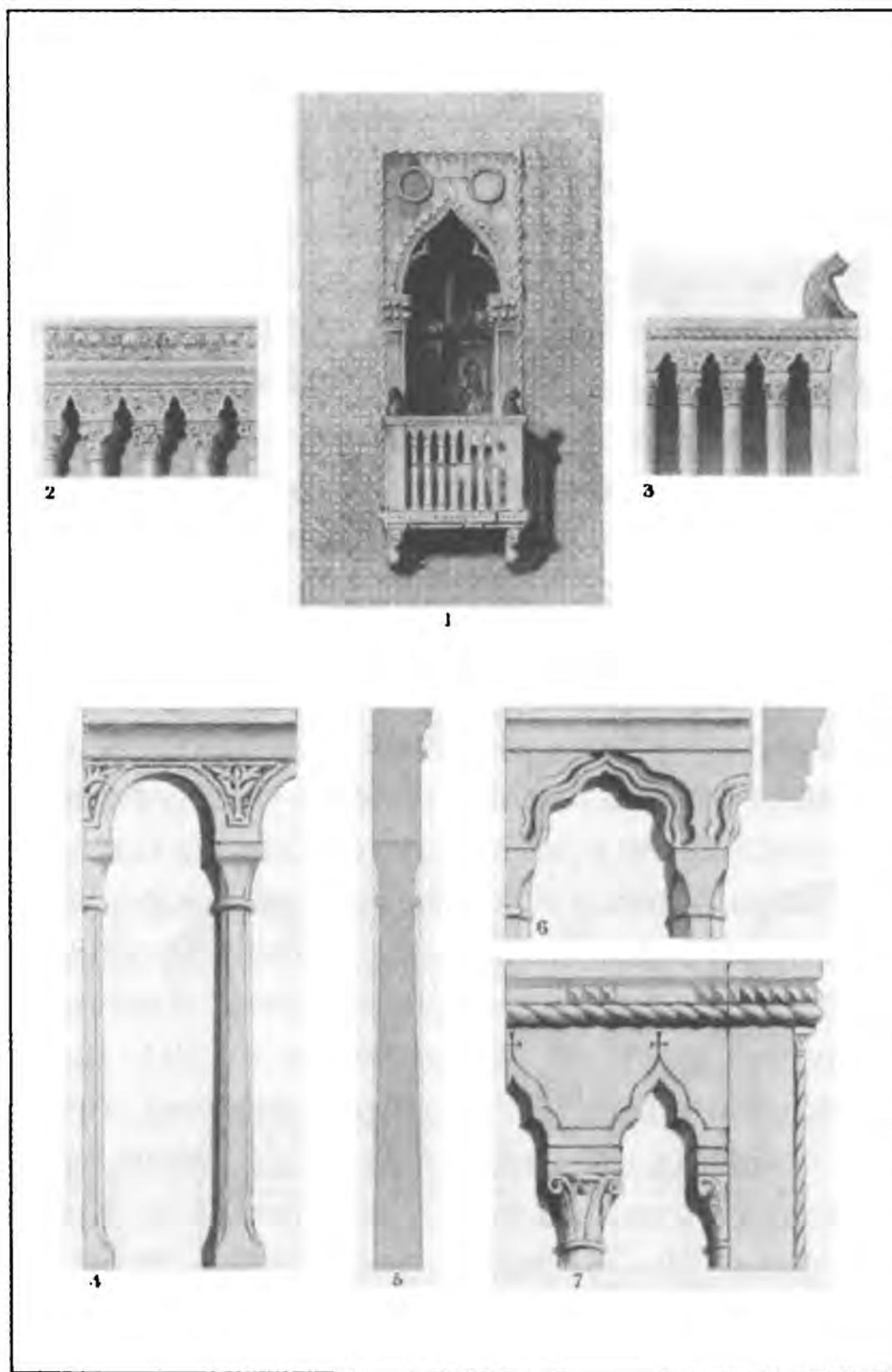
На центральном рисунке изображено ограждение центрального балкона Дворца дожей; я привожу его здесь как своего рода промежуточный пример перехода от северного типа к венецианскому. Оно создавалось, когда в Венеции большим авторитетом пользовались строители-немцы, и они, казалось бы, должны были принести с собой северный тип ограждения. Это действительно случилось, что видно на примере Каза Контиани Фазан, однако Венеция отчаянно сопротивлялась, пытаясь сохранить византийские формы, как показано на нижнем рисунке, пока форму эту



не вытеснила заурядная, вульгарная ренессансная балюстрада: досадная утрата, ибо прорезной парапет, как и причудливое оформление наших англосаксонских рукописей, открывал простор для бесконечных вариаций.

3. Балюстрада. Задолго до того, как венецианские, да и другие архитекторы додумались до применения ажурной резьбы, существовала потребность чем-то ограждивать галереи, края крыш и пр.; самой естественной формой ограждения был ряд колонок или балюсин, на которых крепилась поперечная балка, она же перила. Эта форма особенно часто использовалась там, где в основе лежала греко-римская ордерная система; балюстрада, собственно, становилась миниатюрной колоннадой, с капителями и архитравом; поперечная балка либо укладывалась прямо на капители, либо поддерживалась ложными арками, полуциркульными или стрельчатыми, в зависимости от того, какие принципы использовались в общем замысле зодчего. Если большие арки были полуциркульными, такими же делались и арочки балюстрады; если основные арки были стрельчатыми, балюстраду проектировали под стать.

К сожалению, в жилых домах и балконы, и парапеты часто заменяли — ведь от них всегда требовалась особая надежность. Поэтому старинные формы ограждений представлены только на галереях соборов Торчелло, Мурано и Св. Марка. Что касается жилых зданий, самые ранние частично сохранившиеся балконы относятся к началу XIV века, когда полностью исчезла полуциркульная арка; парапет почти всегда состоит из ряда мелких трехлопастных арок, врезанных прямо в каменную балку, покоящуюся на колонках, поначалу очень простых и, как правило, украшенных крестом у вершины каждой арки, как видно на



Балконы

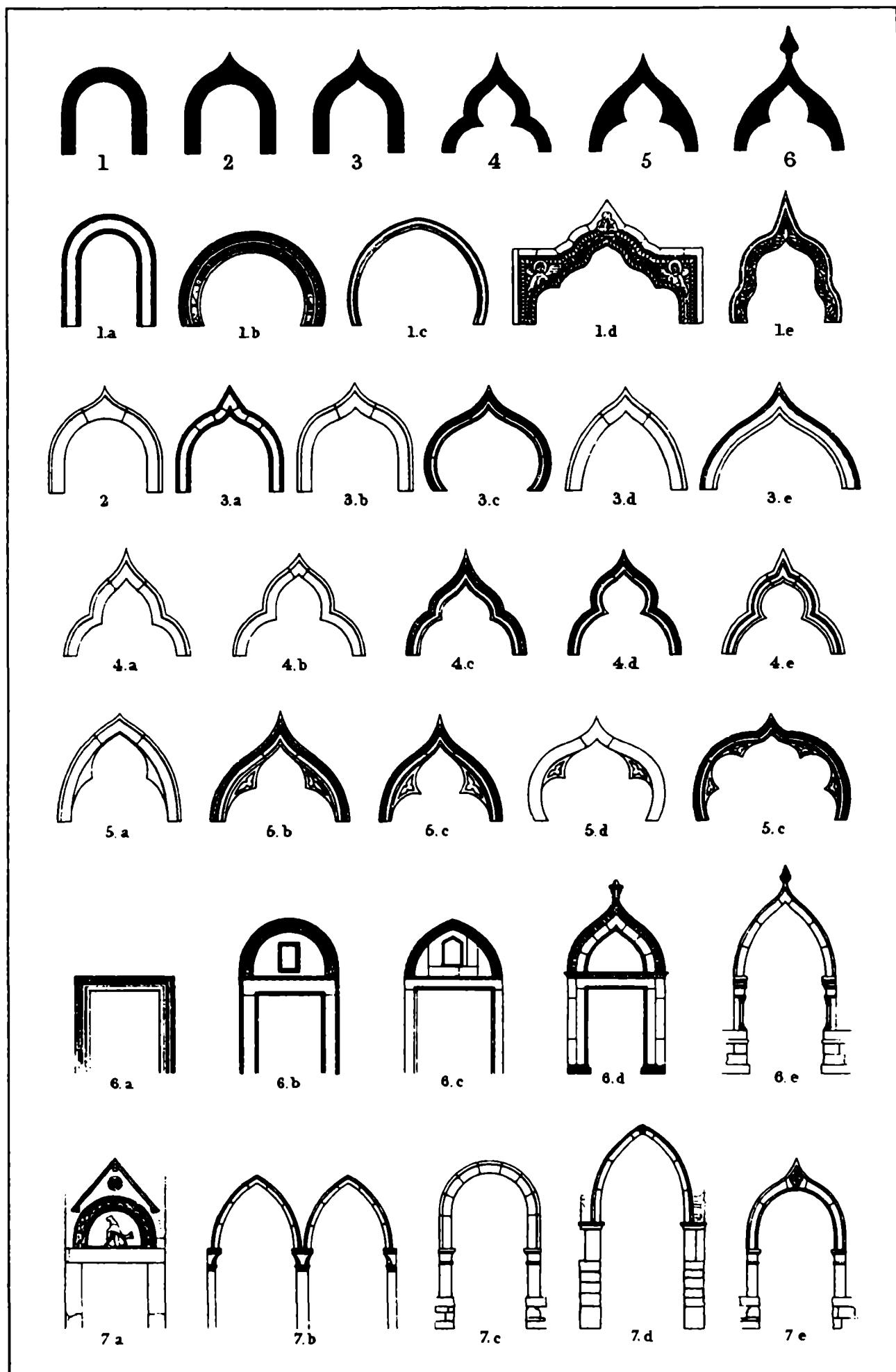
рис. 7 на с. 199, где представлен чертеж угла такого балкона, данный в крупном масштабе; однако вскоре парапеты становятся куда прихотливее, как на рис. 2 и 3, и теперь их поддерживают кронштейны в форме львиных голов, как видно на центральном рисунке (рис. 1), где представлен общий вид.

Теперь рассмотрим те элементы готических дворцов, где особенно четко прослеживается переход от одного стиля к другому, а именно арочные проемы, как оконные, так и дверные.

Я уже не раз повторял, что в то время, когда в материковой Италии уже полностью сформировался готический стиль, Венеция еще находилась под сильным влиянием стиля византийского; соответственно, история ранней венецианской готики — это не процесс развития новой школы вне зависимости от внешнего влияния, но история противостояния византийского вкуса и нового, современного стиля, столь же высоко организованного, но гораздо более энергичного. Это противостояние проявилось отчасти в постепенном изменении форм византийской архитектуры, отчасти в появлении отдельных построек в чисто готическом стиле, — последние в результате оказались пленниками во вражеском стане, а точнее, очагами сопротивления, отражающими атаки до подхода дружеских подкреплений. Проследим по шагам процесс этих изменений.

В верхнем ряду на рисунке на с. 201 показаны шесть разновидностей оконного проема, представляющие собой основные типы этого элемента венецианских дворцов с XI по XV век. Рис. 1 — это византийское окно XI—XII веков; рис. 2 и 3 — переходные формы XIII и начала XIV века; рис. 4 и 5 — чистая готика XIII, XIV и начала XV века; рис. 6 — поздняя готика XV века с характерным фиалом. Рис. 4 — это самая долговечная форма: впервые она встречается в XIII веке и продолжает существовать до середины XV, меняется только профиль рельефного обрамления.

Далее я буду использовать выражение «шесть ордеров венецианских окон», и, когда речь зайдет об окне четвертого, второго или шестого ордера, читателю просто надо будет возвратиться к рисунку на с. 201.



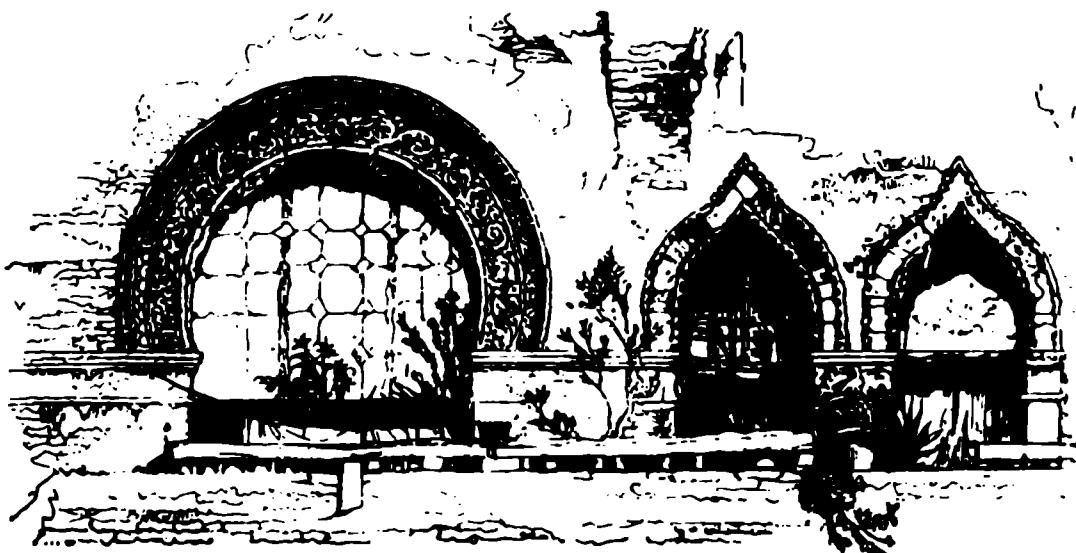
Типы венецианских арок

Ниже на этом рисунке показаны основные варианты каждого из ордеров в различные периоды; исключениями являются 1b, 1c и два нижних ряда — это венецианские дверные проемы.

Теперь мы сможем с легкостью проследить путь изменений, начав с первого ордера, 1 и 1а во втором ряду. Подковообразная арка, 1b, — это дверной проем, как правило соседствующий с этими окнами, а остальные три арки в этом ряду представлены только в соборе Св. Марка, 1с — в центральном нефе, чтобы придать дополнительную внешнюю легкость крупным боковым аркадам: зрителю поначалу кажется, что арки имеют полуциркульную форму, однако его сразу поражает изящество и плавность изгибов, объяснить которые он себе не может, пока не поднимется на галерею и не увидит истинную форму арки. Две следующие, 1d (двери южного трансепта) и 1e (сокровищница), прекрасно иллюстрируют тип причудливых арок, заимствованных у арабов: их изысканное убранство — одна из важнейших отличительных черт собора Св. Марка. Этот тип действительно давал простор для фантазии на тему изгибов — как в орнаменте, так и в форме самих проемов. Впрочем, читатель легко заметит, что как элементы каменной кладки или в качестве несущих арок они ненадежны или вовсе неприменимы: соответственно, они не могли использоваться в зданиях, где прежде всего требовалась прочность конструкции. Однако в соборе Св. Марка прочность как раз не самое главное, поскольку там нет больших масс, зато много мрамора и скульптуры, которые должны предстать во всей красе, так что такие арки вполне уместны. Разумеется, как и все здание, они сложены из кирпича и облицованы мрамором, поэтому внутреннюю кладку, вне всякого сомнения чрезвычайно сложную, рассмотреть невозможно.

Они, как и следовало ожидать, слегка осели, и в результате в каждой, кроме ведущей в сокровищницу, на мраморе боковых опор есть небольшие трещины.

Хотя венецианские мастера и пользовались этими арабскими формами там, где им надо было прежде всего добиться изящества и изысканности, они понимали, что для рядовых построек такие арки не подходят; насколько мне известно, в Венеции они ни разу не были использованы ни в одном жилом здании византийского периода. Однако, как только начало ощущаться влияние готики и мастерам навязали стрельчатую арку, первой уступкой этому натиску стало замещение полуциркульной арки формой За: вершина готической арки как бы прорастает сквозь полукруг, который она вскоре полностью вытеснит.



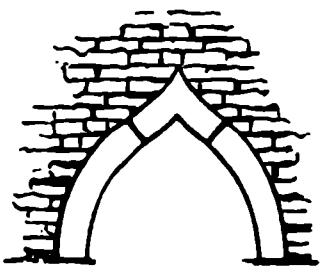
Дверной проем и два боковых окна дома в Корте дель Ремер на Большом канале

На этой гравюре представлены дверной проем и два боковых окна дома в Корте дель Ремер на Большом канале, в приходе церкви Санти-Апостоли. Он примечателен тем, что главный вход расположен на втором этаже, попадают туда по довольно крутой лестнице, которую поддерживают простые кирпичные *стрельчатые* арки. Не могу утверждать, что эти арки

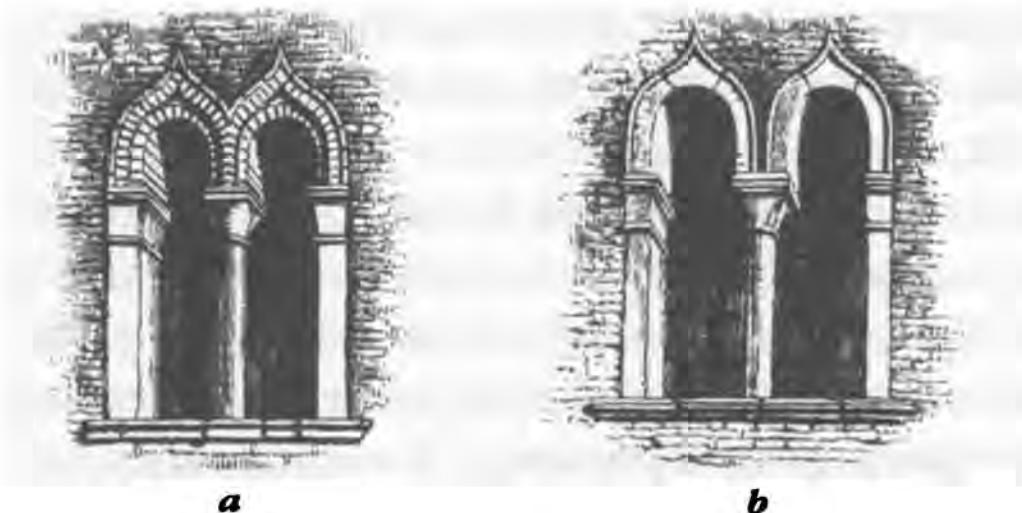
являются ровесниками здания, однако какой-то доступ к двери должен был существовать всегда. В остальном здание выглядит византийским, разве что богатая скульптура архивольта, под софитом, изображающая сцены борьбы животных, является собой первые проблески готического огня и напора. Профиль цоколя также готический, а окна имеют остроконечное завершение, но оно не изогнутое, а выполнено в форме щипца, что представляет своеобразный контраст с изящными изгибами облицованных резным мрамором пролетов обеих арок. По сторонам от двери — окна, разделенные, как показано на рисунке, на два просвета колонной с корзинообразной византийской капителью: кирпичная кладка архивольтов как двери, так и окон скрыта за мраморной облицовкой — как в истинно византийских дворцах.

Такие арки, даже при малых размерах, конструктивно слабы, если сложены из кирпича; появление остроконечного завершения быстро

влекло за собой изменение в технологии строительства: вместо кирпичной арки, облицованной мрамором, появилась новая, из трех высеченных из камня кусков, вмуренных в стену.



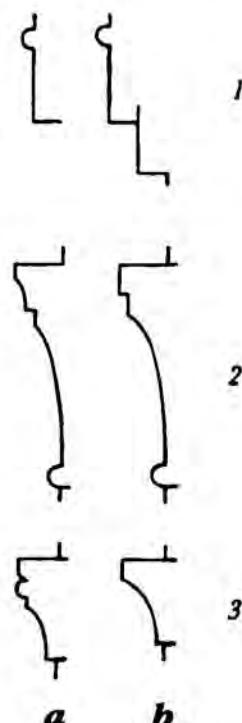
Впрочем, поначалу форма ее была далеко не столь изысканна. Попытки соединить в одной арке изящество стрельчатой и надежность полуциркульной, не отказываясь при этом от кирпичной кладки, приводили поначалу к результату, показанному на рис. *a*, — это окно из Калле дель Пистор, неподалеку от церкви Апостоли, очень интересный и безупречный образец. Как вы видите, здесь вся тяжелая работа по-прежнему ложится на полуциркульную арку, а причудливое венчание является чисто декоративным: это всего лишь сложенный из кирпича требуемый изгиб. То же самое,



но выполненное в камне, применено к окну второго ордера (рис. *b*): это вполне надежная и практичная форма, сыгравшая важнейшую роль в венецианской архитектуре переходного периода.

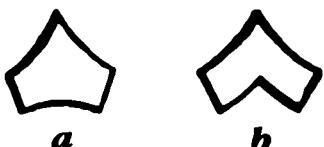
На рис. *b* представлен один из самых ранних и простых образцов окна второго ордера (оно сдвоено, как и в случае с кирпичной переходной формой *a*): это воспроизведение самой важной детали сильно искаженного дома в Салиццада Сан-Лио, неподалеку от Мерчерии. Арка очень похожа на правильную кирпичную *стрельчатую* арку и, безусловно, относится к тому же периоду, то есть к концу XIII века, а то что она выполнена позднее, чем *a*, видно по более сложному обрамлению. Профиль архивольта во втором случае проще, без внутренней дуги, как в кирпичном варианте, зато все другие рельефные украшения более изысканны. На рис. 1 показаны профили арок, на рис. 2 — профили капителей, на рис. 3 — профили подоконных брусьев обоих окон.

Окна второго ордера вскоре стали еще изысканнее. Благодаря сочетанию простоты, изящества и надежности, они получили широкое распространение в архитектуре этого периода, и почти на любой венециан-



ской улице найдутся дворцы, где подобные окна сохранились во множестве, причем на нескольких этажах. Самые красивые и многочисленные представлены во дворце на Большом канале, в приходе Апостоли, неподалеку от Риальто: стены между окнами второго этажа богато украшены в византийском стиле; впрочем, эти окна нельзя считать типичными для переходного периода, поскольку в обрамлении арок использован зубчатый профиль вместо закругленного. Что касается наиболее характерных примеров, среди самых значительных и безупречных образцов — окна, что выходят во двор Калле ди Римедио, неподалеку от моста дель Анджело возле площади Св. Марка. Другие выходят на квадратной формы садик, один из немногих в центре Венеции, поблизости от Корте Сальвьяти. Однако наиболее интересен для путешественника тип окон, представленный в Каза Фальер.

Компромисс между полуциркульной и стрельчатой арками приостановил на несколько лет развитие готического стиля. Однако перемирие длилось недолго, так как скоро было сделано важное открытие: что замковый камень формы *b* служит так же верно, как камень формы *a*; при использовании формы *b* мы получаем окно третьего ордера, 3b, 3d и 3e на с. 201. Формы 3a и 3c — исключение: первая представлена в Корте дель Ремер и еще в одном дворце на Большом канале, неподалеку от церкви Св. Евстахия; вторая, насколько мне известно, — только в одном здании на Канна Реджо, относящемся к истинно готическому периоду. Три остальных типа, 3b, 3d и 3e, очень характерны для третьего ордера; далее мы покажем, что они различаются не столько рельефными обрамлениями, сколько наклоном опор, и это различие гораздо более значимо. В примере 3b подлинно



готический дух практически отсутствует; это все еще чисто византийская арка с добавленным навершием; но как только опоры наклоняются, как в Зд, арка сразу приобретает готический вид — и происходит смешение архитектурных стилей.

Поначалу этот наклон незначителен, почти незамечен, однако он постепенно усиливается, пока в конце XIII века не достигает формы Зе, — оконный проем полностью готов к переходу в пятый ордер.

Лучшие венецианские образцы третьего ордера — окна дворца Марко Кверини, тестя Баямонте Тьеполо; последний принял участие в антиправительственном



заговоре, в результате чего в 1310 году был отдан приказ уничтожить этот дворец; разрушен он был, правда, лишь частично и потом так и стоял в руинах. Другой пример, куда более грубый по исполнению, однако даже еще более интересный благодаря многообразию капителей, расположен на небольшой площади, выходящей на Риальто, на том же берегу Большого канала, что и собор Св. Марка. Дворец повернут к мосту фасадом, его третий этаж либо был надстроен в XIII веке над более ранним византийским карнизом, либо взят с какого-то разрушенного здания. Окна третьего этажа — чистый образец третьего ордера; четыре из них представлены на рисунке, с flankierующими пилястрами и капителями, различающимися формой цветков и листьев между волютами.

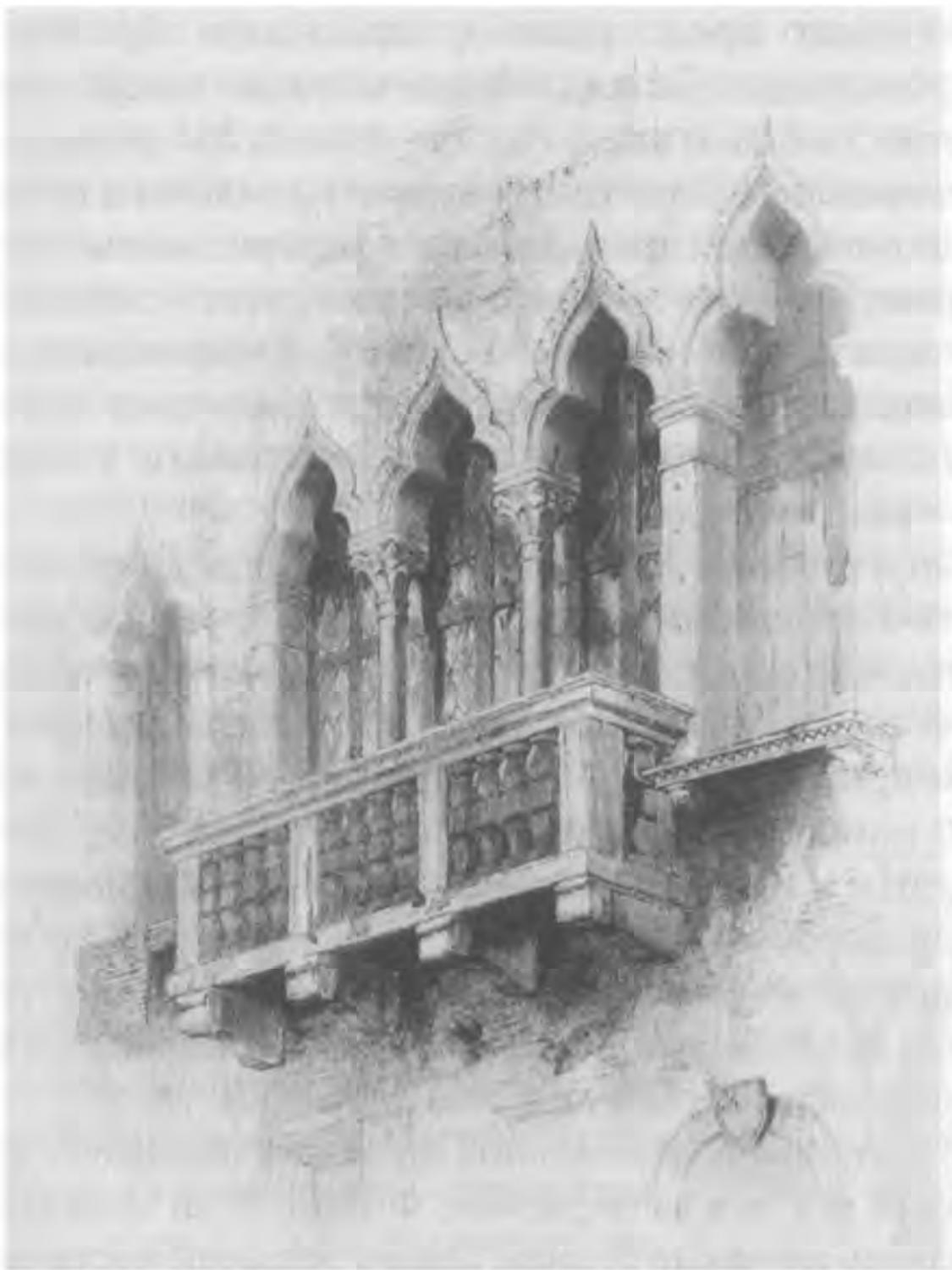
Еще один характерный пример — первый этаж Каза Сагредо на Большом канале; здесь примечательна ранняя форма с прямыми опорами (3в на с. 201) и рельефное обрамление более позднего периода. Множество других примеров встречается среди руин на разных улицах; два самых ярких примера, которые мне удалось отыскать, — окна зала капитула церкви Фари, где около 1339 года был похоронен дож Франческо Дандоло, и крыла собственно Дворца дожей: окна первого и второго абсолютно идентичны, что крайне важно для установления времени постройки дворца.

Одновременно с окнами второго и третьего ордеров используются и окна четвертого ордера (4а и 4в на с. 201), поначалу парами и с простым обрамлением,

ничем не отличающимся от обрамления второго ордера; они, впрочем, встречаются гораздо реже — на рисунке изображены окна Салиццада Сан-Лио; постепенно обрамление становится все богаче, как на рис. 4с и 4д, и эти окна сближаются с чисто готическими окнами пятого ордера.

Примеры окон четвертого ордера можно отыскать почти в каждом венецианском дворце как раннего, так и позднего периода; на с. 209 они представлены в самом чистом виде — это конец XIII века, здание на Большом канале, практически напротив церкви Скальци. Я зарисовал их сбоку, чтобы показать глубину арок и то, как колонны отстоят от расположенного за ними остекления. Стекла, как и балкон, появились сравнительно недавно, однако нет никакого сомнения, что, если стекло в окне было и раньше, оно всегда находилось в глубине, за колон-





Окна четвертого ордера

нами. Впрочем, интерьеры всех венецианских зданий в недавние времена подверглись значительным перестройкам, так что бесполезно даже гадать, как именно выглядело остекление в изначальном виде.

Прекрасные образцы окон четвертого ордера во множестве представлены в Вероне, они охватывают период как поздней, так и самой ранней готики, причем для этого периода они наиболее характерны.

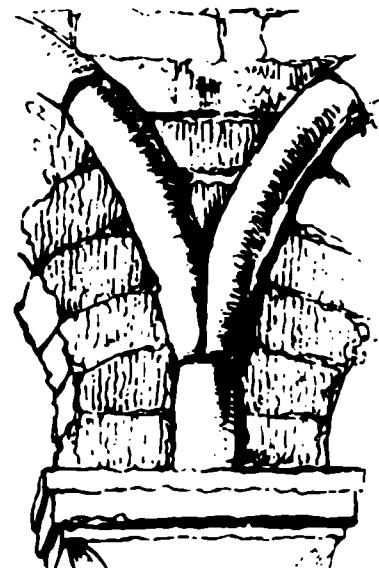
Этот ордер представлен прекрасными образцами в старом дворце Скалиджери, а также во множестве на разных улицах города. Ряд 4а—4е на с. 201 демонстрирует самые часто встречающиеся варианты и пути изменения формы арки: 4а и 4б — ранние венецианские формы; 4с — более поздняя, очень распространенная в Венеции; 4д — лучшая и самая эффектная форма, благодаря ярко выраженному, причудливому выступу; она широко представлена и в Венеции, и в Вероне; 4е — ранняя веронская форма.

Опустив глаза к пятому ряду, где представлены окна пятого ордера, читатель сразу же заметит, что они не более чем сочетание третьего и четвертого ордеров. Объединив в себе два ордера, пятый стал максимальным приближением к чисто готическому типу, который наиболее характерен для Венеции; прежде чем перейти к этому последнему и важнейшему шагу вперед, задержимся на минутку, оглянемся назад и соберем воедино разрозненные фрагменты чисто стрельчатой архитектуры, которые выше были названы однокими герольдами вторжения готики.

В маленький Кампьелло Сан-Рокко попадают через низкий портик за церковью Фари. Если оглянуться, увидишь ажурные резные арки в верхней части великолепной апсиды, возвышающейся над хаосом крыш



и труб на маленькой площади; наш несостоявшийся Праут имел возможность передать их узор в совершенно точном рисунке, так как, по счастью, один из домов справа украшают четыре похожих на них изящных трехлопастных окна. Венчающие их трифолии — одна из самых первых потуг готического искусства утвердиться в Венеции. Окна полностью выполнены из кирпича, если не считать центральной колонны с капителью — она из истринского камня. Конструкция проще простого: трифолии образованы вырезами в расходящихся кирпичах, из которых сложена стрельчатая арка; вершина арки обозначена закругленным рельефным обрамлением, выполненным из кирпичей особой формы, длиной около фута, снизу обтесанных. Капитель колонны представляет собой одну из ранних переходных форм; обратите внимание на поразительную деталь: даже в этой мелочи соблюден великий закон акцентирования центра, о котором уже говорилось применительно к византийским дворцам. Мы видим колонну, по бокам от нее — пилястры, далее — стену. У пилястр вместо капителей — плоский квадратный кирпич, слегка выступающий из плоскости стены; ему придана форма карниза самого раннего типа; колонны и пилястры не имеют базы и опираются непосредственно на выдающийся из стены подоконный брус, имеющий тот же простой профиль. Эти окна сильно попорчены переделками, однако я не сомневаюсь, что их брус — изначальный; вообще эта группа — одна из самых ценных в Венеции, поскольку она показывает, как в великие времена даже самые скромные здания пытались по мере сил

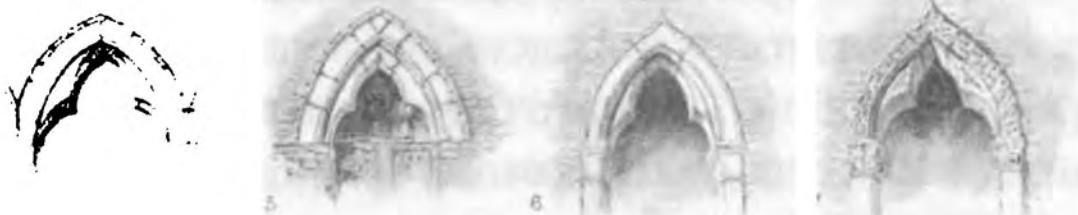


подражать богатым дворцам, хотя и в куда более простом материале. То, что столь незначительное здание сохранилось с XIII века, — большая редкость.

В двух верхних рядах на с. 213 я поместил самые изысканные и завершенные образцы готики этого периода. Рис. 4 воспроизводит внешнюю аркаду церкви Сан-Фермо в Вероне и показывает, как выглядела континентальная архитектура, из которой заимствовались эти венецианские типы. Арка вместе с остальной аркадой высечена из камня и украшена единственным поясом из красного кирпича; и камнерезные, и облицовочные работы выполнены удивительно тонко, венецианская работа при сравнении выглядит грубой. На веронских улицах арки и окна XIII века встречаются постоянно, и все они выполнены таким же образом, из камня и кирпича; иногда кирпич и камень в кладке чередуются.

Тем не менее арка из Сан-Фермо (рис. 4 на с. 213) очень близка в своей обезоруживающей простоте к малым окнам Кампьелло Сан-Рокко, а также к пятому типу, представленному с ней рядом на с. 213, из очень старого дома в Корте дель Форно в Санта-Марина; на рисунках же 1 и 2 представлен плоский, но богато декорированный архитрав. Эти окна (рис. 1 и 2 на с. 213) находятся в узком переулке неподалеку от Арсенала, в той части Венеции, где теперь обитает бедный люд; они полностью выполнены из кирпича и украшены изысканными рельефами, не отлитыми в форме, но *вылепленными из глины вручную*, так что ни один фрагмент арки не похож на другой. Пилястры и колонны сделаны, как обычно, из камня.

А теперь давайте отметим, переходя от рис. 2 к рис. 3 и от рис. 5 к рис. 6 на с. 213, очень интересный момент в процессе перемен. Как мы уже видели, полуциркульная арка сдала позиции и превратилась



Окна ранних готических дворцов

в готическую, когда на вершине ее появился выступ; то есть готическая арка как бы вобрала в себя полуциркульную, при этом ее собственная форма слегка видоизменилась, некоторым образом пойдя навстречу полуциркульной. Небольшое окно на рис. 6 — из Кампо Санта-Мария Матер Домини, заостренное венчание стрельчатой арки здесь едва намечено. На других рисунках, 3 и 7 (первый — окно небольшого, но удивительно изящного дома в Мерчерии, второй — одиноко стоящего дворца на острове Мурано), видно, что постепенно заострение становилось все более выраженным, и, хотя здесь, как и на более ранних примерах, по-прежнему присутствует широкий декоративный архитрав, в остальном все готово для перехода к простому окну пятого ордера.

Следующий пример, представленный в третьем ряду на с. 213, показывает нам этот ордер, точнее, раннюю его разновидность в чистом виде; для него характерен орнамент, заполняющий пустое пространство, как на византийских дворцах; пример взят с дворца Эриццо, неподалеку от Арсенала. Декоративные детали, по всей видимости греческой работы (за исключением, возможно, двух птичек над центральной аркой, выполненных в более смелой и свободной манере), вмурованы в готический фасад; впрочем, то, что вся композиция относится к раннему периоду, видно и по тому, как именно они вмурованы — тем же способом, который использовался в византийских дворцах, — а также по тому, что промежутки между ними заполнены мраморными пластинами, которые, однако, не покрывают всю стену, а уложены только в определенных местах — между окнами и над ними — и обрамлены зубчатым пояском.

На следующем рисунке на той же странице византийский узор исчезает полностью, мы видим окно пя-

того ордера в его изначальной форме, которая использовалась на протяжении всего раннего готического периода. Подобные аркады встречаются постоянно; эта взята с небольшого дворца на Большом канале, почти напротив Каза Фоскари. В ней есть одна особо примечательная деталь — боковое окно превосходит по размерам остальные: это довольно частое явление в архитектуре данного периода, однако почему именно, мне так и не удалось установить.

Оба рисунка гравированы с большой точностью, и верхняя иллюстрация в состоянии дать читателю совершенно четкое представление об общем характере византийской пластики и о разнообразии алебастра, в который она вмурована, а также о том, как эти элементы сопрягаются: все было зарисовано с натуры; переход от узорчато-серебристой пышности этой архитектуры, в которой византийский узор соседствует с готической аркой, к простоте чисто готической аркады, изображенной на нижнем рисунке, — один из самых удивительных феноменов в истории венецианского искусства.

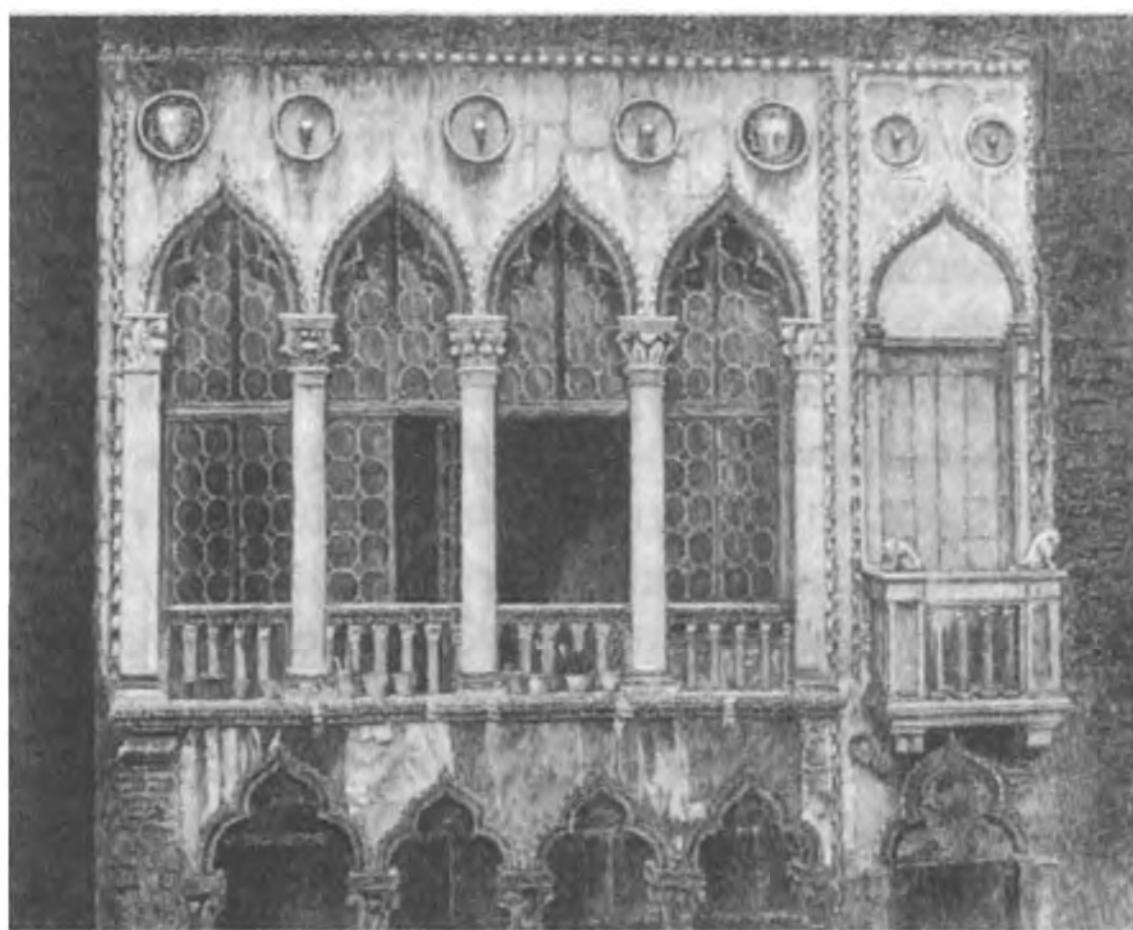
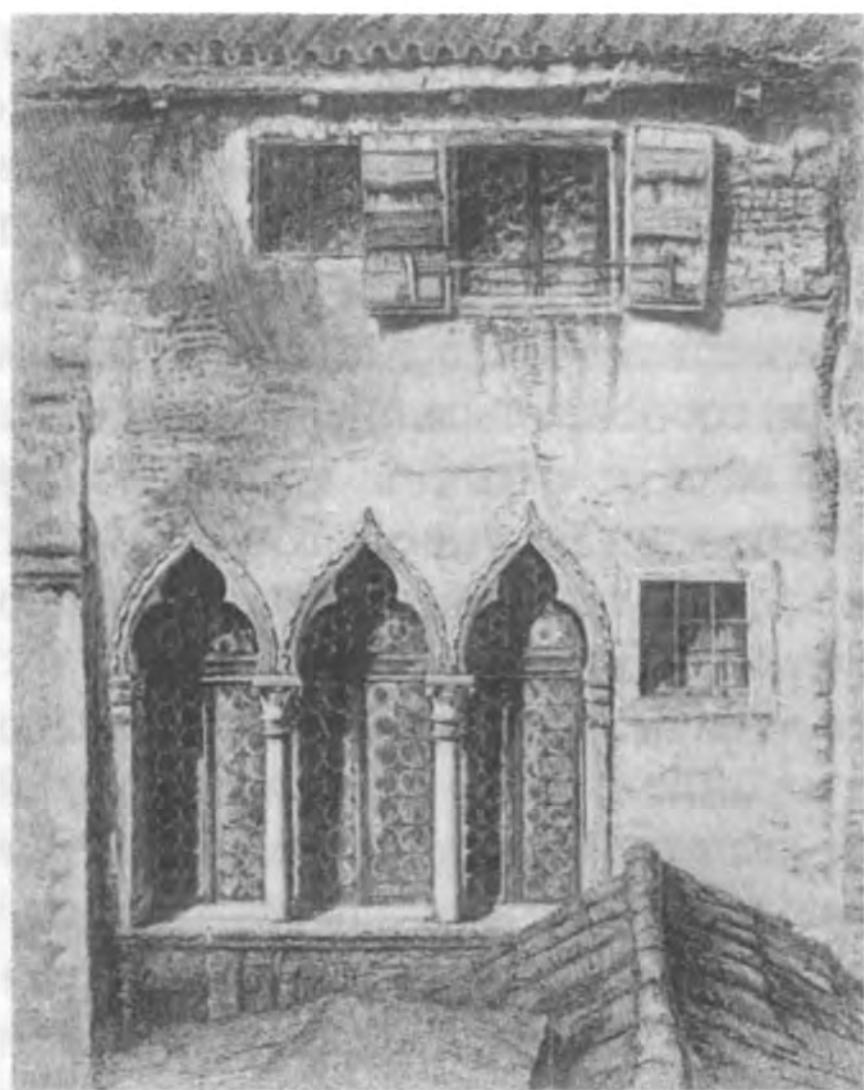
Итак, вот непреложный факт: с начала XIII века убранство архитектурных сооружений Венеции становится все проще и проще — пышные византийские капители уступают место простым строгим формам, со стен исчезает богатый скульптурный убор, остается лишь мраморная облицовка. Один из наиболее интересных примеров переходного состояния — дворец в Сан-Северо, сразу за Каза Дзордзи. Это ренессансная постройка, совершенно неприглядная во всех мыслимых отношениях, при этом она хорошо известна венецианским чичерони; если спросить дорогу к Каза Дзордзи, а потом пройти чуть подальше по Фондамента Сан-Северо, вы обнаружите на противоположном берегу канала дворец, на который чичерони никогда

не обратят внимания, однако для Венеции он уникален, ибо облицован великолепным розовым алебастром с прожилками и украшен капителями с простым, мужественным растительным орнаментом. Больше на этом фасаде нет никакой скульптуры, главную роль в его облике играет цвет. В поле стены из розового алебастра врезаны диски из зеленого серпентина, а колонны попеременно выполнены то из красного, то из белого мрамора и имеют, соответственно, то белые, то красные капители. Окна принадлежат третьему ордеру; задний фасад, выходящий в небольшой, но живописный дворик, снабжен окнами того же ордера, — возможно, самыми великолепными его образцами в Венеции. Полагаю, что окна на главном фасаде изначально относились к пятому ордеру, однако позднее с них были срезаны заостренные выступы.

Когда дух готики утвердился более прочно, венецианские мастера, вне всякого сомнения, стали задаваться вопросом, чем украсить пространство между арками, — ведь после отказа от византийской пластики там образовалась пустота, которую надо было заполнить в соответствии с принципами нового стиля. От экспериментов, которым они предавались в этот период, осталось два значимых свидетельства: одно у Понте дель Форнер, в Сан-Кассано, в особняке, где межоконные простенки украшены символами четырех евангелистов, выполненными в глубоком рельефе, — евангелисты касаются краев арок распростертыми крыльями; другой известен теперь как Палаццо Чиконья и находится возле церкви Сан-Себастьяно: там пространство стены над окнами заполнено сложным, но грубо выполненным ажурным узором из переплетающихся квадрифолиев. Вопрос о том, чем именно заполнять пустоты, был неожиданно и окончательно разрешен зодчим Дворца дожей, который,

как мы уже видели, позаимствовал изначальную идею у резных украшений церкви Флоренции и перекомпоновал их в соответствии со своим замыслом, создав великолепную аркаду (нижний рисунок на с. 213), ставшую непререкаемым образцом для всех сколько-либо значимых венецианских зданий. Впрочем, большинство дворцов того же стиля были построены только в начале XV века, то есть они полностью принадлежат эпохе Ренессанса; то немногое, что мы хотели бы сказать по их поводу, лучше будет сказать, когда речь пойдет об этом периоде.

На с. 218 я представил примеры окон пятого ордера как в его ранней, так и в зрелой форме, в полном виде, от основания до замкового камня. Верхний пример — изысканное окно небольшого здания, не отличающегося ни размерами, ни величием; оно находится в Кампьелло делла Стропе, неподалеку от церкви Сан-Джакомо де Лорио, и теперь в нем живут бедняки. Окно поражает невероятной чистотой изгибов; оно относится к очень раннему периоду, поскольку его рельефные обрамления чрезвычайно просты. Рисунок под ним — это окно на третьем этаже дворца, принадлежащего семье Приули, расположенного неподалеку от церкви Сан-Лоренцо, и в нем присутствует одна деталь, на которую мы пока не обращали внимания: выступ в венчании окна сделан очень острым, на фоне темного окна едва различима лишь серебристая ниточка камня. Излишне говорить, что такой выступ абсолютно лишен какой-либо конструктивной роли, он чисто декоративен и при этом удивительно красив. Вообще говоря, сопоставление формы выступа с другими заостренными элементами зачастую помогает определить возраст здания: чем он массивнее, тем здание старше; впрочем, иногда выступ бывает цельным, но прорезным, такая форма встречается



Окна пятого ордера

даже в конце XIV века. Во Дворце дожей нижние, несущие арки имеют цельный выступ, а верхние, чисто декоративные, — прорезной; и те и другие смотрятся изумительно.

Небольшие балкончики между колоннами на нижнем рисунке на с. 218 оригинальны и весьма характерны, чего нельзя сказать о боковом балкончике отдельно расположенного окна, подвергшегося реставрации; однако, если читатель представит себе, что когда-то это окно было похоже на то, которое изображено на рис. 1 на с. 199, то есть являлось типичным окном периода расцвета пятого ордера, он получит полное представление о том, как выглядели снаружи главные залы дома венецианского аристократа в начале XIV века.

Осталось рассмотреть последний значимый элемент — портал, или входные двери. Мы уже отмечали, что одно часто превращается в другое: это не свидетельствует о большей скромности, скорее о том, что в те годы, когда готический стиль достиг своих идеальных форм, в Венеции особо ревностно оберегали частную жизнь. В византийских дворцах мы видим скорее порталы, а не двери, — массивные полуциркульные арки, выходящие на воду, с архиволтами, украшенными пышной скульптурной отделкой. Отделка эта, как правило, — причудливые фигурки животных среди листвы, лишенные какого-либо определенного смысла; однако величественный портал собора Св. Марка, созданный, судя по всему, несколько позже основного здания, отличается от остальных, так как здесь представлена целая серия сюжетов, абсолютно готических по стилю, подбору и живости исполнения; они свидетельствуют о том, что в области духа готический стиль утвердился еще до того, как сумел хоть как-либо видоизменить византийские формы. Скульпту-

ры олицетворяют двенадцать месяцев, причем каждый изображен в том виде и за тем занятием, каковые являлись для них характерными на протяжении всего Средневековья. Я перечислю эти скульптуры по порядку и упомяну пришедшие мне на ум похожие примеры, — сделаю это ради тех путешественников, которые станут рассматривать архиволты в подробностях.

Перед нами четыре архивольта, вписанных один в другой, и вместе они образуют величественный главный портал собора Св. Марка. Первый — великолепная наружная арка, украшенная непонятными фигурами, затерянными среди листвы, — обычный византийский прием; внутри ее — полусферический свод с современной мозаикой; за ним — еще три архивольта: два украшены скульптурой, один без украшений; у нас речь пойдет о первом из трех.

Он покрыт резьбой как с внешней стороны, так и по нижней поверхности, или софиту; на внешней стороне — семнадцать женских фигур со свитками; надписи с них, к сожалению, стерлись. Фигуры когда-то были золочеными, а фон темно-синим, — это видно на картине Беллини из Академии изящных искусств, изображающей собор Св. Марка. Изображения двенадцати месяцев находятся на нижней поверхности, начиная снизу, по левую руку от зрителя, входящего в собор, и расположены в ряд по всей дуге архивольта; они разделены на две группы помещенной в центре прекрасной фигурой молодого Христа, восседающего в середине слегка заглубленной сферы, покрытой звездами, — она знаменует собой небесную твердь; по сторонам — солнце и луна, властители дня и ночи.

Месяцы представлены следующим образом:

1. ЯНВАРЬ. *Несет на плечах могучее дерево, покрытое листвой ветви свисают вперед, опускаясь почти что к его ногам.* Резьба роскошная. Достаточно не-

обычный символ для этого месяца. Чаще его представляют в образе двуликого Януса, который сидит за столом, пьет одним ртом и ест другим. Иногда — в образе старика, греющего ноги у огня и пьющего из чаши; впрочем, этот образ чаще используется для февраля. Зодиакальный знак, Водолей, не слишком внятно представлен на архивольте волнистыми линиями, изображающими воду, — возможно, была и фигура, но она утрачена.

2. ФЕВРАЛЬ. *Сидит в резном кресле, протянув босые ноги к пылающему огню.* Обычно, когда февраль представляют подобным образом, добавляют еще и горшок над очагом, подвешенный к трубе. Зодиакальный знак, Рыбы, отчетливо вырезан сверху.

3. МАРТ. Представлен, как и почти всегда в Италии, в виде *воина*: в Средние века римляне использовали образ Марса для обозначения того, что данное место в данный момент обладает военным могуществом; в Венеции же на его щите изображали крылатого льва. Его знак, Овен, прекрасно вырезан над ним в архивольте.

4. АПРЕЛЬ. В нашем случае — *несет овцу на плече*. Очень редко изображался в таком виде. В северном искусстве он почти всегда собирает цветы или держит их в торжествующе воздетых руках.

5. МАЙ. *Изображен сидящим, две девушки увенчивают его цветами.* Очень необычный образ, даже для Италии; здесь, как и на Севере, его почти всегда изображали верхом, на обычной или соколиной охоте, иногда — играющим на музыкальном инструменте. Зодиакальный знак на архивольте представлен просто двумя головами.

Летние и осенние месяцы всегда представлены полевыми работами, которые, разумеется, разнятся от местности к местности, однако, как правило, только

в порядке следования. Так, если июнь — это косьба, то июль — жатва; если июль — косьба, август — жатва, и так далее. Я остановлюсь на отдельных параллелях, пока же вернемся к рассмотрению архивольта собора Св. Марка, ибо в некоторых смыслах он совершенно уникален.

6. ИЮНЬ. *Жатва*. Колосья и серп исполнены с необычайной точностью и мастерством, в высоком рельефе, а зодиакальный знак над ними, Рак, тоже выполнен очень талантливо.

7. ИЮЛЬ. *Косьба*. Очень интересный рельеф, особенно за счет того, как показаны цветы, выглядывающие из высокой травы. Июль, насколько мне известно, всегда изображается в виде жнеца или косца.

8. АВГУСТ. Изображение на архивольте уникально — *он сидит в кресле, опустив голову на руку, будто спит; Дева (зодиакальный знак) находится над ним, с воздетой рукой*. Судя по всему, это чисто итальянское представление о том, чем надлежит заниматься в августе.

9. СЕНТЯБРЬ. *Несет в дам корзину с виноградом*. На Севере сентябрь почти всегда — сеятель.

10. ОКТЯБРЬ. *На голове у него — коническая шляпа, он усердно роет землю лопатой с длинным черенком*. На Севере это либо виноградарь, либо человек, сбивающий желуди с дуба на корм свиньям.

11. НОЯБРЬ. *Судя по всему, ловит в силки мелких птичек*. Другого такого изображения не припомню. Как правило, он закалывает свиней.

12. ДЕКАБРЬ. *Закалывает свинью*. Этот образ почти всегда олицетворяет один из последних месяцев года. В других случаях Декабрь показан ставящим хлебы в печь или закалывающим быков.

Очень похожая серия представлена в портале собора города Лукки, а также в портале Пизанского бапти-



Аллегория Ноября. Фрагмент второго архивольта собора Св. Марка. Фотография

стерия; там, впрочем, если я правильно помню, Февраль удит рыбу, а Май вместо сокола держит в руке нечто напоминающее зонт. Однако во всех случаях фигуры выполнены в чисто готическом стиле: что касается описанного архивольта — он представляет собой самый ранний венецианский образец этого стиля.

Порталы частных дворцов тоже вскоре стали обнаруживать влияние готики. Они претерпели практически те же перемены, что и окна, хотя было три отличия: во-первых, причудливые арки четвертого ордера никогда не использовались для дверных проемов; во-вторых, дверные проемы в форме «чистой» стрельчатой арки встречаются с более ранних времен и куда более часто, чем оконные; и наконец, в ранних образцах сам вход достаточно невелик и всегда имеет прямоугольную форму, без арки; позднее над перемыч-



Двор Дворца дожей

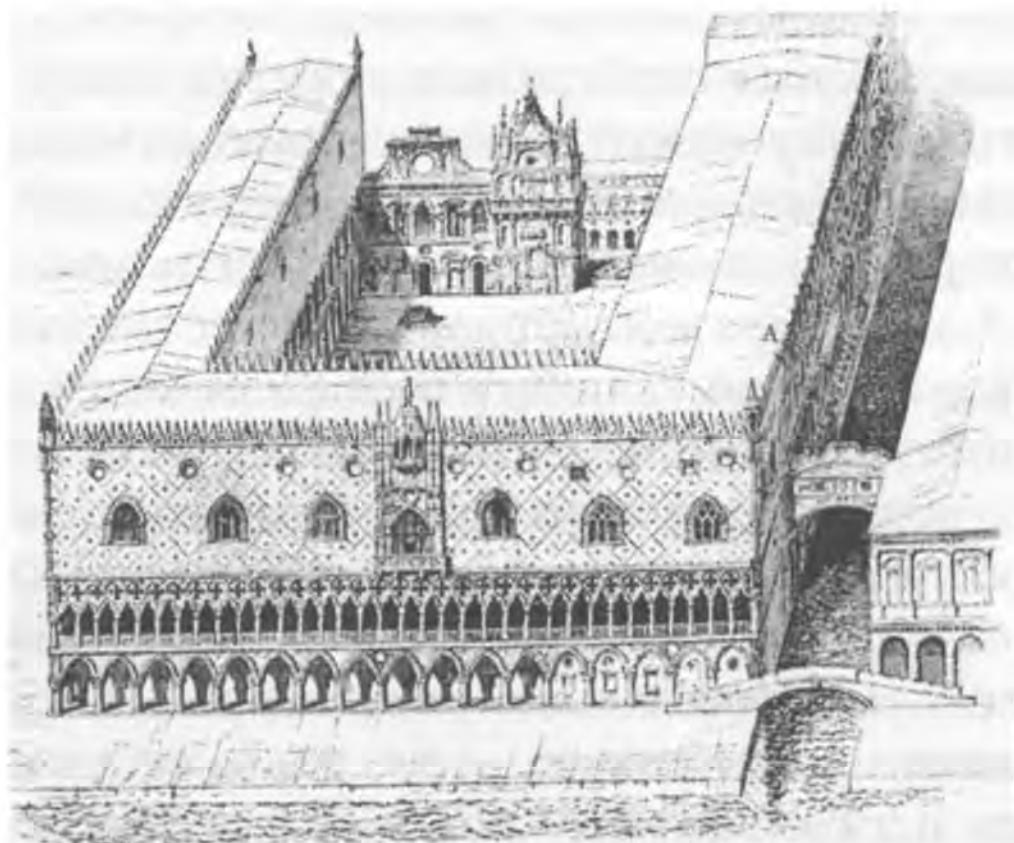
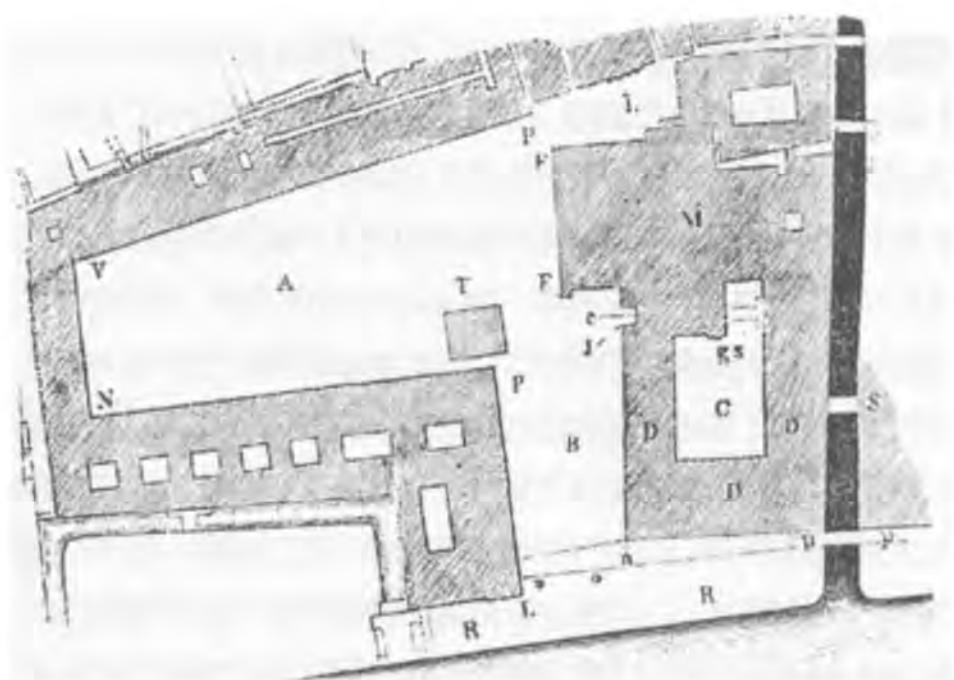
кой появляется арка. Пространство между ними, так называемый тимпан, заполняют скульптурой или забирают железной решеткой, иногда их дополняет выступающий щипец, образующий навес над всей конструкцией.

Итак, мы рассмотрели основные особенности готических дворцов — как в совокупности их форм, так и в отдельных деталях; что касается интерьеров, их практически не сохранилось. Порталы, о которых мы говорили, во дворцах раннего периода почти всегда вели в продолговатый внутренний дворик, вокруг которого возводился собственно объем здания; на второй этаж поднималась пышная наружная лестница, покоящаяся на четырех или пяти стрельчатых арках, увеличивающихся по мере восхождения и по высоте, и по ширине, — это увеличение, насколько мне известно, является характерной чертой венецианской архитектуры и явно восходит к разновеликим аркам на фасадах византийских дворцов. Перилами служат изысканные резные балюстрады, сходные с парапетами внешних балконов, по углам их украшают фигурки львов и головы-гротески, на площадках устроены настоящие выносные балконы. В центре дворика всегда находился мраморный фонтан; фонтаны эти украшали великолепными образцами венецианской скульптуры. Мне известен только один уцелевший фонтан византийского периода: это восьмиугольник, во многом напоминающий самые пышные из наших норманнских купелей; что касается готических фонтанов более позднего периода, начиная с XIII века и далее, — их сохранилось огромное множество; все они прекрасны, хотя и несколько однообразны: почти все выполнены в форме гигантской капители с растительным орнаментом по углам и с фамильными гербами на боковых сторонах.

Что же до интерьеров, на первом этаже всегда имеется зал для торжеств, иногда еще один — на втором, причем он занимает всю глубину здания; с фасада его освещают основные группы окон, а по бокам к нему с обеих сторон примыкают жилые покой. Потолки, там, где они сохранились в первозданном виде, имеют массивные балки, богато украшенные резьбой и позолотой; однако надо сказать, что подлинно готических интерьеров до нас дошло немного, почти все они были перестроены архитекторами эпохи Ренессанса. Впрочем, как раз об этом у нас нет особых оснований сожалеть, ибо ренессансные потолки и стены украшены прекрасными росписями Веронезе, Тициана и Тинторетто; да и не только интерьеры, но, как было указано выше, и фасады. Что же до цветового решения готических фасадов, пока я на этом не останавливался, так как мне представляется более разумным рассказать об этом подробнее, когда речь пойдет об эпохе наивысшего расцвета системы цветового убранства венецианских дворцов. Теперь мне лишь осталось кратко пересказать историю, установить дату создания и представить вашему вниманию важнейшие конструктивные особенности здания, которое является самым типичным и самым совершенным примером венецианской готики, — ДВОРЦА ДОЖЕЙ.

9. ДВОРЕЦ ДОЖЕЙ

В начале предыдущей главы говорилось, что строительство Дворца дожей делит историю венецианской готики на два отдельных периода, а также что самые характерные и самые удачные элементы всех жилых зданий, которые создавались в течение полувека после его постройки, являются более или менее прямыми ему подражаниями. Действительно, в тот период Дворец дожей был для Венеции самым значительным архитектурным достижением, главным детищем ее воображения, на многие годы оттянувшим на возведение своих стен все силы лучших архитекторов, а на украшение своих покоев — все силы лучших живописцев; перед нами фактически памятник тому колossalному влиянию, которое дворец оказал на умы людей, наблюдавших его возведение: ибо, в то время как в других городах Италии каждый новый дворец или храм строился во все более оригинальной и новаторской манере, величие этого здания как бы заставило стремительную колесницу готического стиля замереть на полном скаку; вся тяга к новшествам сгустилась в этом мгновении, не давая творческим силам создателей дворца двигаться в иных направлениях, искать образы еще более привлекательные.



Дворец дожей. План и общий вид

- А. Площадь Св. Марка
- В. Пьяцетта
- PV. Старые Прокурации
- PN. (напротив) Новые Прокурации
- PL. Старая библиотека
- I. Пьяцетта дей Леони
- T. Кампанила Сан-Марко
- FF. Главный фасад собора Св. Марка
- М. Собор Св. Марка
- DDD. Дворец дожей

- С. Двор Дворца дожей
- с. Порта делла Карта
- рр. Понте делла Палья
(Соломенный мост)
- S. Понте дей Соспири
(мост Вздохов)
- RR. Рива дей Скьявони
- gs. Лестница Гигантов
- J. Угол Суда
- а. Угол Смоковницы

Прежде чем мы обратимся к истории этого здания, надо дать исчерпывающее представление о его структуре и о названиях основных его частей в их современном виде. Я приложу все усилия, чтобы донести до читателя все топографические подробности, а в помощь мне будут примерный план и вид сверху, приведенные на с. 228.

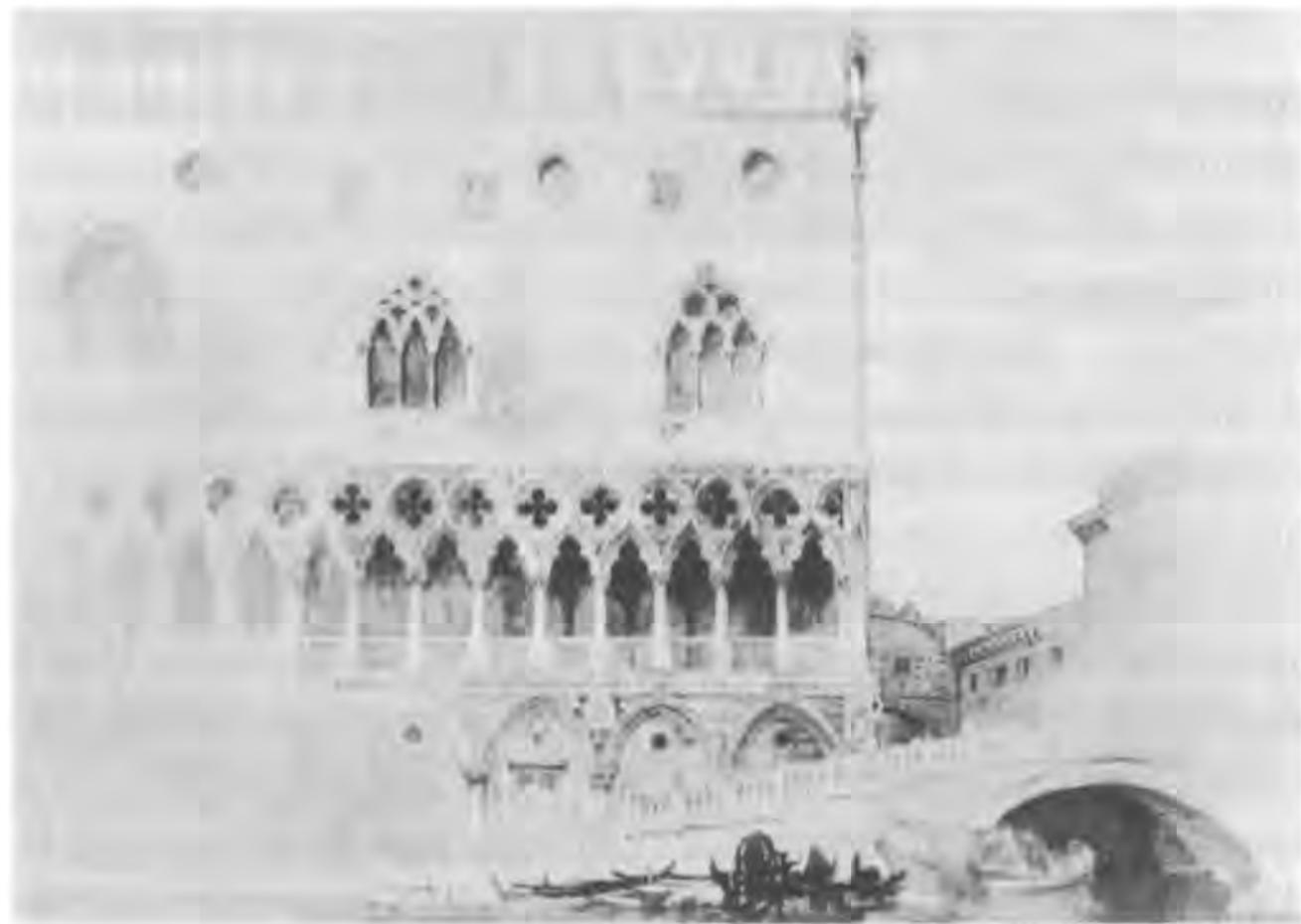
Читатель сразу увидит, что в плане Дворец дожей имеет форму полого прямоугольника, одна сторона которого обращена к Пьяцетте (В), другая — к набережной Рива дей Скьявони (RR), третья — к темному каналу, носящему название Рио дель Палаццо, а четвертая примыкает к собору Св. Марка.

Четвертую стену, соответственно, совсем не видно. Об остальных трех мы будем говорить постоянно, так что ту, которая выходит на Пьяцетту, я назову «фасад Пьяцетты», выходящую на Рива дей Скьявони — «Морской фасад», а выходящую на Рио дель Палаццо — «фасад Рио».

Попробуем теперь создать некоторое представление об общем виде и расположении дворца; сделать это будет проще, если мы вообразим, что поднялись футов на сто пятьдесят над уровнем лежащей перед ним лагуны, — так мы сможем полностью охватить взглядом Морской фасад и фасад Рио (последний — в сильном ракурсе) и заглянуть во внутренний двор. Обратившись к рисунку (где кровля изображена чисто схематически, чтобы не возникало путаницы), необходимо отметить, что дальний из двух мостов, которые мы видим справа, над темным каналом, — это мост Вздохов; ближний — это Понте делла Палья, обычный переход с одной стороны канала на другую; насколько мне известно, Соломенным мостом он назван потому, что лодки, привозившие солому с континента, останавливались для торговли именно здесь.

Угол дворца над этим мостом, где соединяются Морской фасад и фасад Рио, я стану называть углом Виноградной лозы, потому что скульптура на нем изображает опьянение Ноя. Противоположный угол будет называться углом Смоковницы, так как на нем изображена сцена грехопадения. Длинное и узкое крыло, отходящее от этого угла и видное в перспективе, — это часть дворца, выходящая на Пьяцетту; угол под левым пинаклем в самом его конце я назову — по причине, которую изложу чуть ниже, — углом Суда. Внутри прямоугольника, образованного зданием, виден внутренний двор (и один из фонтанов), ограниченный небольшими причудливыми зданиями эпохи Ренессанса, которые выходят на лестницу Гигантов — часть ее просматривается слева.

Главный фасад, обращенный на зрителя, смотрит на юг. Соответственно, два ажурных окна, расположенных чуть ниже остальных, справа от нас, удобно



Дворец дожей. Южный фасад

будет называть восточными окнами. Есть еще два таких же, тоже ажурных и на том же уровне, которые выходят на узкий канал между Понте делла Палья и мостом Вздохов: их мы назовем окнами на Канал. На этой темной стороне дворца читатель видит вертикальную линию (A), которая отделяет ближнюю, скучно украшенную часть стены от длинного трехэтажного пролета с пышной отделкой. Этот пролет полностью выполнен в ренессансном стиле; дальняя его оконечность не обозначена, поскольку у меня нет точной зарисовки небольших зданий и мостов по соседству, а кроме того, к предмету нашего разговора эта часть дворца не имеет никакого отношения. Ближняя, более простая часть стены является частью старой постройки, хотя и сильно искажена современными окнами, реставрацией кирпичной кладки и пр.

Глядя на вид сверху, можно заметить, что два окна справа расположены ниже остальных четырех. Это один из самых поразительных известных мне примеров того, как дерзновенно симметрия приносится в жертву утилитарности; мы говорили об этом в седьмой главе как об одном из свойств готического стиля, которые внушают особое уважение.

Та часть дворца, где расположены эти окна, была изначально выстроена четырехэтажной, чтобы получить необходимое число жилых покоев. В начале XIV века обстоятельства переменились, потребовался новый большой, богато украшенный зал для заседаний Сената. Зал пристроили к старому зданию, но, поскольку зал требовался только один, делить пристройку на два этажа не было необходимости. В результате залу отдали всю высоту здания, и этого как раз хватило, чтобы создать гармонию с его колоссальной длиной и шириной. Далее возник вопрос, где расположить окна — на одной линии с двумя уже имеющимися или выше.

Потолок нового зала должны были расписать лучшие венецианские художники, соответственно, возникла потребность осветить его как можно лучше, в то же время сделав освещение самого зала приглушенным; для этого были нужны широкие световые потоки, а не множество отдельных лучей. Современный архитектор ужаснулся бы самой мысли нарушить внешнюю симметрию и, не задумываясь, принес бы в жертву и живопись, и глаза членов Совета. Он расположил бы большие окна на том же уровне, что и два уже имеющихся, а над ними прорубил бы дополнительные, меньшего размера, как те, которые мы видим на верхнем этаже старой части здания, — словом, продолжил бы эту старую часть по всему фасаду. Но для венецианского зодчего той эпохи живопись и удобство сановников были важнее собственной репутации. Он без колебаний поднял большие окна на ту высоту, какой требовало освещение интерьера, фактически бросив наружный фасад на произвол судьбы. Впрочем, лично мне кажется, что фасад только выиграл в общем впечатлении оттого, что окна расположены на плоскости стены на разных уровнях.

На участке стены между вторым и третьим окнами в восточной части зала Большого совета находится «Рай» Тинторетто; эту стену мы, соответственно, станем называть стеной Рая.

Практически в центре Морского фасада, между первым и вторым окнами зала Большого совета, находится доходящее до самого пола окно, которое открывается на балкон; балкон этот — одно из главных украшений дворца; далее мы будем называть его Морским балконом.

Фасад, выходящий на Пьяцетту, очень похож на Морской, однако большая его часть построена в XV веке, когда отношение к симметрии стало куда бо-

лее уважительным. Все его боковые окна расположены на одном уровне. Два освещают западную оконечность зала, одно — маленькую комнату, в старые времена именовавшуюся *Quarantia Civil Nuova**; остальные три, а также центральное, с балконом, похожим на Морской, освещают еще один просторный зал, который называется Сала дель Скрутино, или зал Голосования, — он тянется до самого конца фасада над Порта делла Карта.

Теперь читатель достаточно осведомлен о топографии дворца и готов воспринять рассказ о его истории.

Мы уже говорили, что в венецианской архитектуре представлены три основных стиля: византийский, готический и ренессансный.

Дворец дожей строился во всех трех стилях последовательно. Был византийский Дворец дожей, готический Дворец дожей и ренессансный Дворец дожей. Первый был полностью уничтожен при постройке второго: от него осталось несколько камней или и того менее. При создании третьего второй был перестроен лишь частично, так что нынешнее здание является нам их совокупность.

В 813 году, в год смерти Карла Великого, венецианцы решили превратить остров Риальто в резиденцию правительства и столицу своего государства. Тогданий дож, Анджело, или Аньело, Партиципацио, сразу же предпринял решительные шаги по расширению небольшого комплекса построек, каковые и стали ядром будущей Венеции. Дож нанял людей, которые руководили работами по возведению песчаных насыпей, дабы получить более устойчивые основания для будущих зданий, и строительством мостов через кан-

* Новый гражданский Совет сорока (*ит.*).

лы. Для богослужений был возведен собор Св. Марка; а на том месте, где ныне стоит Дворец дожей, или совсем поблизости от него был заложен дворец для представителей высшей власти. Итак, история Дворца дожей начинается одновременно с историей Венеции.

Где именно стоял дворец Партиципацио и как он выглядел, сказать трудно. Сансовино утверждает, что он был «построен у Понте делла Палья, а длинным фасадом — по Большому каналу», в сторону Сан-Джорджа, то есть на том месте, где сейчас находится Морской фасад; впрочем, это лишь записки случайного очевидца. Однако нам доподлинно известно, что здание находилось примерно на месте современного дворца и что главный его фасад выходил на Пьяцетту, которая, как будет видно дальше, одно время была неотъемлемой частью нынешнего дворца.

Вне всяких сомнений, тот дворец одновременно и напоминал, и превосходил другие византийские здания, такие как Фондако дей Турки, о развалинах которого мы уже говорили; как и они, он был обильно украшен скульптурой, вызолочен и выкрашен в яркие цвета.

В 1106 году дворец во второй раз пострадал от пожара, однако к 1116 году его восстановили. Между 1173 и 1200 годом он, судя по всему, был перестроен и расширен дожем Себастьяно Дзиани, после чего, по всей видимости, не претерпевал изменений на протяжении целого века, до начала XIV столетия, когда начались работы по возведению готического здания. Соответственно, старая византийская постройка к началу работ была такой, какой она стала при Дзиани; далее я буду называть ее «дворец Дзиани».

Читатель, несомненно, помнит, что важные изменения в венецианском государственном устройстве,

окончательно закрепившие власть аристократии, произошли примерно в 1297 году, в правление дожа Пьетро Градениго. *Serrare del Consiglio** утвердил максимальное число членов Сената и давал им новые, невиданные ранее привилегии. Совершенно естественно, что изменение статуса членов Сената привело к изменению в его составе, устройстве, а также в убранстве зала, где проходили заседания.

В связи с этим Сансовино сообщает, что «в 1301 году, *при доже Градениго*, начато было строительство новых покоев на Рио дель Палаццо и закончено было в 1309-м, в каком году собрался в нем впервые Большой совет». Итак, строительство готического Дворца дожей было начато на заре XIV века. Это самый представительный образец венецианской архитектурной школы, венецианский Парфенон, а Градениго — его Перикл.

Я хочу, чтобы читатель запомнил эту дату — 1301 год, так как с нее начинается великая архитектурная эпоха — эпоха, когда к строительству Дворца дожей впервые были привлечены энергия стоящей у власти аристократии и энергия готического стиля. То, что было начато тогда, продолжалось, практически без перерывов, на протяжении всего периода процветания Венеции. Мы увидим, как постепенно, шаг за шагом, новые здания поглощали и замещали собой дворец Дзиани: когда дворец Дзиани перестал существовать, они превратились в питательную среду для самих себя, постепенно выстраиваясь в каре, пока в XVI веке не вернулись к той же точке, с которой начали в XIV, и, замкнув линию, сделали еще несколько шагов вперед, скрыв или уничтожив свои собственные начала, — так змея, символ вечности, кусает сама себя за хвост.

* Акт о закрытии Совета (*ут.*).

Итак, нам не дано узреть ту крайнюю точку, где находилось жало, средоточие силы этого существа, — а именно тот зал, который был выстроен по приказанию дожа Градениго; однако читатель должен прочно утвердить дату этого события в своей памяти. Вскоре нашим глазам предстанет все тело дворца-змеи.

Зал Градениго помещался по фасаду Рио, за нынешним мостом Вздохов; это примерно то место, которое на гравюре отмечено пунктирными линиями на крыше; на каком он располагался этаже, неизвестно, скорее всего, на первом. Главный фасад дворца Дзиани выходил, как уже говорилось, на Пьяцетту, соответственно, этот зал находился от него на максимальном удалении, в самом тихом месте; судя по всему, единственность и безопасность имели тогда первоочередное значение.

Однако нового зала Совета было недостаточно, реорганизованный Сенат нуждался и в других помещениях. К рассказу Сансовино о строительстве этого зала добавлена краткая, но важная фраза: «Рядом с ним, — пишет он, — канцелярия и геба, или габбия, впоследствии названная Малой башней».

«Габбия» означает «клетка»; совершенно очевидно, что некоторые из комнат, которые в этот период были пристроены сверху к фасаду Рио, предназначались под тюремные камеры. Трудно сказать, дошли ли до нас какие-то фрагменты этой Торреселлы; но комнаты на верхнем, четвертом этаже дворца использовались в качестве тюремных камер до самого начала XVII века. Когда строительство нового зала и училища было завершено, Большой совет впервые собрался в своей удаленной комнате на Рио в 1309 году.

Дальше события развивались достаточно стремительно. Стоило Совету утвердиться во власти, как в 1310 году разразился заговор Тьеполо. В результате

был создан Совет десяти, которым по-прежнему руководил дож Градениго; завершив свои труды и вручив венецианской аристократии всю ужасную полноту власти, он скончался в 1312 году; существует мнение, что он был отравлен. После него к власти пришел дож Марино Джорджо, правивший всего один год; потом настало счастливое правление Джованни Соранцо. О строительных работах во Дворце дожей в годы его пребывания у власти нет никаких упоминаний; наследовал ему дож Франческо Дандоло: скульптуру на его надгробии, которую по сей день можно видеть в склепе в Салуте, любой путешественник может сравнить со скульптурой Дворца дожей.

Сенаторам новый зал Совета показался слишком тесным, и примерно через тридцать лет после окончания работ они стали думать, где бы расположить новый, более просторный и роскошный. Правительство теперь окончательно утвердилось у власти, и существующий зал Совета не устраивал его членов ни своими размерами, ни своим местоположением на задворках, у фасада Рио.

Из документа, по-прежнему хранящегося в венецианском архиве, следует, что 28 декабря 1340 года комиссия, назначенная для рассмотрения этого важнейшего вопроса, представила Большому совету отчет, и был принят декрет о начале работ по строительству нового зала Совета, который выходил бы на Большой канал.

Зал, который тогда начали строить, существует по сей день; при его строительстве было создано все самое красивое и вдохновенное, что существует в современном Дворце дожей: великолепные аркады на нижних этажах возводились именно для того, чтобы поддерживать этот новый Sala del Gran Consiglio.

Говоря, что он существует и ныне, я вовсе не имею в виду, что в нем ничего не изменилось: отделка менялась многократно, стены были частично перестроены; однако, что касается расположения и планировки, все осталось прежним. Первое заседание Большого совета состоялось в нем в 1423 году. Это и есть тот год, когда строительство готического венецианского Дворца дожей было полностью завершено. На всем протяжении этого уже описанного мною периода, важнейшего периода в жизни Венеции, на строительство дворца уходили главные силы ее мастеров.

Теперь я вернусь на несколько шагов назад — необходимо, чтобы читатель в точности представлял себе, как выглядел дворец в 1423 году. Работы по перестройке и расширению уже шли, с перерывами, на протяжении ста двадцати трех лет. Как минимум для трех поколений это было привычным зрелищем: постепенное формирование величественной симметрии, яркий контраст между новым скульптурным и живописным убранством — исполненным любви к жизни, к познанию и надеждами XIV столетия — и грубою византийской резьбой на фасадах дворца дожа Дзиани. Только что сотканное полотно, главным украшением которого был зал Большого совета, стало известно в Венеции как Palazzo Nuovo (Новый дворец), а старое византийское здание, лежавшее в руинах, особенно мрачных в сравнении с крепкой кладкой постройки, возведенной по соседству, разумеется, стали называть Palazzo Vecchio (Старый дворец). Новый дворец стал центром Венеции. По фасаду, обращенному к морю, был возведен новый зал Совета; впрочем, перед ним тогда не было широкой набережной Рива дей Скьявони, благодаря которой сегодня Морской фасад выглядит столь же внушительно, как и тот, что выходит на Пьяцетту. Тогда же между колон-

нами и водой была лишь узкая дорожка, а *старый* дворец Дзиани по-прежнему смотрел своим фасадом на Пьяцетту, уродя полуразрушенными стенами вид площади, где каждый день встречались отцы города. Чем богаче становилось убранство нового дворца, тем мучительнее ощущался контраст между ним и его увечным соседом; и тогда в умах постепенно начала формироваться идея, что старый дворец необходимо разрушить и сделать фасад, выходящий на Пьяцетту, столь же величественным, как и Морской фасад. Впрочем, когда члены Сената приняли решение о строительстве нового зала Совета, у них не было таких далеко идущих планов. Сначала — лишь одно дополнительное помещение, потом парадный вход, потом еще одно помещение, большего размера; все это рассматривалось как необходимые дополнения, не предполагавшие полной перестройки старого здания. Казна истощилась, на политическом горизонте сгущались тучи, начинать новое, очень дорогое строительство в таких условиях казалось по меньшей мере неразумным; и тогда Сенат, сам собою запутанный, в попытке оградиться от собственного энтузиазма, казавшегося малодушием, принял закон, который выглядит как попытка человека, противостоящего некоему сильному искушению, любыми силами отвлечься от опасных мыслей. Закон не только запрещал перестраивать старый дворец, он запрещал *вносить предложения* о такой перестройке. Слишком уж сильно было общее желание осуществить эту перестройку, и сенаторы понимали: стоит завести о ней речь — и процесс окажется необратимым.

Итак, этот закон, гарантировавший защиту от собственного малодушия, запрещал даже говорить о перестройке старого дворца; штраф за нарушение составлял тысячу дукатов. Однако сенаторы недооцени-

ли собственный энтузиазм: среди них нашелся человек, готовый расстаться с тысячей дукатов во имя того, в чем он видел благо государства.

Руки ему отчасти развязал пожар 1419 года, от которого пострадали собор Св. Марка и часть старого дворца. Дальнейшее я передам словами Сануто:

«И тогда начали они со всем тщанием и усердием строить заново и украшать пышно поначалу храм Божий; в герцогском же жилище работы подвигались медленнее, ибо дож [Томазо Мочениго] не пожелал вновь возводить его в прежнем виде; а возвести заново с большей роскошью они не могли, ибо отцы города сильно тому противились; понеже то было запрещено законом, налагавшим пеню в тысячу дукатов на любого, кто предложит разрушить старый дворец и выстроить на его месте новый, роскошнее и дороже. Однако же дож, славный своей щедростью и пекшийся паче всего о благополучии города, принес в зал Сената тысячу дукатов и повелел отстроить дворец заново».

На тот момент, когда Мочениго принял эту решительную меру, новый зал Совета еще ни разу не использовался. Декрет о перестройке дворца был подписан в 1422 году, Мочениго скончался год спустя, и на его место был избран Франческо Фоскари. Первое заседание Большого совета состоялось в новом зале в тот самый день, когда Фоскари официально вступил в должность, а по прошествии года первый удар молотка положил начало разрушению старого дворца Дзиани.

Этот удар молотка возвестил начало нового периода, который принято называть Ренессансом. Так начался закат венецианской архитектуры — и самой Венеции.

Эпоха ее расцвета миновала; пришло время упадка: я датирую его началом смерти Мочениго.

Не прошло и года, как просчеты великого дожа сделались слишком очевидны: его патриотизм, абсолютно искренний, в этом случае оказался ложным; озабоченный будущим Венеции, он забыл отдать должное ее прошлому. На ее долготерпеливых островах можно построить тысячи дворцов, но ни один из них не сможет занять место того, достопамятного, который первым был возведен на некогда пустынном берегу. Он пал; он будто бы был талисманом, обеспечивавшим городу его благополучие, — процветанию настал конец.

Я не собираюсь расписывать во всех сложных подробностях, какие именно работы были начаты при Фоскари и продолжены при его преемниках, пока дворец не обрел своей нынешней формы, потому что в этой книге я не намерен, за редким исключением, касаться архитектуры XV столетия; впрочем, основные факты таковы: дворец Дзиани был разрушен; был возведен ныне существующий фасад, выходящий на Пьяцетту, стилистически ставший и продолжением, и подобием фасада зала Большого совета. Он протянулся от моря до самого угла Суда; дальше находятся Порта делла Карта, строительство которого было начато в 1439 году и завершено два года спустя, при доже Фоскари; внутренние здания, так или иначе с ними связанные, были пристроены дожем Христофором Моро (шекспировским Отелло) в 1462 году.

Вернувшись к рисунку, читатель убедится, что мы полностью обогнули дворец и что постройки, добавленные в 1462 году, находятся рядом с первой готической частью дворца, новым залом Совета, построенным в 1301 году. Возможно, между самой ранней и самой поздней готическими частями сохранились какие-то фрагменты дворца Дзиани; но более вероятно, что последние его камни были раскатаны после пожа-

ра 1419 года, а на их месте возведены новые жилые покои дожа. Какие бы здания, старые или новые, ни занимали эту территорию на момент постройки Порта делла Карта, все они погибли во время другого большого пожара в 1479 году, вместе с основным объемом дворца, выходящим на Рио, так что, хотя приемная Градениго, известная тогда как Сала де Прегади, и не была уничтожена, пришлось полностью реконструировать весь фасад за мостом Вздохов, выходящий и на канал, и во двор. Работу эту поручили лучшим ренессансным зодчим конца XV — начала XVI века. Антонио Риччи спроектировал лестницу Гигантов, а потом скрылся из Венеции, прихватив значительную сумму общественных денег, и дело продолжил Пьетро Ломбардо. Судя по всему, строительство было завершено к середине XVI века. Архитекторы, двигаясь по периметру по следам пожара, не только вернулись к начальной точке, но и пошли дальше: граница между работами 1560 года и 1301—1340 годов проходит по четко выраженной вертикальной линии на фасаде Рио.

Впрочем, в этой завершенной форме дворец просуществовал недолго. В 1574 году вспыхнул еще один разрушительный пожар, который обычно называют Великим; он уничтожил все интерьеры, включая ценнейшую живопись в зале Большого совета, в верхних покоях по Морскому фасаду и в большинстве комнат по фасаду Рио; от здания остался лишь голый костяк, искалеченный огнем. В Большом совете долго спорили, не стоит ли снести этот остов и отстроить дворец заново. Было запрошено мнение всех ведущих венецианских архитекторов — насколько надежны стены, возможно ли их сохранить.

Меня по-детски радует, что имя первого архитектора, высказавшегося в защиту старой постройки, обла-

дает случайным сходством с моим: звали его Джованни Рускони. Другие, и в особенности Палладио, ратовали за снесение старого дворца и предлагали собственные проекты; однако лучшие архитекторы Венеции, прежде всего Франческо Сансовино — вечная ему за это слава, — горячо отстаивали право готической руины на новую жизнь; их мнение возобладало. Дворец восстановили, и Тинторетто украсил его стену своим шедевром, который занял место погибшего в пламени «Рая» Гварьенто.

Работы по восстановлению были, разумеется, весьма обширны и зачастую шли вразрез с тем, что существовало ранее; однако, что касается планировки, единственным серьезным изменением стал перенос тюремных камер, ранее располагавшихся на верхнем этаже, на противоположную сторону Рио дель Палаццо, а также строительство моста Вздохов, соединившего тюрьму с дворцом, — мост спроектировал Антонио да Понте. По окончании этих работ здание приняло свою нынешнюю форму, позднее переделывались лишь двери, перегородки и лестничные пролеты между внутренними покоями.

Теперь мы можем остановиться подробнее на некоторых архитектурных деталях Дворца дожей — у нас уже не возникнет сомнений в их датировке. Первое, на что читатель, безусловно, обратит внимание, — в плане здание имеет довольно строгую прямоугольную форму, соответственно, нужно было особым образом обозначить и выделить углы, а для этого потребовалось украсить и смягчить их скульптурной отделкой. Надо отметить, что прием этот особо характерен для готического стиля, и возник он частично из необходимости усилить боковые стены крупных зданий, строившихся из далеко не идеальных материалов, контрфорсами или пинаклями, частично — из во-

енных нужд того времени, когда существовала потребность в угловых башнях, частично — из вполне понятной нелюбви к скучно украшенным постройкам с обширной гладью стен и невыразительными углами. Во Дворце дожей верность этому принципу, как яркому проявлению готического духа, продемонстрирована отчетливее, чем в любом из более ранних венецианских зданий. До времени постройки дворца углы если и украшали, то узкой каннелированной пилястрой из красного мрамора; что же касается скульптуры, она, как и в греко-римских зданиях, предназначалась исключительно для плоских поверхностей; я припоминаю лишь два исключения из этого правила, оба в соборе Св. Марка: это выразительная, устрашающая горгулья на северо-западном углу и ангелы, выступающие из четырех внутренних углов под главным куполом; и то и другое появилось, безусловно, под влиянием ломбардского стиля.

Во Дворце дожей этот принцип представлен во всей полноте, углы украшены с особой изобретательностью. Центральное окно, которое на гравюре выделяется своим богатым убранством, было полностью отреставрировано в эпоху Ренессанса, при доже Стено; от прежнего окна не осталось и следа; что касается старого дворца, главный интерес представляет угловая скульптура, которая расположена следующим образом: угловые колонны двух несущих аркад значительно утолщены, скульптурное убранство капителей увеличено по ширине, глубине и насыщенности содержанием; над каждой капителью, там, где сходятся две стены, расположены скульптурные композиции; на большой нижней аркаде они состоят из двух и более фигур в натуральную величину, на верхней аркаде — из одиноких ангелов со свитками; над ангелами возвышаются витые колонки, завершающиеся

нишами, — о них уже шла речь в седьмой главе, когда мы говорили о парапетах; то есть весь угол снизу доверху декорирован.

Как уже говорилось, один угол дворца примыкает к разрозненным постройкам, относящимся к собору Св. Марка, и поэтому не виден. Таким образом, осталось украсить три угла, которые выше уже обозначены как угол Виноградной лозы, угол Смоковницы и угол Суда; на каждом, соответственно, имеются:

во-первых, три большие несущие капители (нижняя аркада);

во-вторых, три скульптурные группы над ними (нижняя аркада);

в-третьих, три малые несущие капители (верхняя аркада);

в-четвертых, три ангела над ними (верхняя аркада);

в-пятых, три витые колонки с нишами.

Несущие капители я опишу ниже, в свое время, когда речь пойдет о других капителях аркады; первое, на что необходимо обратить внимание читателя, — это выбор сюжетов для скульптурных групп, расположенных над ними. Это, прошу учесть, краеугольные камни всего здания; следует ожидать, что именно в них будут во всей полноте отражены как творческий замысел, так и мастерство зодчего. Если он хотел сказать нам, с какой целью возводил здание, сказано это будет здесь; если он хотел преподать урок тем, для кого строил, мораль будет заложена именно здесь; если венецианцы, в свою очередь, хотели, чтобы в главном здании города читались определенные их мысли, можно не сомневаться, что наиболее внятно они будут изложены именно здесь.

Так вот, два первых угла, угол Виноградной лозы и угол Смоковницы, сохранились от старого, истинно готического дворца; третий угол — это часть ренес-

санской постройки: следовательно, первые два угла говорят с нами на языке готики, а третий — на языке Ренессанса.

Я надеюсь, читатель еще не забыл, что во все здания, исполненные в истинно готическом стиле, всегда заложено одно обязательное чувство: искреннее признание в собственной слабости; предвосхищая то, к чему мы постепенно придем в последующих главах, скажу, что одной из основ ренессансного стиля была неколебимая уверенность в собственной мудрости.

Здесь каждый из стилей говорит сам за себя.

Первая большая скульптурная группа готического дворца находится на углу, который я назвал углом Смоковницы.

Ее сюжет — ГРЕХОПАДЕНИЕ.

Вторая находится на углу Виноградной лозы.

Ее сюжет — ОПЬЯНЕНИЕ НОЯ.

Ренессансная скульптура находится на углу Суда.

Ее сюжет — СУД СОЛОМОНА.

Значимость, а также восхитительность этого факта трудно переоценить. Можно подумать, что дворец специально строили в разные эпохи и сохранили в неприкосновенности до наших дней, чтобы наглядно продемонстрировать разницу в темпераменте двух школ.

В сценах грехопадения и опьянения смоковница и виноградная лоза, будучи элементами по преимуществу декоративными, служат как бы необходимым дополнением к скульптурной композиции. В обоих случаях ствол является реальным внешним углом дворца; он решительно выченен из основной кладки и вознесен над фигурами почти на метр, обвивая обе стороны угла густой листвой. Мастерство и талант, с которыми исполнена листва смоковницы, ни с чем не



Угол Виноградной лозы Дворца дожей

сравнимы; широкие листья окаймляют молодые плоды, скрывая в своей тени прелестных птиц с изысканным оперением. При этом ветви сделаны столь прочными, листья вытесаны из столь крупных кусков камня, что, несмотря на глубину рельефа, скульптура почти не пострадала от времени. На углу Виноградной лозы дела обстоят иначе — виноградные листья и усики изначально более нежны, это подвигло скульптора на большие усилия, он переусердствовал и сделал верхние побеги столь тонкими, что половина их утрачена в результате всевозможных бедствий, которым неизбежно подвергается скульптура, расположенная

женная на углу. И хотя утрата центральных элементов нанесла композиции серьезный ущерб, ее красота не померкла, оставшись в том, как скомпонованы и расположены листья, как рассажены птицы на тонких ветвях, — во всем этом виден талант скульптора. Я уже упоминал эту сцену как великолепный пример готического натурализма; действительно, трудно скопировать натуру точнее, чем передав в мраморе волокна древесины, тонко прочертив усики винограда: обратите особое внимание на узловатые сочленения в самой верхней части лозы.

Как и во всех ранних скульптурных композициях, фигуры уступают растениям в мастерстве исполне-



Суд Соломона. Скульптура эпохи Ренессанса на северо-западном углу Дворца дожей. Фотография

ния; однако в некоторых отношениях они выполнены столь искусно, что я долго не мог убедить себя в том, что они действительно относятся к первой половине XIV века.

Фигуры Адама и Евы, помещенные по двум сторонам угла Смоковницы, статичнее фигур Ноя и его сыновей, однако лучше подходят для решения архитектурной задачи; ствол смоковницы, обвитый мускулистым телом змеи, удачнее сводит воедино все линии, чем лоза.

Ренессансный скульптор, создававший композицию «Суд Соломона», почти в точности скопировал с этого угла смоковницу, поместив ее ствол между фигурами палача и матери, подавшейся вперед, дабы остановить его руку. Однако, хотя композиция выполнена с большей свободой, чем ее предшественницы, и сама по себе во многом безупречна — так что досужий наблюдатель, вероятно, предпочтет ее остальным, — она сильно уступает им в творческом мастерстве; листья дерева расположены с куда большим разнообразием, чем на смоковнице, с которой они частично скопированы, но при этом совершенно неправдоподобны: они ненатурально крепятся к черенку, края сработаны грубо, их изгибы — это не изгибы живой листвы, а складкимятой ткани.

Над этими скульптурными группами, на верхней аркаде, расположены статуи архангелов Рафаила, Михаила и Гавриила; фигура Гавриила, вне всякого сомнения самая прекрасная деталь ренессансной части дворца, изображена с лилией Благовещения в руке.

Таковы основные скульптуры, украшающие углы здания; обратите внимание на их отличительную черту: они отражают два простых чувства — слабость человека и его зависимость от Божественной опеки и защиты, для того же, разумеется, введены и фигуры

ангелов. Далее мы обратимся к целому повествованию о божественности и о естественной истории, которое скульптор былых времен воплотил в капителях колонн, поддерживающих нижнюю аркаду дворца; они находятся на высоте немногим более 8 футов от уровня глаз, и те, кто прогуливался в тени большой аркады во время ежеутренней беседы (а то были благороднейшие мужи Венеции), могли перелистывать их, будто книжные страницы.

Основные скульптуры капителей представляют собой олицетворения пороков и добродетелей, — любимая тема всех декораторов этого периода во всех городах Италии; думаю, читателю будет и приятно, и полезно немного задержаться под первым сводом аркады и повнимательнее рассмотреть символы добродетелей.

Рассматривать капители Дворца дожей мы станем по порядку. Я уже упоминал в первой главе, что нижний этаж покоится на тридцати шести больших колоннах и что перечислять их следует справа налево, начиная с самых древних. В таком случае первой будет даже не колonna, а пилон, на который опирается угол Виноградной лозы; восемнадцатой — большая колонна на углу Смоковницы, а тридцать шестой — колонна на углу Суда.

Все капители, кроме первой, восьмиугольные, все украшены шестнадцатью листьями, по-иному прорисованными на каждой капители, но одинаково расположеными: восемь из них поднимаются к углам, образуя волюты; еще восемь помещены между ними, по сторонам, и доходят до середины капители; там, наклоненные вперед и как бы вырастающие из лиственного великолепия, находятся одиночные фигуры или скульптурные группы, осмотром которых мы и займемся. В некоторых случаях промежуточные или

нижние листья сведены к восьми побегам; в этом случае все впечатление от капители полностью зависит от броскости и положения фигур. Говоря о скульптуре на восьмигранных капителях, я буду называть внешнюю сторону, выходящую к морю, или на Пьяцетту, первой стороной; отсчет будет вестись слева направо; таким образом, внутренняя сторона окажется четвертой. Впрочем, после Великого пожара первые пять арок были заложены, соответственно, видны только три стороны капителей; их мы будем называть передней, восточной и западной сторонами.

ПЕРВАЯ КАПИТЕЛЬ (пилон угла Виноградной лозы).

Передняя сторона, выходящая к морю: ребенок держит перед собой птицу, раскрытые крылья прикрывают его грудь.

Восточная сторона: детские головки среди листвы.

Западная сторона: ребенок с гребнем в одной руке и с ножницами в другой.

Довольно странно, что этот пилон, главный на фасаде, украшен всего лишь изящными гротесками, — ибо никакого более глубокого смысла я в них не вижу. Возможно, он там и есть, но строить предположения, какой именно, я не решусь, — разве что в последней фигуре содержится вполне практический совет всем венецианским детишкам, которому им не мешало бы последовать. Помимо этого, я видел гребень в гротесках XIII века, но обычно смысл его был в том, чтобы осмеять чрезмерное тщание в уходе за волосами, — здесь я этого смысла не вижу. Детские головки выполнены очень мило и живо, глаза при этом маленькие и пронзительные.

ВТОРАЯ КАПИТЕЛЬ. Из-под добавленной стены видны только три стороны первоначальной капители. На каждой стороне по птице, одна с перепончатыми

лапами и с рыбой; вторая с когтистыми лапами и со змеей — у той раскрыта пасть и жало направлено птице в грудь; третья чистит перья, одно перышко зажато в клюве. Из трех капителей, украшенных птицами, эта, безусловно, самая красивая.

ТРЕТЬЯ КАПИТЕЛЬ. У нее тоже сохранились лишь три стороны. На них изображены три головы, крупные, исполненные очень грубо. Одна из голов — женская, увенчанная короной.

ЧЕТВЕРТАЯ КАПИТЕЛЬ. На ней изображены трое детей. Восточное изображение сильно попорчено; ребенок на передней стороне держит в правой руке птичку с изящно выполненным оперением, а в левой — половинку грецкого ореха; третий ребенок держит разрезанный плод фигового дерева с семенами внутри.

Волосы каждого ребенка исполнены по-иному: у первого — роскошные длинные локоны и, кроме того, двойной подбородок; у второго — легкие кудряшки, спадающие на лоб; у третьего — тугие жесткие завитки, глубоко прорезанные, с просверленными отверстиями.

Эта капитель была позднее скопирована в ренессансной части дворца, — впрочем, в изображение детей мастер внес изменения, которые счел разумными и естественными для приближения к идеалу. Очень интересно сравнить ребенка XIV века с ребенком века XV. Ранние головки полны жизни и изображены с озорством, лаской и приязнью, они излучают радость и жизнелюбие, однако при этом в них чувствуются твердость и мужественность, не без легкого коварства и, пожалуй, даже жестокости; черты лица мелкие и четкие, взгляд пристальный. Из этих людей вырастут грубоватые, но полноценные люди. Дети XV века — скучные гладколицые недоумки, на их пухлых щеках

стых лицах нет ни единой осмысленной черты; и, хотя, на непрятательный взгляд, они столь же красивы, сколь их предшественники уродливы, из них не вырастет ничего, кроме расфуфыренных кукол.

ПЯТАЯ КАПИТЕЛЬ. И от нее сохранились лишь три стороны, на которых расположены три поясных изображения властителей; это первая капитель, имеющая подписи. На передней стороне — властитель с мечом в правой руке указывает на вышитый, отороченный бахромою платок с изображенной на нем головой, вырезанный на вогнутой абаке. Имя написано выше: TITUS VESPASIAN IMPERATOR.

На восточной стороне: TRAJANUS IMPERATOR. Он в короне, с мечом в правой руке и скипетром в левой.

На западной стороне: <ОСТ>AVIANUS AUGUSTUS IMPERATOR. Буквы ОСТ утрачены. В правой руке у него держава со словами: MUNDUS PACIS; в левой — скипетр, который, как мне представляется, имел на конце человеческую фигуру. У него окладистая борода и очень высокая корона; лицо сильно повреждено, однако когда-то отличалось благородством.

ШЕСТАЯ КАПИТЕЛЬ. Крупные мужские и женские головы, очень грубой, лапидарной, дурной работы.

СЕДЬМАЯ КАПИТЕЛЬ. Эта первая из полностью открытых капителей — первый не заложенный проем нижней аркады находится между нею и шестой капителью. Отсюда начинается парад добродетелей.

Первая сторона: Щедрость (Largitas), ее не следует путать с находящимся выше Милосердием. Мужская фигура с подолом, полным монет, которые он рассыпает рукою. Монеты имеют вид простых гладких кружков; никакой рисунок на них даже не намечен.

Та же композиция скопирована на двадцать пятой капители, но здесь фигура не рассыпает монеты, а держит их на блюде или подносе, который введен

для того, чтобы скрыть прямое заимствование. Изменения, которые вводились в ренессансные капители, всегда шли во вред.

Эта добродетель — противоположность Скупости; впрочем, у Орканьи и у Джотто ее нет, она объединена с Милосердием. У древних, в том числе у Аристотеля, она считалась одной из основных добродетелей.

Вторая сторона: Постоянство. Образ довольно нехарактерный: воин с мечом в руке.

Эта добродетель — одна из форм силы; в качестве прямой противоположности Силе Джотто выводит Непостоянство, представленное в облике женщины в свободном одеянии, которая падает с катящегося шара. Видение в доме Толкователя из «Путешествия пилигрима» — рослый, сильный человек, который повелевает: «Запиши мое имя!» — лучшее литературное воплощение венецианского «Постоянства» из всех, которые мне известны.

Третья сторона: Раздор; женская фигура указывает вверх пальцем, однако без надписи атрибутировать ее было бы непросто.

Четвертая сторона: Терпимость. Женская фигура, милая и выразительная, в капюшоне, правая рука на груди, левая вытянута вперед. Во всех христианских системах это одна из основных добродетелей.

Пятая сторона: Отчаяние. Женщина, вонзающая кинжал себе в горло, рвущая на себе длинные волосы, которые струятся меж листьями капители, расположеннымими ниже ее колен. Одна из лучших фигур в этой серии. На ренессансной копии она лишена всяческого выражения и выглядит так, будто не рвет на себе волосы, а делает пробор, укладывая длинные пряди на две стороны.

Этот порок — прямая противоположность Надежды. У Джотто Отчаяние представлено в виде женщи-

ны, которая собирается повеситься, рядом — черт, явившийся за ее душой.

Шестая сторона: Послушание. Руки сложены; скромная, но грубо и топорно сработанная; смотрит на собачку в ошейнике, которая служит, стоя на задних лапах.

Эта добродетель играла особую роль в монашеской жизни. В Ассизи Джотто представил ее в виде «ангела в черных одеждах, приложившего палец правой руки к губам и надевающего ярмо на монаха-францисканца, склонившегося у его ног».

Седьмая сторона: Неверие. Мужчина в тюрбане, с маленьким портретом в руке, возможно, это портрет ребенка.

Джотто представляет Неверие в очень красноречивом образе — женщина в шлеме, широкие поля которого закрывают от нее свет. На ней тяжелое одеяние, поза ее неустойчива, будто она вот-вот упадет, веревкой, обвивающей шею, она связана с изображением, которое держит в руке; из-под ног ее вырываются языки пламени.

Восьмая сторона: Умеренность. Держит кувшин, в ренессансной копии — вазу, похожую на кофейник.

Я не видел этой добродетели больше ни в одном ряду добродетелей, выполненном в Италии, только в Венеции.

ВОСЬМАЯ КАПИТЕЛЬ. Надписей на ней нет, сюжеты сами по себе не поддаются прочтению; судя по всему, они призваны олицетворять вырождение природных инстинктов человека.

Первая сторона: карикатурное изображение Ариона на дельфине. На Арионе шапочка, оканчивающаяся длинным хоботообразным выступом; он играет на скрипке, нелепо взмахивая смычком и запрокинув голову, — все это изображено очень выразительно, одна-

ко здесь нет и намека на силу северного гротеска. У дельфина полная пасть зубов, над ним вздымаются волны.

Вторая сторона: человеческая фигура с курчавыми волосами и медвежьими лапами вместо ног; скульптор с большим мастерством расположил эти лапы на листьях. Существо играет на скрипке, формой напоминающей гитару, с двойным изогнутым смычком.

Третья сторона: фигура со змеиным хвостом и головой чудовища, стоящая на человеке негроидного типа — толстогубом, с впалыми щеками, в шапочке из змейной кожи, с еловой шишкой в руке.

Четвертая сторона: чудище, снизу переходящее в черепаху. Пожирает тыкву, алчно стиснув ее обеими руками; на голове колпак, заканчивающийся ногой с копытом.

Пятая сторона: кентавр в шлеме с гребнем, с кривой саблей в руке.

Шестая сторона: рыцарь в доспехах на безголовом скакуне, за спину заброшен треугольный щит, в руке обоюдоострый меч.

Седьмая сторона: фигура, подобная той, что на пятой стороне, в круглом шлеме, с лошадиными ногами и хвостом. В руке длинный жезл, на конце которого предмет, похожий на шишку.

Восьмая сторона: фигура с волнистыми волосами и с желудем в руке, внизу переходящая в рыбу.

ДЕВЯТАЯ КАПИТЕЛЬ. *Первая сторона:* Вера. Левая рука прижата к груди, справа крест. Вера у Джотто держит крест в правой руке, а в левой — апостольский символ веры. Ногой попирает каббалистические книги, к поясу подвешен ключ.

Вторая сторона: Сила. Длиннобородый мужчина (Самсон?) разрывает пасть льва. Надпись неразборчива, и это несколько вульгарное изображение должно

бы скорее символизировать Доблесть, нежели Силу. На ренессансной копии есть надпись: FORTITUDO SUM VIRILIS. Возможно, скульптор решил, что латинское слово попросту обозначает «Силу», так как другая грань этой добродетели уже была представлена в Постоянстве. Впрочем, оба этих венецианских символа никак не соотносятся с теми образами, в которых воплощена Сила у Джотто и пизанских скульпторов: она одета в львиную шкуру, завязанную у шеи и ниспадающую к ногам широкими складками; правая рука занесена назад, меч указует на врага; фигура частично прикрыта неподвижным щитом, у Джотто он квадратной формы и утверждён на земле, точно башня, над ним возвышается лишь голова; на щите изображен лев, из него торчат глубоко вогнанные наконечники сломанных копий.

Третья сторона: Умеренность. Несет в руках кувшин с водой и чашу. В таком довольно вульгарном и наиболее расхожем олицетворении этой добродетели Умеренность как бы подменена просто Воздержанностью, противоположностью Обжорства или Чревоугодия, тогда как греческая Умеренность, воистину главнейшая из всех добродетелей, была усмирительницей всех страстей, — именно так она и представлена у Джотто, поместившего уздечку ей на уста и давшего ей в руки меч, эфес которого она привязывает к ножкам. В его системе противостоящим ей пороком является не Обжорство или Чревоугодие, но Необузданность или Гнев.

Четвертая сторона: Смирение, с покрывалом на голове и агнцем на коленях.

Это, разумеется, чисто христианская добродетель, в языческих системах ее не признавали, хотя смирение и прививали всем грекам в детстве.

Пятая сторона: Милосердие. Женщина с хлебами (?) в подоле, один она подает ребенку, тянувшему к ней руку через широкий проем в лиственном убранстве капители.

Опять же, образ этой добродетели, созданный Джотто, гораздо выразительнее. В капелле дель Арена Милосердие выделяется среди других добродетелей тем, что вокруг головы у нее нимб, а на голове огненный крест; она увенчана цветами, в правой руке держит вазу с колосьями и плодами, а левой принимает дары от Христа, изображенного над нею, — он следит за тем, чтобы блага ее не оскудевали, она же попирает ногою земные дары.

Особая прелесть Милосердия в изображении итальянцев состоит в том, что главным ее свойством они считали не щедрость, но любовь, каковая неизменно представлена языками пламени, здесь образующими крест у нее над головой.

Шестая сторона: Справедливость, в венце, с мечом в руке.

Эта добродетель потом вновь появилась в сильно увеличенном и приукрашенном виде на единственной действительно хорошей капители ренессансного периода (на углу Суда). Джотто тоже вложил весь свой талант в изображение этой добродетели, представив ее сидящей на троне под величественным готическим балдахином, она держит весы — не за коромысло, как обычно, но по чаше в каждой руке; прекрасная метафора, показывающая, что весы Справедливости находятся в равновесии не согласно законам природы, но потому, что она сама, своими руками взвешивает противоположные мнения. На одной чаше весов палач отрубает голову преступнику, на другой — ангел венчает короной праведника, который, видимо (если су-

дить по панели Сельватико), трудился за конторкой или письменным столом.

Под ногами ее небольшая пределла, на которой представлены танцоры и музыканты, а также всадники, совершающие прогулку по лесу.

Седьмая сторона: Мудрость. Мужчина с книгой и циркулем, в колпаке, который свешивается к плечу и жгутом ложится на лоб, — такой головной убор часто встречается на портретах итальянских чиновников XIV века.

Эта добродетель трактуется то в более, то в менее возвышенном смысле — от обычного житейского благоразумия до Божественной умудренности; ее противоположностью выступают то Глупость, то Невежество. Джотто изображает ее неусыпность и способность здраво взвешивать и оценивать, представив ее с головой Януса, взирающей в выпуклое зеркало; в правой руке у нее циркуль; выпуклое зеркало символизирует способность увидеть многие вещи в небольшом пространстве.

Восьмая сторона: Надежда. Фигура в молитвенном экстазе, воздевшая руки и глядящая на длань, простертую к ней из солнечных лучей. На ренессансной копии эта длань не повторена.

Из всех добродетелей эта — самая истинно христианская (в языческих системах ее, разумеется, быть не могло); для меня она прежде всего — своего рода *мерило*: в зависимости от обладания ею мы либо являемся христианами, либо нет; ибо многие наделены милосердием, то есть добросердечием, и даже при этом веруют, и вместе с тем в них нет *надежды* на жизнь вечную. У Джотто Надежда представлена крылатой, взмылающей ввысь, перед ней ангелы несут корону.

ДЕСЯТАЯ КАПИТЕЛЬ. *Первая сторона:* Наслаждение (противоположность Целомудрия). Женщина,

с украшением из самоцветов на лбу, смотрит, улыбаясь, в зеркало, одной рукой оттягивает вниз одежду, обнажая грудь.

Подобные «дополнительные» пороки встречаются в искусстве гораздо реже, чем противоположные им добродетели.

На самом деле, наиболее точным символом этого порока считался Купидон древних; трудно найти другую относительно мелкую деталь, которая с такой полнотой отражала бы принципиальную разницу между средневековым и ренессансным мировосприятием, как разница в изображении этого божества.

Я уже говорил, что все великое европейское искусство уходит корнями в XIII век, и, как мне кажется, был один эпохальный год, вокруг которого сосредоточилась вся творческая мощь Средневековья; и трогательным, и внушительным мне представляется то, что волей Божественного провидения этот временной фокус означен величайшим писателем Средних веков в первых же произнесенных им словах: я имею в виду 1300 год, «mezzo del cammin»* жизни Данте. Соответственно, в поисках наиболее уместного воплощения любого средневекового символа мы можем обратиться к Джотто, современному Данте, который в этом самом 1300 году написал поныне существующий портрет поэта. Мы увидим, как он изобразил Купидона: в страшном единстве с Сатаной и Смертью; бог любви — «тощее пугало с луком, колчаном и повязкой на глазах, с когтистыми ногами», брошенный Наказанием в глубины ада, подальше от Непорочности и Силы.

* «Середина пути» (*ит.*). Это отсылка к первой строке «Божественной комедии»: «Земную жизнь пройдя до середины...» (пер. М. Лозинского).

Вторая сторона: Чревоугодие. Женщина в тюрбане, с чашей, украшенной каменьями, в правой руке. В левой она держит когтистую птичью лапу, которую с жадностью обгладывает.

Третья сторона: Гордыня. Рыцарь с тяжелым, тупым лицом, держащий трехгранный меч; доспехи укращены орнаментом из роз, к шлему прикреплены два уха.

Четвертая сторона: Гнев. Женщина, разрывающая одежду на груди.

Пятая сторона: Алчность. Старуха с покрывалом на голове держит в каждой руке по мешку с деньгами. По выразительной силе это работа выдающаяся. На шее, напрягшейся от тревоги и усохшей от недоедания, между глубоко западающими складками кожи видны жилы; черты лица осунулись от голода, глаза провалились, взгляд злобный и пристальный, при этом нет и намека на карикатуру.

Шестая сторона: Леность (Accidia). Фигура сильно повреждена, раньше обвивала руками две ветки деревьев.

Не могу сказать, почему Леность представлена среди деревьев, разве что в Италии XIV века лесистая местность считалась глухоманью и, соответственно, местом для праздности.

Седьмая сторона: Суетность. Самодовольно улыбается, глядя в зеркало, лежащее на коленях. Платье ее расшито розами, на голове венок из роз.

Не существует единого мнения относительно того, в чем именно состоит этот порок, — от любования собственной внешностью до легкомыслия. В искусстве трудно найти точное его воплощение, хотя после Гордыни он является самым всеобщим и, пожалуй, самым губительным из всех грехов, ибо вызывает разрушительную бурю в самых глубинах нашего существа.

Впрочем, он во всей полноте раскрыт в Ярмарке тщеславия из «Путешествия пилигрима».

Восьмая сторона: Зависть. Один из самых выразительных образов во всей этой серии. Злоказненно указывает пальцем, голова ее, как лентой, обвита змеей, другая змея опоясывает ее стан, на коленях дракон.

У Джотто, впрочем, этот образ еще красноречивее: у Зависти когтистые пальцы, правая рука вытянута вперед в непроизвольном хватательном жесте; змея, выползающая у нее изо рта, вот-вот ужалит ее в переносицу. У Зависти длинные перепончатые уши и рога на голове; тело ее пожирают языки пламени.

ОДИННАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ украшена восьмью птицами; все они разные и представлены в разных положениях, однако не заслуживают специального описания.

ДВЕНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ когда-то представляла особый интерес, однако самым глачевным образом изувечена: четыре фигуры полностью отломаны, идентифицировать две оставшиеся невозможно. Тридцать третья капитель является ее копией.

Первая сторона: Бедность (*Miseria*). Мужчина с изможденным лицом обращается с мольбой к ребенку, руки которого сложены на груди. На груди у мужчины пряжка в форме разбитого сердца. Не до конца понятно, что должна изображать эта фигура, — бедность здесь отнюдь не выглядит пороком; горе мужчины кажется искренним, это горе нищего отца, скорбящего над участью своего дитя. Однако здесь Бедность представлена как прямая противоположность Веселости, изображенной на следующей стороне; я полагаю, что перед нами скорее попытка показать разные грани человеческой жизни, а не раскрыть смысл порока, который Данте поместил в одном из кругов ада.

Следует, впрочем, отметить, что на ренессансной копии фигура эта носит другое название: не *Miseria*, но *Misericordia* (Милосердие). В принципе, такое прочтение было возможно, так как в старых манускриптах *Misericordia* всегда сокращалась до *Mia*. Если это так, данная фигура служит скорее спутником, чем противоположностью Веселости; возможно также, она призвана объединить Милосердие и Сострадание со Священной скорбью.

Вторая сторона: Веселость. Женщина с длинными распущенными волосами, в венке из роз, играет на тамбурине; губы ее раскрыты — видимо, она поет.

Третья сторона: не сохранилась, но по копии видно, что на ней была изображена Глупость (*Stultitia*); представлена она просто в виде всадника — на эту скульптуру стоит обратить особое внимание англичанам, которые приезжают в Венецию на лошадях. У Джотто Глупость показана в облике мужчины, обряженного в колпак, в руках у него перо и дубинка. В ранних рукописях он всегда одной рукой ест, а другой колотит дубинкой; в более поздних рукописях на колпаке появляются бубенцы или петушиная голова.

Четвертая сторона: не сохранилась, видна лишь книга, позволяющая заключить при сличении с ренессансной копией, что это Божественное целомудрие; оно представлено в образе женщины, указывающей на книгу (связь между монашеской жизнью и литературными занятиями?).

Пятая сторона: сохранился лишь свиток. По копии можно установить, что здесь была изображена Правдивость, или Истина. Занятно, что венецианский ряд добродетелей — единственный во всем христианском мире, где она представлена.

Шестая сторона: Лживость. Старуха, опирающаяся на костыль. Лучше всех об этом пороке сказал Данте,

однако цитата слишком пространна, чтобы приводить ее здесь.

Седьмая сторона: Несправедливость. Фигура в доспехах, с алебардой в руке; точно так же она выглядит и на копии. Джотто в своей фигуре прежде всего хотел воплотить несправедливую власть, она представлена в лесу, у ворот укрепленного замка, между скал, у ног ее творятся всяческие неправые деяния.

Восьмая сторона: мужчина с кинжалом в руке презрительно смотрит на ребенка, повернувшегося к нему спиной. Смысл фигуры мне понять не удалось.

ТРИНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ: грубо сработанные львиные головы по всему периметру.

ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ: всевозможные сидящие животные. Три собаки — одна борзая, одна с длинной шерстью, одна с короткой и с бубенчиками на шее; две обезьяны, у одной шерсть на морде расходится веером; благородный кабан с отчетливо вырезанными клыками, копытами и щетинками; лев и львица.

ПЯТНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ: ствол этой колонны толще, чем остальные, как и ствол соответствующей колонны на верхней аркаде.

Скульптура на этой капители выполнена грубее и, как мне кажется, позднее, чем остальные; подписей на ней нет, что обидно, так как представленные на ней образы явно наделены важным смыслом; я согласен с предположением Сельватико, что перед нами попытка дать общее представление о Лености.

Первая сторона: женщина с прялкой. Пояс ее богато украшен и застегнут пряжкой.

Вторая сторона: юноша в длинной накидке, с розой в руке.

Третья сторона: женщина в тюрбане гладит щенка, придерживая его за задние лапы.

Четвертая сторона: мужчина с попугаем.

Пятая сторона: женщина в роскошном одеянии, с заплетенными волосами; одежда ниспадает мелкими складками; в левой руке она держит четки (?), правую прижимает к груди.

Шестая сторона: мужчина с задумчивым лицом, рука его покоится на листьях капители.

Седьмая сторона: женщина, увенчанная короной, с розой в руке.

Восьмая сторона: мальчик с мячом в левой руке, правая прижата к груди.

ШЕСТНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ украшена восьмью крупными головами, видимо замышиявшимися как гротески; они выполнены очень грубо и дурно, за исключением одной, на шестой стороне, которая разительно отличается от остальных и выглядит как портрет. Лицо тонкое, задумчивое, благородное, непогрешимо изысканное. Головной убор украшен двумя крылатыми львами, из чего я делаю вывод, что эта голова должна была олицетворять превосходство венецианцев над всеми остальными. Нет другой ранней скульптуры, где в чертах лица было бы столь же явственно отражено душевное благородство, где главенство над остальными было бы столь тонко подчеркнуто всего несколькими штрихами.

СЕМНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ: сильно повреждена морским ветром, гуляющим по аркаде с этой стороны дворца: надписи на ней прочесть невозможно, а значительные фрагменты фигур утрачены. Сельватико атрибутирует их следующим образом: Соломон, мудрец; Присциан, грамматик; Аристотель, логик; Туллий, оратор; Пифагор, философ; Архимед, механик; Орфей, музыкант; Птолемей, астроном. Сохранились следующие фрагменты:

Первая сторона: фигура с двумя книгами, в одеянии, богато украшенном венками из роз.

Вторая сторона: мужчина, размышляющий над книгой. В руке длинная палка или стило.

Третья сторона: АРИСТОТЕЛЬ, что явствует из подписи. У него остроконечная раздвоенная борода, на голове плоская шапочка, из-под нее ниспадают на спину длинные волосы.

Четвертая сторона: не сохранилась.

Пятая сторона: не сохранилась, если не считать доски с тремя (шашками?).

Шестая сторона: фигура с циркулем.

Седьмая сторона: сохранилась только гитара с грифом в форме львиной головы.

Восьмая сторона: не сохранилась.

Теперь мы добрались до ВОСЕМНАДЦАТОЙ КАПИТЕЛИ, самой интересной и самой красивой. На ней изображены планеты, Солнце и Луна, помещенные в зодиакальные позиции, которые астрологи называют домами; возможно, их положение указывает, когда именно был заложен этот грандиозный краеугольный камень. Надписи над ними представляли собой странные латинские стихи, из которых теперь можно расшифровать лишь отдельные фрагменты, да и то с трудом, потому что ржавый железный стержень, скрепляющий абаку, покорежил, расширившись, почти все верхние каменные детали, уничтожив при этом все признаки контрактуры, имеющие важное значение.

Напомним, что в современной астрологии дома планет расположены следующим образом:

Дом Солнца — Лев,

Дом Луны — Рак,

Дом Марса — Овен и Скорпион,

Дом Венеры — Телец и Весы,

Дом Меркурия — Близнецы и Дева,

Дом Юпитера — Стрелец и Рыбы,

Дом Сатурна — Козерог,
Дом Гершеля* — Водолей.

Древние астрологи, разумеется, не знали о существовании Гершеля, поэтому они рассматривали шесть планет и вместе с ними Солнце; Водолей относился к дому Сатурна. Козерога мне найти не удалось, возможно, эта фигура полностью утрачена, ибо вся капитель находится в плачевном состоянии. На восьмой стороне, на которой сегодня поместили бы планету Гершель, находится «Сотворение человека»: это самая заметная сторона, расположенная по диагонали от угла, или восьмая, если следовать нашему порядку осмотра капителей, от которого я не собираюсь отступать.

Итак, *первая сторона*, обращенная к морю, украшена изображением Водолея в доме Сатурна: он представлен в виде сидящей фигуры в красивом свободном одеянии, льющей воду из амфоры сквозь листву капители.

Вторая сторона: Юпитер в домах Стрельца и Рыб. Он представлен на троне, в одеянии, расходящемся от шеи ниспадающими складками и украшенном на груди мелкими выпуклыми бляшками в форме трилистника. На нем колпак и длинные перчатки; самая примечательная деталь — складки ткани у шеи, как бы образующие лучи звезды. В левой руке скипетр, воздетый над Стрельцом, который представлен в образе кентавра Хирона; в правой — два дельфинчика; под ними раньше находилась еще какая-то крупная деталь, возможно, третья рыба, но она отломана, что неудивительно, потому что вся эта часть группы выреза-

* Имеется в виду планета Уран, открытая в 1781 году английским астрономом Уильямом Гершелем.

на очень глубоко; дельфины блестят на свету на фоне глубокого мрака в глубине листвы.

Третья сторона: Марс в домах Овна и Скорпиона. Он представлен в виде крайне безобразного рыцаря в кольчуге, сидящего боком на овне, рога которого отломаны; в левой руке у рыцаря скорпион, хвост которого тоже отломан, от чего сильно пострадала вся композиция, потому что хвост, судя по всему, завивался под углом к листьям и создавал яркую полосу света, подобно дельфинам в руке у Юпитера. Рыцарь держит щит, на котором изображены рельефом огонь и вода, на копье — стяг с надписью: DEFEROSUM, которая довольно долго меня озадачивала. Полагаю, что ее следует читать как «De fero sum», что на латыни — правда, только венецианской — означает: «Я из железа».

Четвертая сторона: Солнце в доме Льва. Представлено в виде Аполлона, оседлавшего льва, из головы его исходят лучи, в руке — земная сфера.

Пятая сторона: Венера в домах Тельца и Весов. Самая красивая фигура этой капители. Венера сидит верхом на быке с выпуклым подгрудком — он вообще изваян талантливее, чем большинство других животных; в правой руке у нее зеркало, в левой — весы. Груди изящно и трогательно очерчены под одеждой, которая ниспадает тщательно проработанными складками.

Шестая сторона: Меркурий, показан в колпаке, с книгой в руках; его поддерживают трое склоненных детей, символизирующих его дома — Близнецов и Деву.

Седьмая сторона: Луна в доме Рака. Эта скульптура, выходящая на Пьяцетту, живописнее всех на этой капители. Луна представлена в виде женщины, плывущей в лодке по морю; в правой руке она держит полумесяц, левой, перекинутой через борт, достает из воды



Аллегория Луны. Фрагмент восемнадцатой капители. Фотография краба. Насколько мне известно, египетские скульпторы изображали Луну в форме ладьи, однако я полагаю, что мастер-венецианец об этом не знал, он просто хотел изобразить особую красоту лунного света на поверхности венецианских лагун. Можно спорить, с этой ли целью он поместил Луну в лодку, но я убежден, что именно эту мысль должно было воплощать ее одеяние. Ибо одежды всех фигур на этой капители, да и вообще на всем фасаде, имеют четкие, но свободные складки и почти полностью скрывают очертания тела; одеяние Луны рябью струится к ее ногам, словно передавая мерцание лунного света на воде. Эта прекрасная находка очень характерна для скульпторов раннего периода, продумывавших все до мелочей: и сегодня отыщется пятьсот мастеров, способных извать складки одежды — причем гораздо лучше, — и на них найдется лишь один, способный сделать это с такой выразительностью.

Восьмая сторона: Сотворение человека. Творец представлен на троне, с нимбом вокруг головы; Он

возлагает левую ладонь на голову обнаженного юноши, поддерживая его правой рукой. Я считаю, что в целом эта капитель — в старом дворце она являлась основной — должна была символизировать, во-первых, служение планет человеку на земле; во-вторых, полное подчинение судеб и свершений человека воле Господа, что навечно установлено еще в те времена, когда были сотворены Земля и звезды, и установление это было записано в расположении звезд.

В подобной интерпретации доктрины юдициарной астрологии не только не вступали в противоречие с самой одухотворенной и смиренной ветвью христианства, но и поддерживали ее.

В целом, по мастерству исполнения и компоновки листвы эта капитель — лучшая из известных мне в Европе. Скульптор вложил в нее всю силу своего таланта.

ДЕВЯТНАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ. Это, естественно, вторая капитель на стороне, выходящей на Пьяцетту, если начинать отсчет от ближайшего к морю угла Смоковницы.

Из всех капителей дворца эта дает нам самые важные сведения по датировке. Ее изваяли с большим тщанием; в предметы или орнамент, сопровождающие каждую из фигур, вставлено по кусочку цветного мрамора, каковой нагружен особым смыслом, ибо эта капитель олицетворяет два вида искусства — *скульптуру и архитектуру*; включением кусочков цветного камня (они очень малы и издалека не заметны; из всех капителей они присутствуют только в этой) архитектор просто хотел напомнить, как важно искусство инкрустации, какое огромное значение имеет в зодчестве цвет.

Первая сторона: СВ. СИМПЛИЦИЙ, как гласит надпись. Мужчина с острым резцом, склонившийся над

небольшим продолговатым куском зеленого серпентина, около 4 дюймов в длину и 1 в ширину, вставленным в массив капители. Резец он, разумеется, держит в левой руке, правая рука раскрыта и развернута ладонью наружу.

Вторая сторона: мужчина с короной на голове высекает лицо на небольшой статуе ребенка, выполненной из красного мрамора. Фигура мужчины изваяна с большим тщанием, по типу головы напоминает Хама или Иафета с угла Виноградной лозы. Надпись стерта.

Третья сторона: старик, без короны, но с волнистыми волосами, трудится над небольшой колонной. Капитель уже закончена, короткий ствол — из красного мрамора с вкраплениями более бледного цвета. Капитель в точности той же формы, что и во дворце Тьеполо и других венецианских зданиях XIII века. Даже не будь у нас больше никаких данных, одной этой фигуры хватило бы, чтобы установить время постройки этой части Дворца дожей: ни в коем случае не позднее первой половины XIV века. Надпись утрачена, осталось лишь одно слово: DISIPULO.

Четвертая сторона: фигура с короной на голове. Предмет, над которым она трудилась, утрачен, от надписи осталось лишь: ST. E(N?)AS.

Пятая сторона: мужчина в тюрбане, с остроконечным резцом в руке, трудится над некой панелью или нишей, задняя часть ее — из красного мрамора.

Шестая сторона: фигура с короной на голове, с молотком и резцом за созданием *миниатюрного ряда окон пятого ордера* (между антровольтами вместо шарообразных украшений помещены розетки, карниз богато украшен, над ним полоска розового мрамора). Эта скульптура служит подтверждением датировки окон пятого ордера, — судя по всему, они были широко распространены в начале XIV века.

Фрагмент, над которым работает скульптор, состоит именно из пяти арок, что лишний раз напоминает, как часто встречалось число «пять» в оконных группах того периода.

Седьмая сторона: фигура за созданием пилястры с ломбардской капителью XIII века, ствол пилястры — из темно-красного пятнистого мрамора.

Восьмая сторона: фигура с роскошной диадемой на голове за созданием изящной лежащей статуи, голова статуи покойится на подушке, покрытой замысловатым клетчатым узором; вся группа помещена на блок темно-красного мрамора. Похоже, изначально скульптурная композиция этой капители состояла из пяти фигур святых, в том числе двух пап (если принять, что изображенный Симплиций — именно папа), — три фигуры находились на передней стороне, две на четвертой и шестой, — а также из трех помещенных между ними скульпторов (они без корон), занятых своим тяжелым физическим трудом.

ДВАДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ: украшена головами животных, которые производят ни с чем не сравнимое впечатление своими крупными, массивными формами. Замысленная с некоторой суровостью, капитель тем не менее изваяна с большим вниманием к деталям; прихотливость, которую ей придают мелкие насечки, точно отображающие оперение птиц, и пчелы, сгрудившиеся на медовых сотах в пасти у медведя, вызывает особое восхищение по контрасту с выразительностью и простотой общей формы. Листва, обрамляющая капитель по сторонам и служащая ей фоном, тоже выполнена изящнее, живее и разнообразнее, чем на других капителях, хотя крупные головы отличаются некоторой тяжеловесностью и холодностью, каковые свидетельствуют о принадлежности этой капители к раннему периоду. Мастер северной

готики, знакомый с медведями и волками куда лучше, чем его собрат с площади Св. Марка, вдохнул бы в эти головы больше жизни, но и он не смог бы изваять их с большей искусствостью.

Первая сторона: лев с оленьей ногой в пасти. Читателям, держащим в руках иллюстрацию большого размера, предлагаю обратить особое внимание на то, что ухо имеет кольцеобразную форму, с зубчиками или бахромой по краю; это архаичная манера, которой во Дворце дожей отличаются только львиные головы XIV века. Как только наступает эпоха Ренессанса, львиные уши становятся гладкими. Надпись простая: LEO.

Вторая сторона: волк с мертвой птицей в пасти, поза ее с невероятной правдивостью передает неподвижность смерти. На каждом перышке прочерчены ствол и боковые волоски.

Третья сторона: лиса, впрочем не особо похожая на лису, с мертвым петухом в пасти; с особым мастерством выполнены его гребень и склоненная шея, словно упавшие на угловой лист капители, хвост свисает на другую сторону, длинные прямые перья высечены очень искусно.

Четвертая сторона: полностью разрушена.

Пятая сторона: APER (вепрь) с мощными клыками и кукурузным початком в пасти. Вернее, я склонен считать, что это початок, хотя он больше похож на сосновую шишку.

Шестая сторона: CHANIS (собака). С костью, сработанной очень грубо; собака лысоголовая, с уродливыми висячими ушами.

Седьмая сторона: MUSCIPULUS (мышелов) с крысой (?) в пасти.

Восьмая сторона: URSUS (медведь) с медовыми сотами, усиженными крупными пчелами.

ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ КАПИТЕЛЬ: представляет основные виды низменного ручного труда.

Первая сторона: старик с морщинистым лицом и очень выразительными чертами лица, в руке молоток, толчет нечто в ступе.

Вторая сторона: судя по всему, ювелир: ударяет молоточком по блюдцу или патере, лежащей на остроконечной наковальне. Надпись утрачена.

Третья сторона: сапожник, в руке башмак, за спиной висит инструмент для разрезания кожи. Надпись нечитабельна.

Четвертая сторона: сильно повреждена. Плотник, выстругивающий доску из бруса, лежащего на двух горизонтальных бревнах.

Пятая сторона: фигура, ссыпающая фрукты в чан; чан искусно скопирован с оригинала, который, видимо, был великолепным образцом бондарного искусства. На нем лежат крест-накрест две тонкие планки.

Шестая сторона: мужчина большой мотыгой вскапывает участок земли, представляющий собой беспорядочные борозды и комья.

Седьмая сторона: мужчина в длинном колпаке пишет что-то на большом свитке, свисающем с его колен. Надпись гласит: NOTARIUS SUM.

Восьмая сторона: кузнец выковывает меч или клинок; на голове шапочка; ударяет большим молотом по наковальне.

ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ КАПИТЕЛЬ: возрасты человека, а также влияние планет на человеческую жизнь.

Первая сторона: Луна, которая, по Сельватико, охраняет человека в первые четыре года жизни. У меня нет заметок по этой скульптуре, — видимо, во время последовательного осмотра мне не удалось установить рядом свою стремянку, потому что мне помешал

фруктовый лоток или что-то еще, а потом я забыл к ней вернуться.

Вторая сторона: ребенок с грифельной доской, на которой написан алфавит.

Третья сторона: ребенок постарше с другой грифельной доской, каковая отломана.

Сельватико пропустил эту сторону, как я пропустил первую, так что утраченную планету не восстановить, а надпись стерта.

Четвертая сторона: юноша с ястребом на руке.

Пятая сторона: сидящий мужчина в шлеме, с мечом на плече.

Шестая сторона: фигура в длинном колпаке, преисполненная покоя и грации.

Седьмая сторона: старик в маленькой шапочке, за молитвой.

Восьмая сторона: мертвое тело, распростертое на подстилке.

Шекспировские семь возрастов, разумеется, есть лишь аллюзия на эту древнюю и хорошо известную систему. Шекспир относится к старости без молитвенного восторга; мне же представляется — и, похоже, взгляды итальянских мастеров совпадают с моими, — что молитвенный восторг стоит отложить до старости.

ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ КАПИТЕЛЬ: я согласен с мнением Сельватико, что она подверглась серьезной реставрации. Украшена крупными и безобразными головами.

ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ КАПИТЕЛЬ: венчает массивную колонну, которая поддерживает мощную стену зала Большого совета. Эта колонна толще остальных; капитель же, хотя и древняя, выполнена более грубо и менее искусно, чем другие. На ней представлена история брака: молодой человек видит воз-

любленную в окне, потом заговаривает с ней, приносит ей подарки; затем свадьба, рождение и смерть ребенка.

ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ КАПИТЕЛЬ: месяцы года, с которыми мы уже более или менее подробно ознакомились. Месяцы представлены в женском облике. Впрочем, в том, как они изображены здесь, имеется несколько достойных внимания отличий.

Первая сторона: Март. Восседает на троне в богатом облачении, возвещая начало года.

Вторая сторона: Апрель и Май. Апрель — с ягненком, Май — с веером из перьев в руке.

Третья сторона: Июнь. Несет вишни в корзине.

Я не рассматривал эту серию вместе с остальными в предыдущей главе, поскольку в подобном обличье Июнь представляли только в Венеции. Там существует народная песенка о заговоре Тьеполо, где он назван «месяцем вишен» — «mese delle cerise».

Четвертая сторона: Июль и Август. Первый представлен в виде жницы; соломины показаны с листьями, вырастающими из трубчатого стебля. Август, помещенный напротив, молотит (зерна?) в корзине.

Пятая сторона: Сентябрь. Женская фигура стоит в винном чане и держит стебель виноградной лозы. Очень хороша.

Шестая сторона: Октябрь и Ноябрь. Я не смог разобрать, чем они занимаются; судя по всему, варят или поджаривают на огне какие-то коренья.

Седьмая сторона: Декабрь. Как всегда, закалывает свиней.

Восьмая сторона: Январь греет ноги, Февраль жарит рыб. Последнее занятие столь же характерно для венецианской зимы, как вишни — для венецианского лета.

Это последняя капитель старой части дворца; следующая, двадцать шестая, — первая из выполненных

в XV веке при Фоскари; следовательно, отсюда до угла Суда путешественнику только и остается, что сравнивать упрощенные копии ранних работ с оригиналами или наглядно убеждаться в полном отсутствии воображения у ренессансных скульпторов в тех случаях, когда они создавали свои собственные произведения. Впрочем, двадцать седьмая и последняя капитель составляют исключение, они весьма хороши.

Я просто перечислю сюжеты и отмечу все случаи пластика, так как эти капители не заслуживают отдельного описания.

ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с пятнадцатой, изменен лишь порядок следования фигур.

ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ КАПИТЕЛЬ: не исключаю, что это работа старого мастера, перенесенная сюда при соединении старого и нового зданий: в любом случае, она композиционно хороша, хотя и грубовата. На ней представлены восемь разных видов фруктов, каждый в отдельной корзине; фрукты узнаваемы и красиво скомпонованы, однако выполнены довольно небрежно.

ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с седьмой.

ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с девятой.

ТРИДЦАТАЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с десятой. Леность примечательна тем, что подпись к ней (*Accidia*) сохранилась полностью, Наслаждение — полным отсутствием всяческого выражения, лицо у нее суровое и бесстрастное, ворот одеяния тесно обхватывает шею, рука на груди.

ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с восьмой.

ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ КАПИТЕЛЬ: надписи нет, некие фигуры, полностью скрытые драпировками, без вся-

кого смысла возлагают ладони на плечи, головы и подбородки либо на окружающие листья.

ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с двенадцатой.

ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ КАПИТЕЛЬ: скопирована с одиннадцатой.

ТРИДЦАТЬ ПЯТАЯ КАПИТЕЛЬ: дети с птицами и плодами; у них красивые, но совершенно лишенные выражения лица, как у херувимов XVII века.

ТРИДЦАТЬ ШЕСТАЯ КАПИТЕЛЬ: это последняя капитель на фасаде Пьяцетты, под углом Суда; она очень изысканна. Листья скопирована с восемнадцатой капители на противоположной стороне, причем ренессансный скульптор попытался придать ей дополнительную утонченность, однако добился только того, что она утратила достоверность и выразительность. Впрочем, на первый взгляд эта капитель всегда кажется



Тридцать шестая капитель Дворца дожей

ся самой красивой из всех, и действительно, в ней есть особое благородство исполнения; скульптурные группы изваяны с большим тщанием, очень изящны и куда более приятны взгляду, чем работы ранних мастеров, хотя, по сути, гораздо более легковесны; что касается листвы, она уступает только мастерски выполненной резьбе на углу Смоковницы. На передней, или первой, стороне представлена торжествующая Справедливость, восседающая на двух львах; на остальных семи сторонах — либо сюжеты, повествующие о справедливых действиях или великодушных правителях, либо фигуры законодателей, в следующем порядке:

Вторая сторона: Аристотель с двумя учениками, дарующий законы.

Третья сторона: я не могу отыскать свои заметки о ней. Сельватико и Ладзари пишут: «Исидор» (?). Не могла ли у них возникнуть путаница с именем ISIPIONE с пятой стороны?

Четвертая сторона: Солон с учениками. Один из сидящих учеников необычайно красив, одеяние его ниспадает складками.

Пятая сторона: великодушие Сципиона. Воин в шлеме, украшенном плюмажем, представляет сидящему Сципиону коленопреклоненную девицу, тот задумчиво отворачивается.

Шестая сторона: Нума Помпилий строит церкви. Нума, в головном уборе, поверх которого надета корона, дает указания воину в римских доспехах (отмечу особо, что на ранних капителях на месте доспехов была кольчуга). Оба они указывают на трехъярусную башню ажурной работы.

Седьмая сторона: Моисей, получающий Закон. Коленопреклоненный Моисей на скале, из которой вырастает дивное фантастическое дерево с гроздью из трех ягод среди трех листьев; дерево исполнено тща-

тельно и причудливо, в лучшей манере северной готики. Из абаки проступает полуфигура Бога, его длань, держащая каменные скрижали, простерта навстречу протянутой руке Моисея.

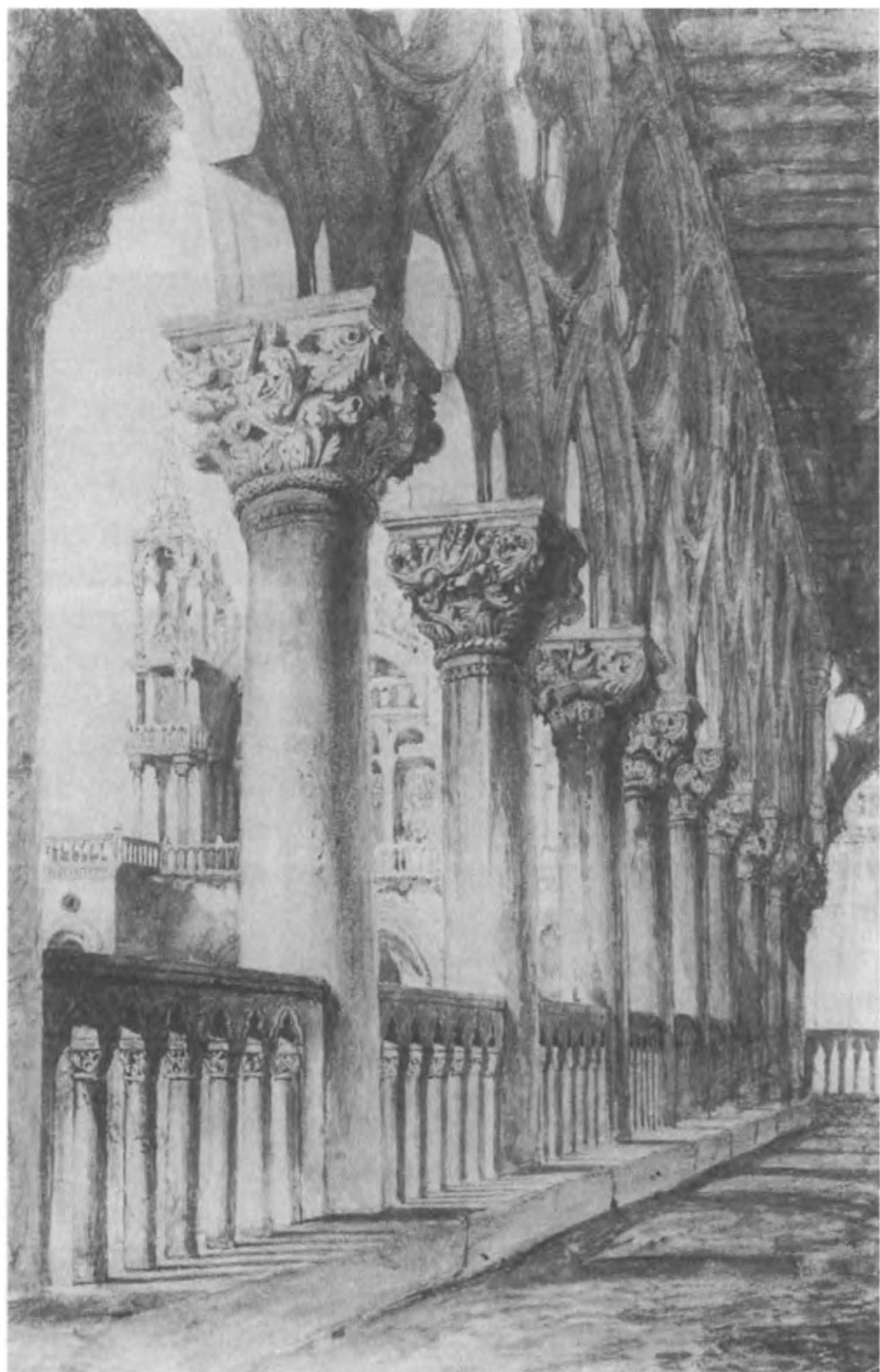
Восьмая сторона: сострадание Траяна ко вдове. Траян мчится верхом, мантия развевается у него за спиной. Вдова стоит на коленях перед его лошадью.

Читатель, разумеется, обратил внимание, что эта капитель дает нам особо богатый материал для разрешения давнего спора о том, каким именно было венецианское правление позднего периода. Через образы, представленные на этой капители, правительство сообщает, что, по его убеждению, только Правосудие может быть основой долговечности власти, — ибо камни, повествующие о Справедливости и Правосудии, служат основанием для залов Совета. Это утверждение можно толковать двояко. Памятая о постоянных упоминаниях о принципах правосудия в политических и юридических документах той эпохи, большинство современных историков назвали бы его лишь прикрытием для злоказненности и коварства; не составляет труда доказать, что в бесчисленном количестве случаев это так и было. И все же я считаю, что в целом утверждение это исходит от чистого сердца. Я не верю, что большинство венецианских сановников той эпохи, чьи портреты дошли до наших дней, были убежденными и неисправимыми лицемерами. Я не вижу лицемерия в их чертах. Вижу способность к нему, изощренность ума, природную и благоприобретенную сдержанность, но никакой злоказненности. Напротив, в их чертах читаются бесконечное благородство, хладнокровие, мужество, удивительная гармония и умиротворенность, которые порождаются искренностью или душевной полнотой, и меня придется долго переубеждать, прежде чем

я поверю, что подобное выражение может появиться на лице человека лживого. Так что, смею надеяться, венецианские гранды XV века вершили, как правило, суд правый и справедливый; однако, поскольку к тому времени вся система нравственности была расшатана учением Римской церкви, произошло размежевание идеи правосудия и идеи истины, и сокрытие правды в интересах государства стало считаться чуть ли не долгом. Впрочем, нам не помешает взглянуть, с приличествующей осторожностью, как осуществляется правление в нашей собственной стране, где различие между парламентской и частной моралью тоже возникает сплошь и рядом, — а уж после этого судить венецианцев со всей суровостью. Покров тайны, которым были окутаны все их политические и уголовные суды, на современный взгляд, не мог таить под собой ничего, кроме желания безнаказанно творить зло; но ведь можно предположить, причем с большей долей вероятности, что то была попытка вершить правосудие в век насилия, — во времена феодализма у Закона не было иного способа заявить о себе. У современных ирландских присяжных могло бы с полным основанием возникнуть желание следовать судебной процедуре, более юридически близкой принципам Совета десяти. Наконец, если пристальное и критичнее всмотреться в те источники, на которых зиждется наше нынешнее представление о венецианском правительстве, во-первых, обнаружится, что две трети свидетельств об его жестокости не более чем романтические легенды. А во-вторых, что те преступления, которые действительно имели место и подтверждены источниками, отличаются от преступлений других итальянских правителей только тем, что совершились с меньшей безосновательностью, с более глубокой верой в их политическую целесо-

образность; и, наконец, что причиной окончательного упадка венецианской власти стали, судя по всему, не принципы, положенные в основу правления, а забвение этих принципов в поисках наслаждений.

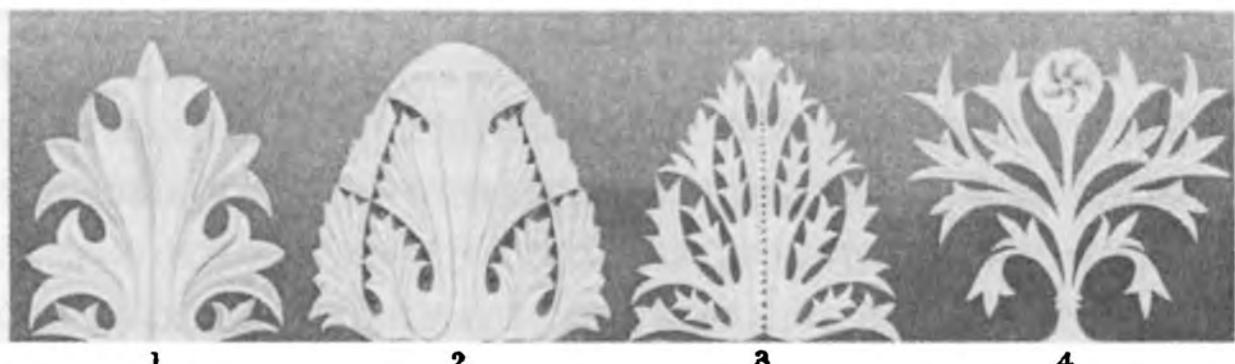
Итак, мы осмотрели те части дворца, которые красноречивее всего свидетельствуют о творческих предпочтениях создавших их мастеров. Капители верхней аркады чрезвычайно разнообразны по характеру; как и в случае с капителями нижней аркады, они образованы восьмью листьями, переходящими на углах в волюты и поддерживающими статуи на боковых сторонах; однако подписи здесь отсутствуют, и, хотя каждая фигура, несомненно, несет в себе определенный смысл, моих познаний в античной символике недостаточно, чтобы решиться на его толкование. Многие капители, обращенные к морю, судя по всему, подверглись реставрации и являются грубыми копиями более древних; другие, будучи, по всей видимости, оригиналами, выдают небрежность исполнения; однако те, которые одновременно являются подлинниками и выполнены с должным тщанием, по мастерству композиции даже превосходят те, что мы видели на нижней аркаде, — за исключением, пожалуй, восемнадцатой капители. Путешественнику, попавшему в Венецию, стоит подняться на верхнюю галерею и внимательно осмотреть капители колонн со стороны Пьяцетты от угла Смоковницы до пилона, который поддерживает стену зала Большого совета. Во всей истории готического искусства я не знаю лучших примеров изящного оформления массивных капителей, которые несут на себе большой вес и предназначены для обзора с большого расстояния; колонна, расположенная над углом Смоковницы, примечательна скульптурной композицией, изображающей четыре ветра: фигуры на четырех сторонах развернуты



Ренессансные капители верхней арочной галереи Дворца дожей

навстречу соответствующему ветру. Левант, восточный ветер: фигура с лучами вокруг головы, символизирующая то, что этот ветер дует только в ясную погоду, когда над морем встает солнце; готро, южный ветер, в короне, держит солнце в правой руке; поненте, западный ветер, опускает солнце в море; трамонтана, северный ветер, смотрит вверх, на северную звезду. Еще хочу выделить фигурку птицы, кормящей троих птенцов, на седьмой колонне со стороны Пьяцетты, — но в целом скульптуры эти исполнены с поистине неистощимой фантазией, и путешественник должен осмотреть их все с вниманием, пока не доберется до массивного пилона — опоры, поддерживающей стену зала Большого совета, а именно до сорок седьмой капители колоннады, если считать от пилона на углу Виноградной лозы, как мы это уже проделали с нижней аркадой. Сорок восьмая, сорок девятая и пятидесятая капители выполнены откровенно плохо, но они из ранних; пятьдесят пятая — первая ренессансная капитель на верхней аркаде; первая «новая» голова льва с гладкими ушами, изваянная во времена Фоскари, находится над пятидесятой капителью; колонна, увенчанная этой капителью, стоит над замковым камнем восьмой арки, считая от моря по стороне Пьяцетты; один ее антроволт выполнен каменщиком XIV века, а другой — XV.

Читатель, которому не довелось увидеть здание вживую, удивится тому, с какой точностью определена линия стыка; однако даже беглый взгляд на нижний ряд листьев на с. 285 поможет понять, на чем основывается вышеприведенное утверждение. Рис. 12 — это листья с капители четырех ветров, ранняя работа лучшего периода. Рис. 13 — лист с изумительной ренессансной капители на углу Суда, выполненной в подражание более старой работе. Рис. 14 — лист с одной

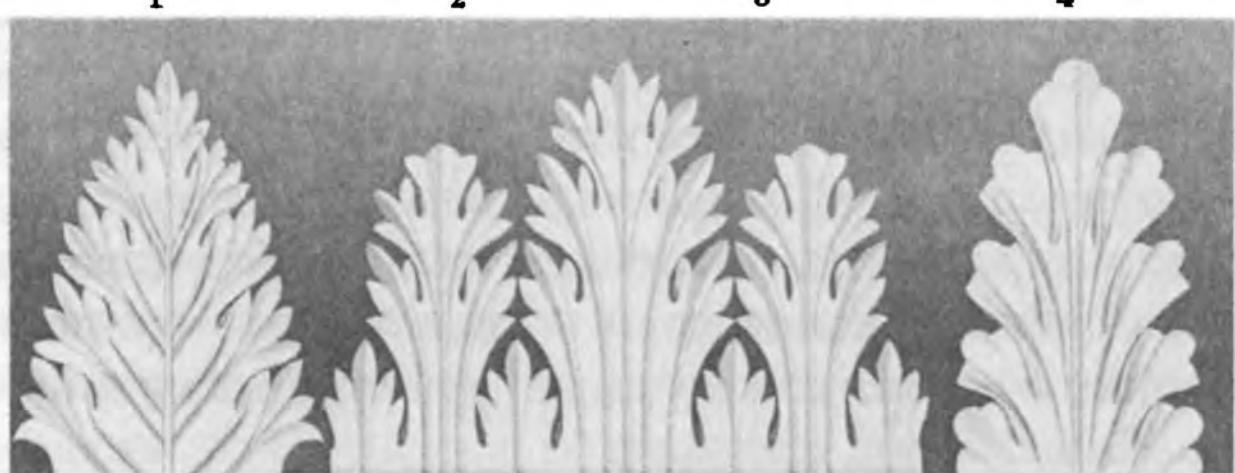


1

2

3

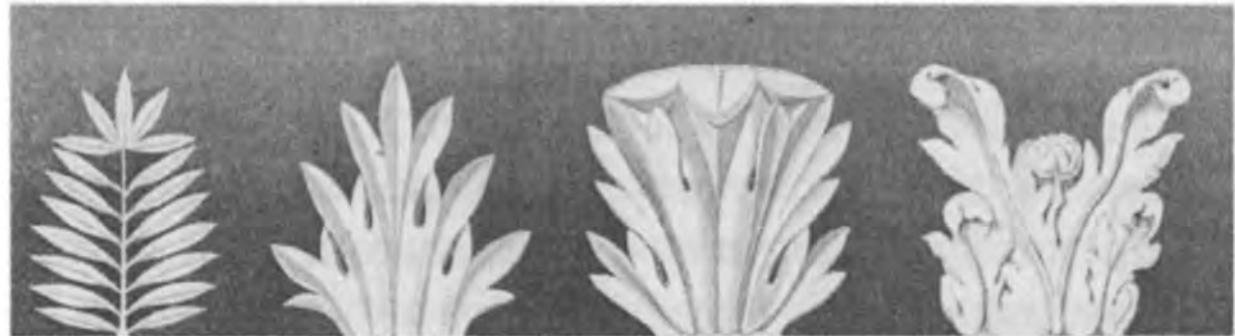
4



5

6

7

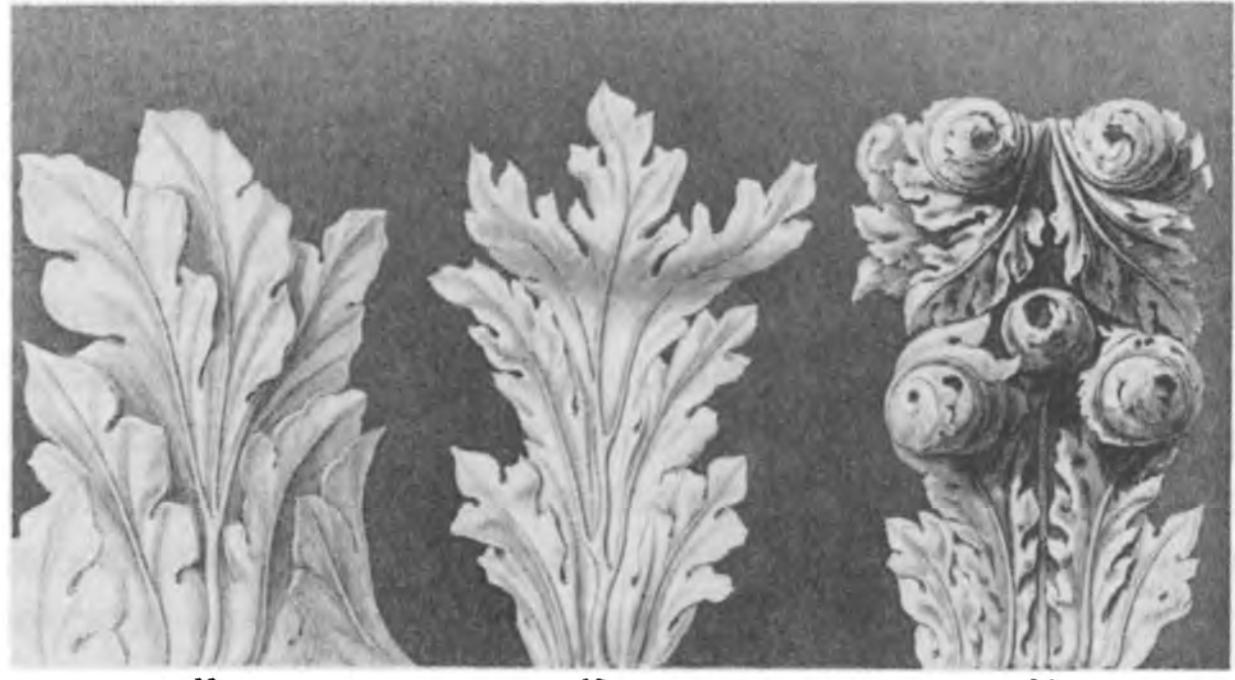


8

9

10

11



12

13

14

Листственный орнамент венецианских капителей

из ренессансных капителей на верхней аркаде, где все капители выполнены в обычной манере того времени. Не требуется особой проницательности, чтобы увидеть разницу между композициями, изображенными на рис. 12 и рис. 14.

Совершенно не исключено, что читателю поначалу больше других понравится рис. 14. В следующей главе я попытаюсь показать, что такое мнение ошибочно; при этом необходимо заметить, что рис. 12 во многом проиграл, а рис. 14 столь же во многом выиграл под резцом гравера. С уменьшением масштаба исчезла вся примитивность замысла и лапидарность исполнения рис. 14, а мелкие изящные детали, оживляющие рис. 12, наоборот, пропали.

Итак, ранняя скульптура на фасаде Дворца дожей относится к срединному и самому славному периоду венецианской готики — к середине XIV века.

И поскольку под сенью этих склоненных листьев нам предстоит расстаться с великим духом готики, мы можем на этом завершить разговор о деталях убранства Дворца дожей; ибо над верхней аркадой сохранилось лишь четыре ажурных окна, да еще одно-два окна третьего ордера на фасаде Рио, про которые можно с уверенностью сказать, что перед нами подлинные фрагменты старой работы. Я одну за другой очень дотошно осмотрел капители четырех других окон этого фасада, а также окон на фасаде Пьяцетты и выяснил, что все они сработаны куда более лапидарно, чем те, где сохранилась ажурная резьба; полагаю, что каменное убранство окон так сильно растрескалось и пострадало во время Великого пожара, что резьбу пришлось всю выполнять заново: следовательно, нынешние рельефные обрамления и капители — это корявое повторение погибших подлинников. Впрочем, поначалу убранство окон было восста-

новлено полностью, что явствует из просверленных в подоконниках отверстий для болтов, на которых должны были крепиться колонки, а также из следов от их внутреннего обрамления. Также невозможно определить, до какой степени сохранилась изначальная каменная облицовка фасада, парапетов, колонн и ниш, расположенных на углах, — впрочем, если судить по уровню мастерства, они не заслуживают особого внимания; еще менее примечательны большие центральные окна на каждом фасаде, полностью сработанные в эпоху Ренессанса. Единственное, что заслуживает восхищения в этой части дворца, — взаимное расположение частей и объемов, в котором, вне всякого сомнения, сохранился изначальный замысел, и эти части, если смотреть на них с расстояния, производят все то же тщательно просчитанное впечатление.

С интерьерами дело обстоит иначе. Все раннее убранство, разумеется, полностью погибло при пожарах; на месте строгих, исполненных религиозного пыла картин Гварьенто и Беллини появились неистовство Тинторетто и роскошь Веронезе. Однако в этом случае новое искусство, пришедшее на смену старому, по крайней мере не уступало ему в таланте, хотя и было совершенно иным по духу; и пускай залы Дворца дожей уже не отражают внутренней сути тех людей, которые его строили, каждый из этих залов по-прежнему остается огромной и бесценной сокровищницей. А сокровищница эта поистине столь неисчерпаема и великолепна, что порой, прохаживаясь вечером по Лидо, откуда видно, как вершины Альп, осененные серебристыми облаками, возвышаются над Дворцом дожей, я испытывал равный трепет от созерцания постройки и от созерцания гор и готов был уверовать, что, вдохнув в горстку праха могучий

Камни Венеции

дух, усилиями которого возведены эти стены и начертаны эти огненные скрижали, Господь совершил большее чудо, чем когда взметнул гранитные пики выше небесных облаков и набросил на них разнообразные покровы из пурпурных цветов и тенистых пиний.



1. Джованни Беллини. Мадонна с Младенцем. Ок. 1487 г.



2. Тициан. Мадонна Пезаро. 1518—1526



3. Храмы острова Торчелло

4. Интерьер собора Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло.
IX—XI вв.



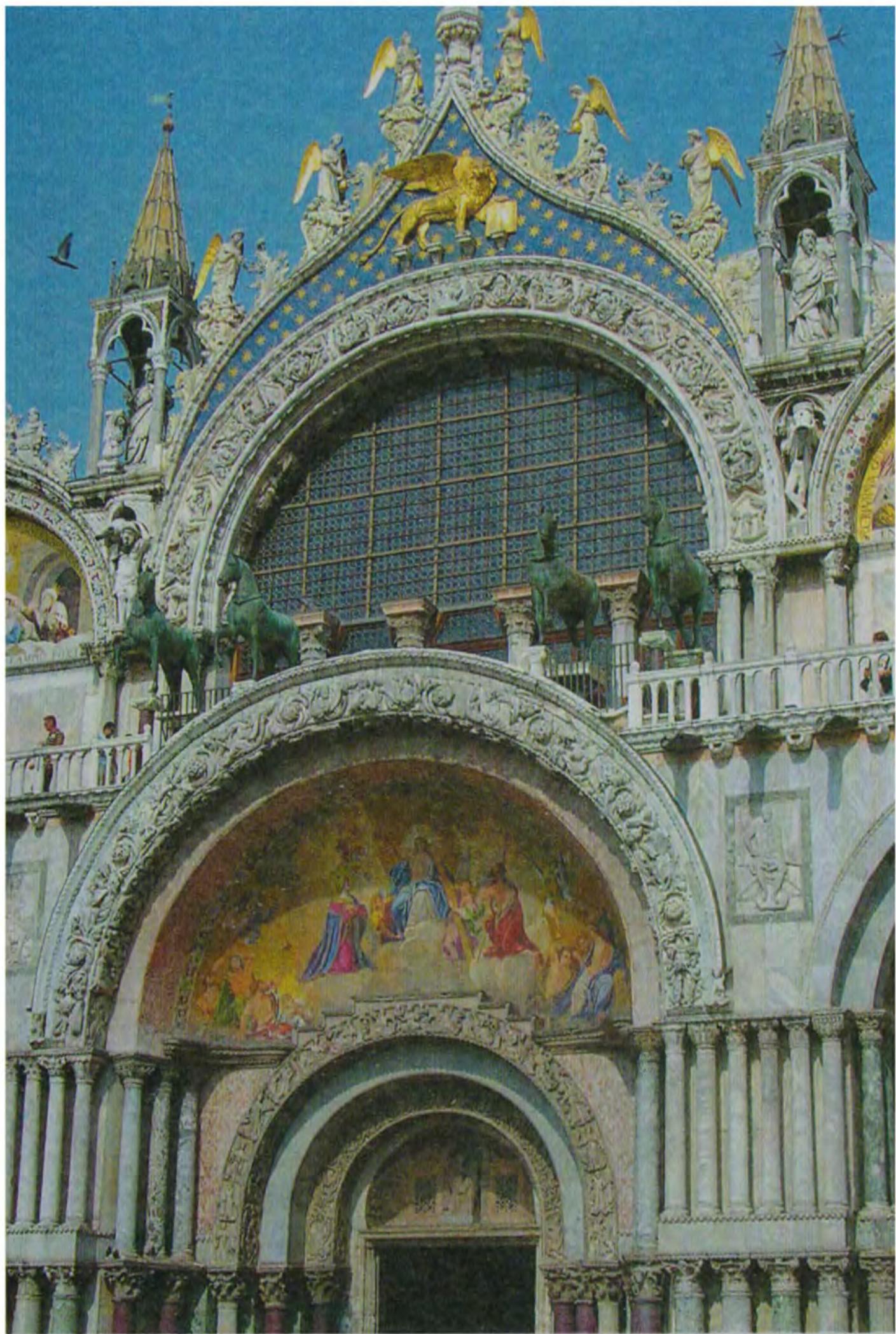
5. Страшный суд. Мозаика собора Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло. XII в.



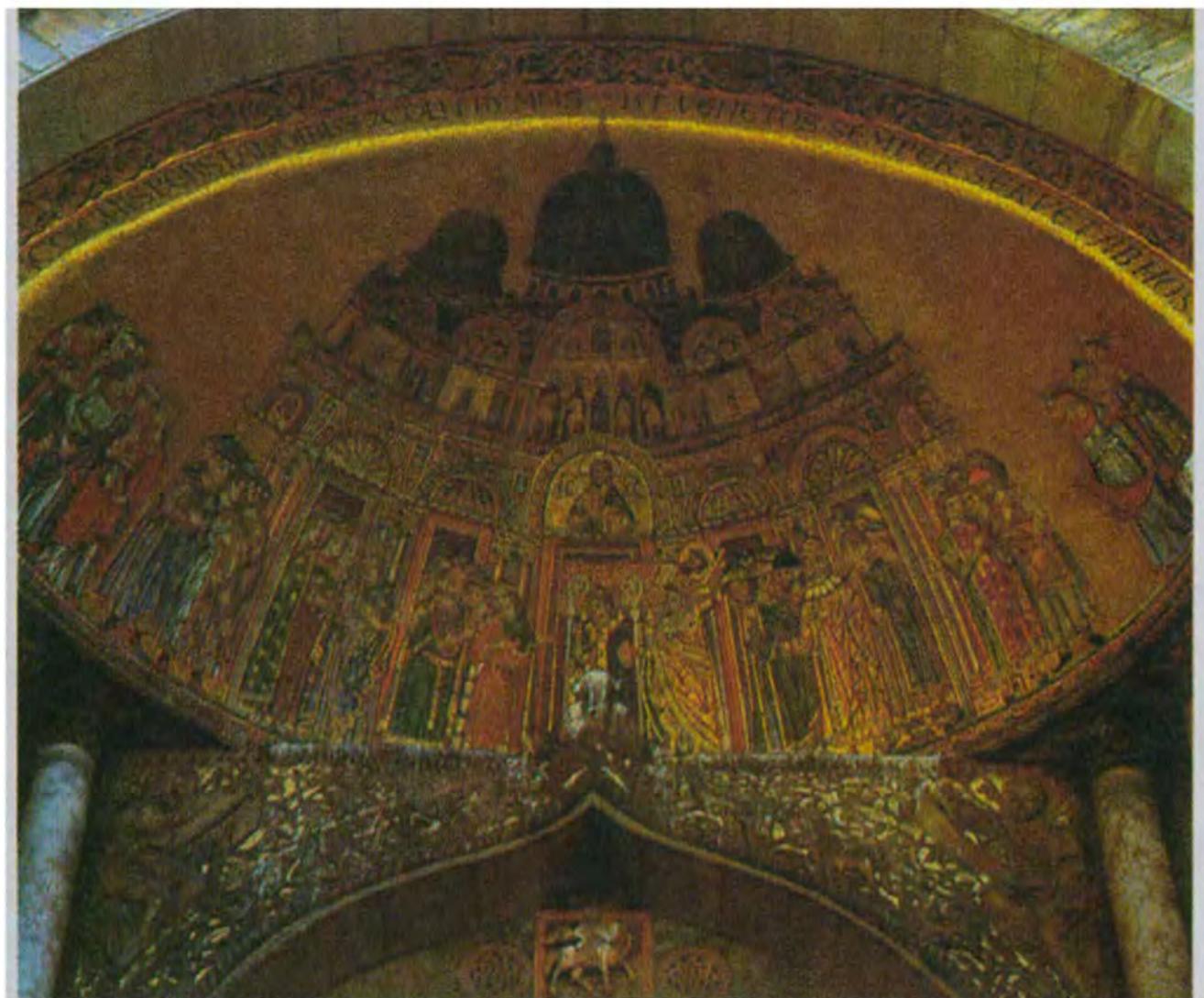
6. Страшный суд. Фрагмент мозаики собора Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло. XII в.
7. Церковь Сан-Донато на острове Мурано. XII в.



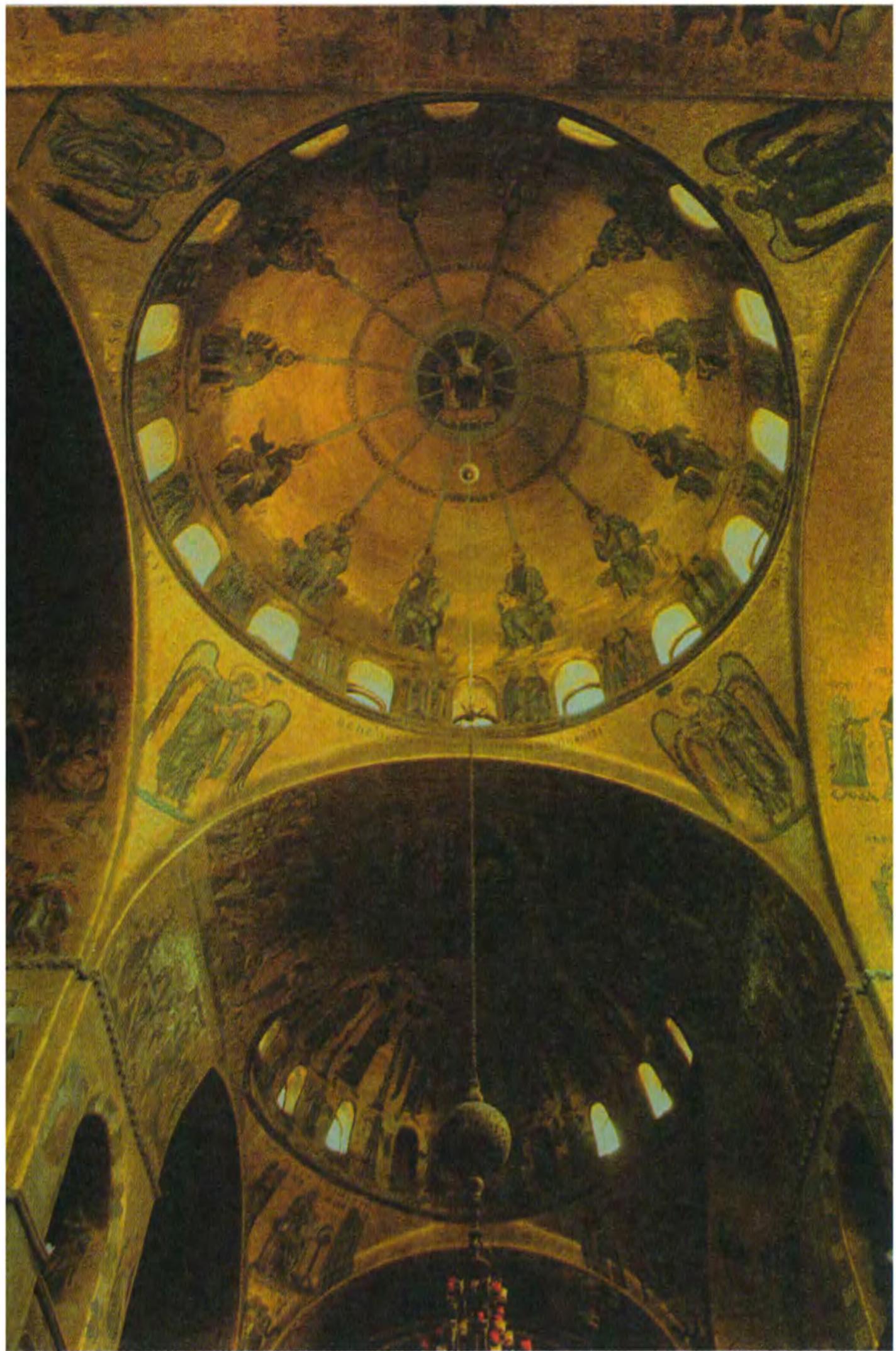
8. Крыши собора Св. Марка. XI—XV вв.



9. Собор Св. Марка. Фрагмент главного фасада



10. Мозаика северного портала собора Св. Марка с изображением экстерьера базилики XI в.
11. Фрагмент мозаики в южном трансепте собора Св. Марка с изображением интерьера базилики XI в.



12. Интерьер собора Св. Марка. Купол Пятидесятницы



13. Фрагмент мозаики первого купола собора Св. Марка со сценами из Ветхого Завета



14. Каза д'Оро. 1421—1436



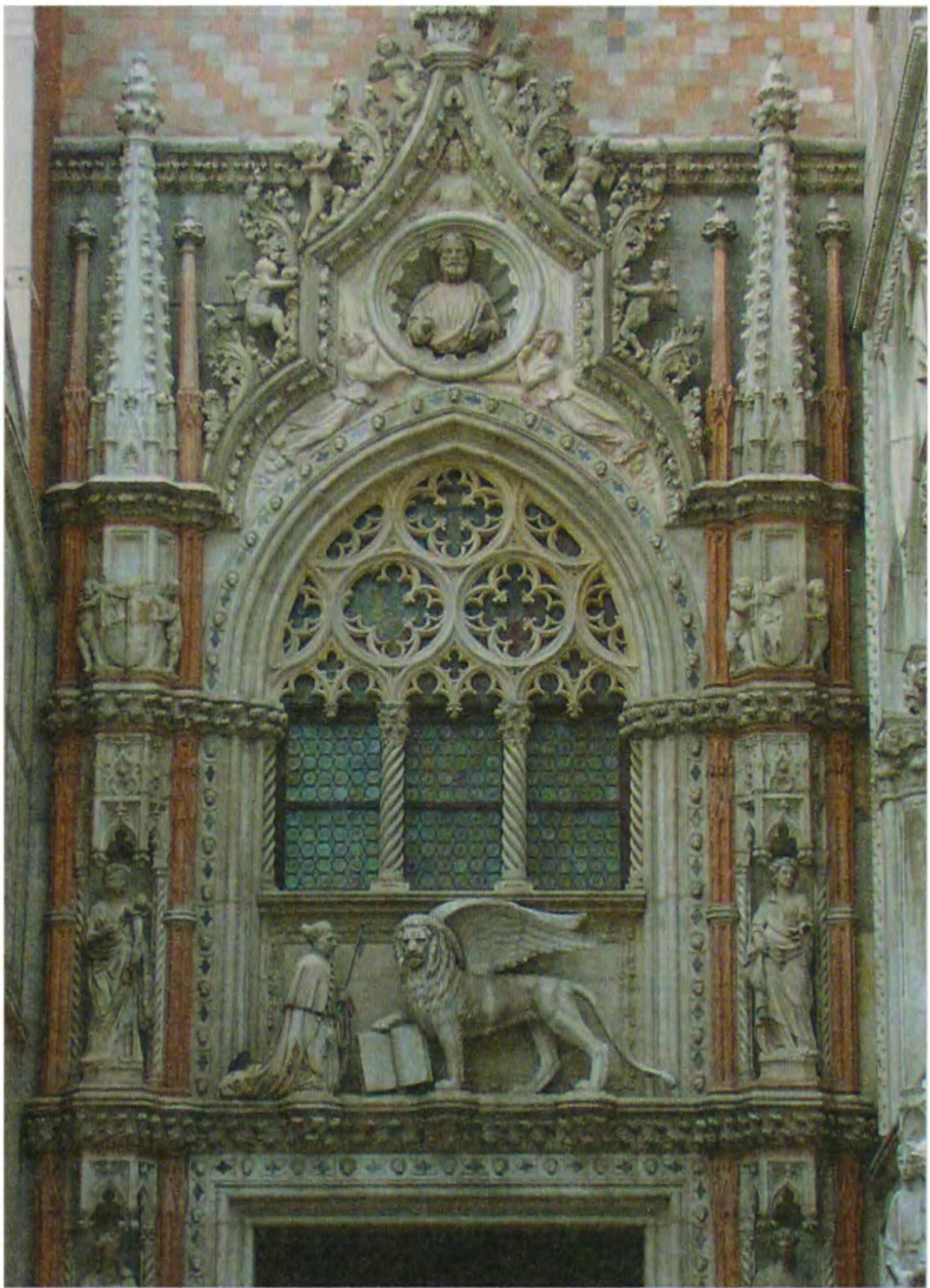
15. Каза Контарини-
Фазан.
Закончен в 1475 г.



16. Каза Дарио.
1480-е гг.



17. Ансамбль центральных площадей Венеции
18. Дворец дожей.
Фрагмент фасада



19. Дворец дожей. Порта делла Карта



20. Джентиле Беллини. Процессия с реликвией Св. Креста на площади Св. Марка. 1496

21. Джентиле Беллини. Чудо с Крестом у моста Сан-Лоренцо. 1500



22. Каза Гrimани. Начало строительства 1556 г.

10. РАННИЙ РЕНЕССАНС

Полагаю, что, ознакомившись с предыдущими главами, читатель уже составил себе некоторое представление о великолепии венецианских улиц в XIII и XIV веках. Впрочем, вряд ли этим великолепием Венеция так уж сильно превосходила другие города Средневековья. Ранние венецианские постройки дошли до наших дней благодаря охранному кольцу волн, тогда как другие города, ее братья, лишились своей славы из-за многочисленных разрушений. Я не могу назвать ни одного зажиточного и значительного средневекового города, в котором не осталось бы свидетельств того, что в период величайшего подъема и процветания улицы его были богато украшены скульптурой и даже (хотя, как уже говорилось, в этом Венеция всегда превосходила других) блистали золотом и яркими красками. А теперь пусть читатель — создав в воображении, по мере сил, сколь можно более живой и реальный образ либо группы венецианских дворцов XIV века, либо, если ему это проще, образ одной из самых прекрасных и даже еще более роскошных улиц Руана, Антверпена, Кёльна или Нюрнберга и не расставаясь с этим изумительным образом — выйдет на одну из магистралей, являющихся показательным и характерным примером нашего современного подхो-

да к архитектуре: если он находится в Лондоне, пусть пройдет, например, по Харли-стрит или по Гоувер-стрит; а потом, мысленно сравнив две эти картины, пусть сам подумает, что могло вызвать столь непомерные перемены в умах европейцев.

Именно ренессансная школа архитектуры и стала началом того пути, следя по которому наши способности к творчеству и строительству дошли от Большого канала до Гоувер-стрит; от мраморной колонны, стрельчатой арки, привядшей листвы, сияющих переливов золота на лазури до квадратного проема в кирпичной стене. Постараемся выявить причины и проследить этапы этих перемен; ранее мы пытались проникнуть в сущность готики, теперь будем проникать в сущность Ренессанса.

Виды ренессансной архитектуры сильно разнятся от страны к стране, и тем не менее их можно свести к трем основным типам: ранний Ренессанс, представляющий собою, по сути дела, ущербный извод готики; Высокий, или римский, Ренессанс, каковой есть полностью сформировавшийся стиль; и гротескный Ренессанс, являющий нам ущербный извод самого Ренессанса.

Закат всякой школы в искусстве во всякую эпоху выглядит одинаково: избыточное украшательство, изощренность исполнения, бесплодные игры воображения занимают место истинного вдохновения и уверенного в себе мастерства; я не стану долго держать читателя возле смертного ложа готической архитектуры. И все же для полноты нашего представления о венецианской архитектуре, а также для понимания того, как Высокий Ренессанс добился повсеместного главенства, необходимо вкратце рассмотреть, какими основными формами была представлена венецианская готика в период ее заката. Их, собственно-

но, две: первая — истинная готика, но ущербная; вторая — частичный возврат к византийским формам: доведя готический стиль до той черты, за которой он уже перестал их устраивать, венецианцы вернулись назад по собственным следам, снова обратились к византийской, а потом и к римской архитектуре. Однако возвращение вспять не стало возрождением былой силы.

Можно назвать две основные причины естественного заката любой школы: чрезмерные пышность и изощренность. Ущербная венецианская готика дает нам любопытный пример первого, ущербная византийская архитектура — второго. Рассмотрим их по порядку.

Сразу оговорюсь, что под *пышностью* убранства я понимаю отнюдь не его *изобилие*. В лучших готических зданиях вы не найдете ни дюйма не украшенной скульптурой поверхности. Я имею в виду вычурность и избыточность узора, свидетельствующие о том, что он рассчитан на пресыщенного зрителя: резкие, грубые изгибы, глубокие тени, прихотливые переплетения линий, свидетельствующие о неспособности ощутить красоту простых форм и проявить необходимуюдержанность. Вычурность эта легко распознается с первого взгляда, и тем не менее до сих пор, о чем бы ни зашла речь — о цвете, светотени, линии, — очень немногие способны понять принципиальную разницу между простотой и вычурностью.

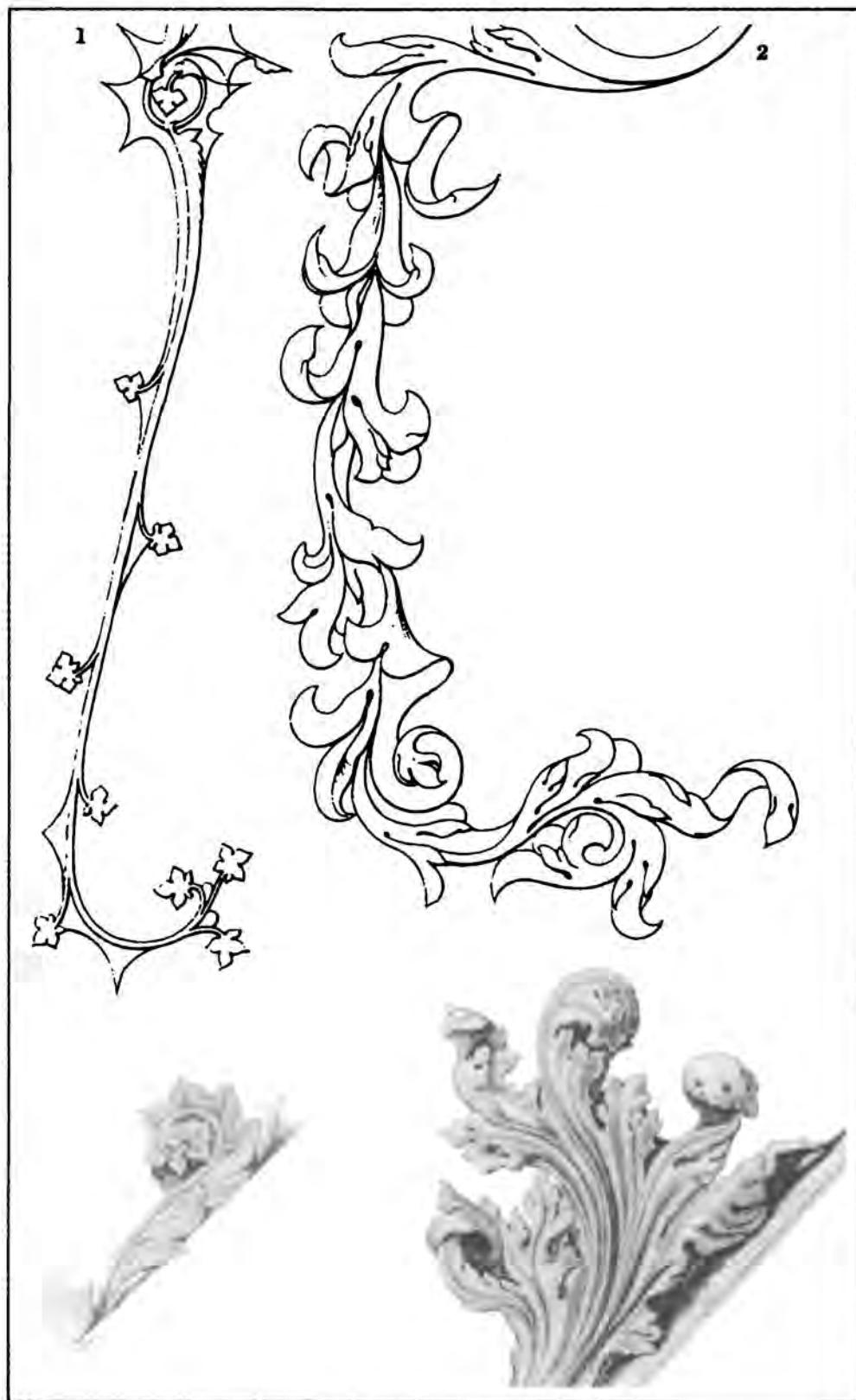
Иными словами, залогом возникновения подлинной красоты в любом искусстве, рассчитанном на зрительное восприятие, служит то же, что служит залогом подлинной духовности: умеренность, в самом широком смысле этого слова. Умеренность, которую мы видели сидящей на троне рядом со Справедливостью среди четырех основных добродетелей, ибо без

нее любая иная добродетель может обернуться смертным грехом.

Что касается изгибов, придающих изящество любой форме, дурному мастеру они любы не менее, чем великому, однако первый станет громоздить их до пресыщения, до того предела, за которым насытится его притупленное чувство прекрасного. Что до мастера великого и склонного к умеренности, он никогда не позволит себе неистовых изгибов; он одну за другой создает линии, в которых изгиб хотя и присутствует, но почти незамечен. Он в полной мере использует эти сдержаные изгибы и оттеняет их линиями еще более строгими, дабы полностью выявить их прелесть; а уже потом он позволяет себе один стремительный, энергичный завиток — и вся работа моментально исполняется жизни и красоты.

Рис. 1 на с. 293 представляет собой фрагмент оформления франко-норманской рукописи XIII века, а рис. 2 — итальянской рукописи XV века. Обратите внимание на сдержанную строгость изгибов на первом рисунке; плавно скользящие линии основного стебля выглядят *почти прямыми*, хотя ни одна из них не является совершенно прямой, и тем они противопоставлены смело, но безыскусно очерченным листьям и изящной спирали соединяющего их стебелька, а те, в свою очередь, противопоставлены острым шипам и выступам. Обратите внимание, какой сдержанностью отличается вся композиция, как легко было бы сделать изгибы выраженнее, листья — многочисленнее и как талант мастера удержал его руку, не позволив нарушить гармонию суетливой избыточностью.

А теперь рассмотрим второй пример, где вновь и вновь повторяется один и тот же прием, где художник пытается добиться броскости и выразительности, не сдерживая себя, громоздя один на другой энергичные



Сдержанность и избыточность в изгибах

завитки, беспорядочно закручивая их то в одну, то в другую сторону. Попробуйте внимательно рассмотреть и оценить характер каждой отдельной линии на двух этих рисунках, и вам станет ясно, что избыточность и многочисленность изгибов всегда свидетельствуют о иссякающей энергии и исчерпанном вдох-

новении. Не смешивайте избыточность с богатством или полнотой. Насыщенность и перенасыщение — не одно и то же: готическая скульптура может быть скрыта под полуфутовым слоем переплетенных листьев и шипов, сохраняя при этом безупречную чистоту линий; поздний ренессансный узор может быть скуч и даже беден, однако в каждой его линии будет прочитываться стремление к роскоши.

Основной целью серии зарисовок, приведенной на с. 285, было дать классификацию капителей, однако эти рисунки представляют особый интерес и для нашего нынешнего разговора. Четыре листа в верхнем ряду — это византийский стиль; два средних ряда представляют промежуточные формы — все, кроме рис. 11, который является строго готическим; рис. 13 — это готика в начале упадка; рис. 14 — ренессансная готика в момент полного разложения.

Обратите внимание, как византийская сдержанность постепенно перерастает в готический натурализм: как четкие, жесткие, формально-условные формы, представленные в верхнем ряду, превращаются в более естественные, живые листья, и вот наконец на рис. 12 перед нами совершенно настоящий лист, будто только что сорванный, весь в росе. А дальше, на двух последних примерах и отчасти на рис. 11, мы видим, как формы, достигшие пика живости, продолжают движение вперед — точнее говоря, назад, в сторону большей пышности и изощренности, — знаменуя тем самым закат архитектурной школы.

Наконец, обратите внимание — это чрезвычайно важно, — что одно и то же свойство может быть свидетельством совершенно разных взглядов на искусство, и, соответственно, в каких-то случаях оно идет на пользу, а в каких-то во вред. Листья, изображенные на рис. 3 и рис. 12, отличаются одинаковой чистотой ли-

нии; однако в первом случае мы видим предельную измельченность, во втором — предельную укрупненность форм; оба при этом хороши. Византийский мастер восторгался изысканностью измельченной формы, которая в природе встречается в листьях папоротника или петрушки; того же придерживались и готические мастера, любившие дубовый лист, шипы, тернии. Что до строителя Дворца дожей, он предпочитал крупные листья, дабы достичь гармонии с обширным пространством мощных стен, и упивался этими крупными формами, как природа упивается широко раскинувшимися листьями лопуха или водяной лилии. Соответственно, и измельченность, и укрупненность могут нести в себе благородство, если они замыслены или сотворены здравым рассудком; и та и другая теряют благородство, если их замыслил пресыщенный, ущербный рассудок. Если сравнить измельченность, представленную на рис. 13, с тем, что мы видим на рис. 12, — а первый задумывался как улучшенный вариант второго, — мы поймем, что имеем дело не с художником, который любит изощренность, а с тем, который чурается простоты, которому не хватает таланта правильно разработать крупные формы предшественника, вот он и членит их из праздности на куски, будто ребенок, вырывающий страницы из книги, которую ему скучно читать. Вместе с тем в других работах того же периода нам будут снова и снова встречаться неуклюжая массивность и тяжеловесность, порожденные рукой художника, который уже не в состоянии упиваться тонкостью форм, у которого все становится громоздким, давящим, неживым, теряя при этом эластичность и упругость естественных изгибов. Возникает ощущение, что человеческая душа, отторгнутая от источника здоровья и готовая впасть в грех, утратила способность прозре-

вать жизнь в окружающих вещах; она более не в состоянии отличить напруженность крепкой ветки, наполненной мускульной силой и движением соков, от провисания порванной веревки, упругую волну края листа, смятого в глубокие складки силой собственно-го роста, от вялой сморщенности листа увядшего. Так и в нравственной сфере существует забота о мелочах, проистекающая из любви и совестливости, благород-ная по своей сути, и забота о мелочах, проистекающая из праздности и суетности и потому низменная.

Дату, когда эта ущербная готика впервые возоблада-ла над ранней простотой венецианского стиля, мож-но в мгновение ока вычислить на ступенях, ведущих на хор церкви Санти Джованни э Паоло. Слева от вхо-да находится надгробие дожа Марко Горнаро, умер-шего в 1367 году. Перед нами богатая готика в полном расцвете, с лиственным орнаментом и флеронами, однако еще на шаг отстоящая от экстравагантности. Напротив — надгробие дожа Андреа Морозини, скон-чавшегося в 1382 году. Это готика роскошная до избы-точности: листья раскидисты и пышнотелы, огром-ный флерон выполнен в виде статуи св. Михаила. Нет прощения знатокам древностей, которые, имея перед глазами это надгробие, датировали строгую архитек-туру Дворца дожей более поздней датой, — ибо все не-достатки Ренессанса предстают здесь в полной мере, хотя и не столь откровенно, чтобы полностью разрушить прелесть готической формы. Апогеем ущербно-сти служит Порта делла Карта (1423).

На битву с ущербной готикой вышли армии Ренес-санса; первой атакой стало требование абсолютного совершенства. В произведениях величайших масте-ров XV столетия — в живописи Гирландайо, Мазаччо, Франчи, Перуджино, Пинтуриккьо и Беллини, в скульптуре Мино да Фьезоле, Гиберти и Верроккьо —

мир увидел, впервые со времен разрушения Рима, совершенство исполнения и полноту знания, которые отодвинули в тень все искусство предыдущих эпох и, будучи соединены в работах этих художников со всем, что было великого в прошлом, оправдали и продолжают оправдывать тот непреложный восторг, каковой вызывали или должны были вызывать их творения. Однако, как только совершенство было достигнуто в чем-то одном, его стали требовать от всего; людей более не устраивало недостаточно изысканное исполнение, недостаточно точное знание. Первое требование, которое стали предъявлять к любой работе, — научная безупречность; люди забыли, что безупречно исполненной может быть и вещь презренная, а научное познание бывает бесполезным. Поставив во главу угла техническое мастерство, забыли об одушевлении чувством; вручив главенство науке, позабыли об оригинальности мышления. Мысль и чувство, облитые презрением, покинули мастеров, и все, что им осталось, — это радоваться своим скучным познаниям и утешаться ловкостью рук. Такова история первого натиска Ренессанса на готику, мгновенно давшего результат, причем в архитектуре результаты были незамедлительнее и разрушительнее, чем в любом другом искусстве, поскольку в ней требование совершенства было особенно неоправданным, особенно невыполнимым, ибо полностью шло вразрез с лапидарностью и стихийностью, на которых, как было показано выше, во многом и зиждалось величие более ранних школ. Однако, поскольку у истоков нового стиля возникли чуть ли не лучшие произведения мирового искусства, поскольку утверждали этот стиль величайшие художники, а готика, с которой им приходилось соперничать, стала к тому времени бессмысленной и ущербной, поначалу Ренессанс показался направле-

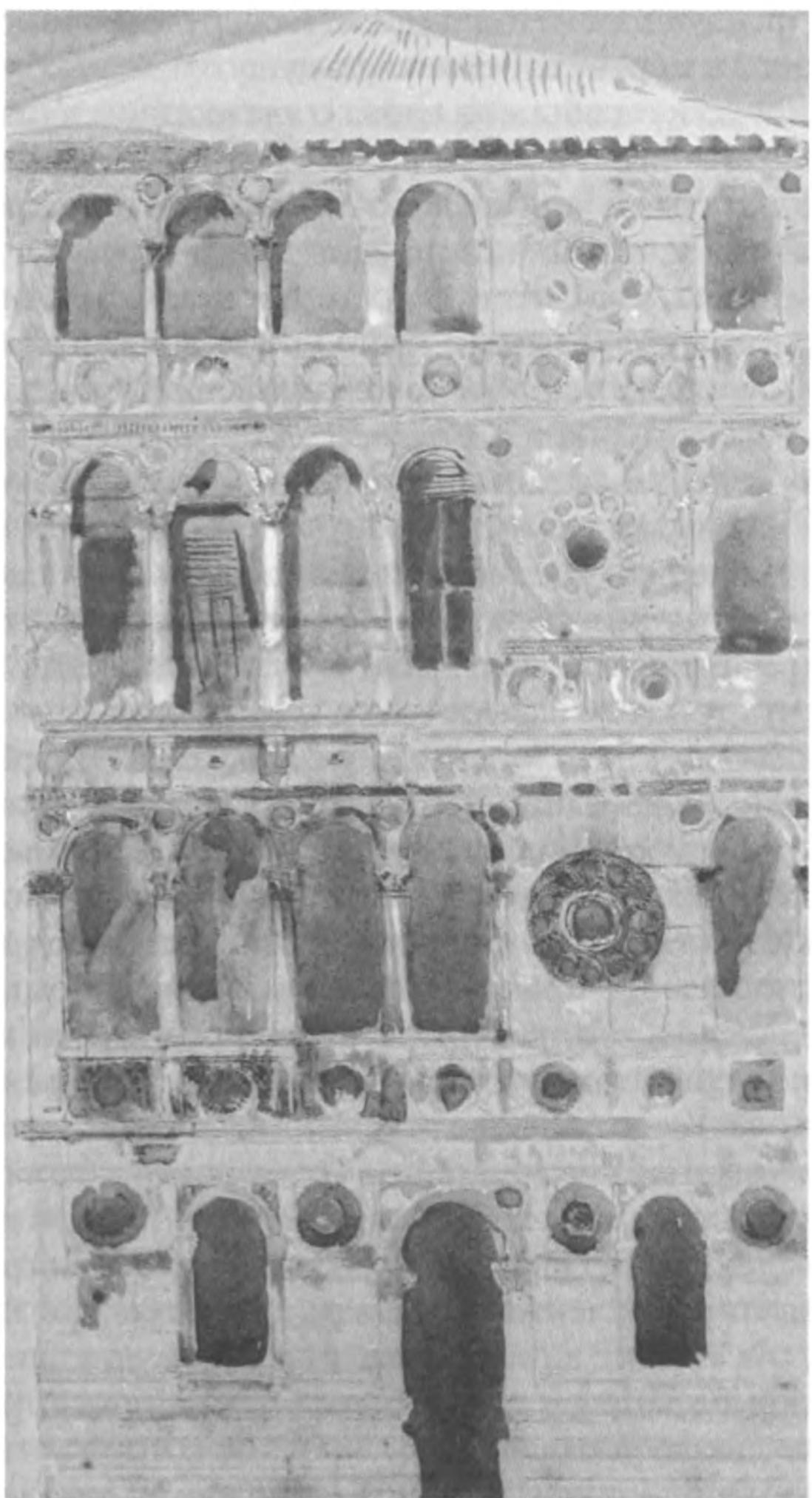
нием вполне здоровым. На место бесплодности и скуки поздней готики пришла новая энергия; первые произведения нового стиля отличались безупречностью и утонченностью вкуса, помноженными на богатство знаний; так по всей Италии распространился стиль, который теперь принято называть Чинквеченто, который, как я уже сказал, дал миру величайших скульпторов и живописцев, таких как Микеланджело, Рафаэль и Леонардо; однако в архитектуре он не сумел достичь подобных высот, поскольку, как мы уже знаем, в архитектуре совершенство недостижимо, причем поражение его было тем более сокрушительным, что увлечение классикой погубило лучшие архитектурные формы.

Я, как мне представляется, достаточно подробно растолковал в главе о сущности готики, что средний ремесленник не в состоянии достичь совершенства, разве что ценой всего — энергии, способности мыслить, целой жизни. В Европе эпохи Ренессанса считалось, что за благоприобретенную способность к совершенству можно заплатить и не такую цену. Мастера, подобные Верроккьо и Гиберти, не рождались каждый день и в каждом городе; требовать от простого ремесленника того же мастерства исполнения значило одно: требовать от него точности копирования. Таланта этих мастеров хватало, чтобы примирить знание с вдохновением, методичность с одухотворенностью, сосредоточенность со страстью; и все же вдохновение и страсть были для них первичны, тогда как остальная Европа видела в них только методичность и сосредоточенность. Для людей того времени подход этот был еще в новинку, и в следовании ему они готовы были пренебречь всем остальным. «Отныне руководствоваться в работе надо только этим», — провозгласили они, и их послушались. Рядовой ремес-

ленник научился методичности и сосредоточенности, принеся в жертву собственную душу.

Я не хочу, чтобы мои слова о тлетворном влиянии Ренессанса были поняты превратно. Читатель может перелистать все мои труды, от первого до последнего, и убедиться, что там нет ни единого слова, чернящего тех великих, кто с честью носил доспехи этого стиля, кому они не сковывали природных движений, — я имею в виду Леонардо и Микеланджело, Гирландайо и Мазаччо, Тициана и Тинторетто. И все же я называю эпоху Ренессанса эпохой зла, потому что те, кто видел этих титанов идущими на битву, путали их доспехи с их доблестью и, соответственно, норовили скорее вооружить теми же латами каждого недоросля, которому еще рано доверять дело ответственнее, чем подобрать три голыша в ручейке.

Поскольку преклонение перед классикой требовало полного изгнания готического духа, венецианцы, естественно, принялись с умилением оглядываться на византийские образцы, в которых имелись и полуциркульные арки, и простые колонны, каковых требовала новая мода; причем эти византийские формы были освящены тем, что их жаловали предки. Таким образом, первая самостоятельная архитектурная школа, появившаяся в рамках новых веяний, ввела в широкий обиход методы инкрустации мрамором, а также формы колонн и арок, заимствованные из XII века, однако приведенные в соответствие с более высокими требованиями ремесленного мастерства эпохи. И в Венеции, и в Вероне в результате появились удивительно красивые здания. В Венеции они отличаются строгостью, однако украшены скульптурой, которая по четкости исполнения и тонкости проработки деталей не имеет себе равных, причем особую прелесть и красоту ей придают круглые вставки из цветного мрамора,



Палаццо Дарио

серпентина и порфира, так поразившие Филиппа де Коммина, когда он впервые попал в этот город. Два лучших венецианских образца этого стиля — небольшая церковь дей Мираколи и Скуола ди Сан-Марко, расположенная рядом с церковью Санти Джованни э Паоло. Самый благородный образец — фасад Рио Дворца дожей. Каза Дарио и Каза Манцони на Большом канале — прекрасные примеры жилых зданий этого стиля; а на берегах канала между Каза Фоскари и Риальто расположены несколько дворцов, главным из которых является Каза Контарини (также называемый делле Фигуре), относящихся к тому же стилю, хотя и к более позднему периоду, и замечательных тем, что византийские представления о цвете соединены в них со строжайшими линиями римских фронтонов, которые постепенно приходили на смену полуциркульной арке. Тонкость камнерезной работы и изящество пропорций в убранстве и общем очерке этих дворцов выше всяких похвал; как мне кажется, те, кто посещает Венецию, уделяют им слишком мало внимания, а не наоборот. Однако, порекомендовав путешественнику остановить перед ними свою гондолу, дабы рассмотреть каждую линию, я тут же должен присовокупить: да не оставит он без внимания удивительное безвлие и бездушие в общем замысле убранства, что недвусмысленно свидетельствует: здания принадлежат к периоду упадка; нельзя не заметить и полную бездумность того, как использован здесь цветной мрамор: мраморные вставки, которые следовало бы просто и естественно вмуровать в каменную кладку, помещены в небольшие круглые или продолговатые рельефные рамки, точно картины или зеркала, и представлены так, будто подвешены вдоль стены на лентах; к круглым рамкам, как правило, приделана пара крыльев, будто бы для того, чтобы завязанным в узлы лентам не

приходилось нести слишком тяжелый груз, и вся эта конструкция крепится под подбородком расположенного выше херувимчика, который будто бы приколочен к фасаду, словно ястреб к дверям амбара.

Но главное, чтобы, разглядывая Каза Контарини делле Фигуре, путешественник не упустил одну любопытную подробность, которая, как и серия сюжетов на трех углах Дворца дожей, словно специально создавалась для того, чтобы преподать нам наглядный урок о сути того стиля, каковой она представляет. В промежутках между окнами второго этажа расположены щиты и факелы, представленные в виде трофеев и прикрепленные к стволам двух деревьев с обрубленными ветками, — на деревьях сохранилось лишь несколько привядших листьев, трудноразличимых, но выполненных с большой тонкостью, разбросанных тут и там под сучками, оставшимися от отрубленных веток. Мастер как будто бы умышленно создал наглядный образ увядания натурализма готической школы.

Как уже говорилось, основное различие в общем облике и оформлении дворцов византийского и готического стилей заключается в том, что в последних мраморная облицовка ужалась до узких межоконных промежутков, оставив незаполненными широкие пространства кирпичных стен. Причину этого, по всей видимости, следует искать в том, что готических архитекторов уже не удовлетворяли нежные, приглушенные оттенки мрамора с его тонкими прожилками; им нужно было нечто более яркое, дразнящее, ближе соотнесенное со все возрастающей пышностью рыцарских костюмов и геральдических девизов. То, что я говорил о простоте жизненного уклада XIII века, никаким образом не касается облачений сановников и военных; и любая иллюминированная рукопись XIII

и начала XIV века (причем расцвет этого пришелся, как мне кажется, на период между 1250-м и 1350 годом) демонстрирует особое благородство и простоту покроя одежд (зачастую надетых поверх кольчуги) и одновременно свидетельствует об ослепительной яркости красок и причудливом узорочье подолов и обшлагов, а также украшающих одежду геральдических символов; архитектурные *формы* этого периода, как мы уже видели, отличаются той же простотой, что и складки этих одеяний, *цвета* же при этом становятся все ярче и насыщеннее, отвечая цветам в четырех полях щита и на покрытой вышивкой мантии.

Не могу сказать, послужили ли вдохновением рыцарские щиты или нечто другое, однако у цветового убранства конца XII, всего XIII и начала XIV века есть одно общее свойство, которое не встречалось мне ни в более раннем искусстве, ни в более заурядных работах более позднего периода, хотя оно постоянно и неукоснительно возникает в работах великих мастеров цвета; я имею в виду сочетание двух цветов через взаимное наложение: то есть если необходимо поместить рядом красную и синюю плоскости, то на синем обязательно будет присутствовать красное, а на красном — синее; иногда в равновесных пропорциях, как на щитах, разделенных на четыре поля, где верхнее поле с одной стороны будет того же цвета, что и нижнее — с другой; иногда — небольшими фрагментами, однако в указанный период прием этот используется последовательно и с неизменным успехом, хотя и в тысячах всевозможных вариаций. Принцип этот, на мой взгляд, иначе как великим не назовешь, ибо он является вечным и всеобъемлющим не только в искусстве, но и вообще в жизни. Это великий принцип братства, подразумевающий не равенство и не сходство, но умение давать и брать; не похожие одна на другую

души, не похожие один на другой народы, не похожие одно на другое существа сливаются воедино, принимая в себя чужие дарования и чужую славу. Здесь не место распространяться об этом — развивать и конкретизировать эту мысль можно до бесконечности, — и все же пускай читатель еще вернется к ней сам, поскольку, по моему глубокому убеждению, во всем, что Бог сотворил для услаждения человеческого чувства прекрасного, есть толика Божественной сущности и Божественного порядка вещей; а одним из величайших постулатов Его порядка вещей является то, что самое дивное и совершенное единство достигается через взаимопроникновение сущностей. Я забрался слишком высоко; однако говорить с читателем о вещах такого уровня я могу только с высот.

Трудно вообразить, не поверив свои наблюдения наукой, с каким постоянством Природа пользуется этим принципом в распределении света и тени; как через самые причудливые взаимоналожения, на первый взгляд случайные, но всегда безупречно продуманные, она привносит тьму в свет и свет — во тьму, причем с такой отчетливостью и неукоснительностью, что в тот самый момент, когда некий предмет переходит из света в тьму, выступающий на нем рельеф переходит из тьмы в свет, да столь естественно, что глаз не фиксирует этот переход, если не ищет его специально. Одна из главных тайн величия всех самых гениальных композиций — в том, чтобы в деталях переход этот осуществлялся последовательно, а в целом — одномоментно; проделать это с цветом можно гораздо решительнее, чем со светотенью, в более простых видах искусства — с большей откровенностью, так что в чисто декоративных произведениях, таких как миниатюры рукописей и геральдические символы великих периодов, все сводится к тщатель-

ному распределению по сегментам. В высоком искусстве вершин этого мастерства достигли Тинторетто, Веронезе и Тёрнер.

Одновременно с великим принципом членения на четыре поля был введен еще один, тоже чрезвычайно важный в деле услаждения взора, хотя и не столь многосмысленный, как предыдущий. Начав заполнять противоположные поля большими плоскостями цвета, художники заметили, что в большом объеме яркость цвета теряется, и стали *приглушать* его, разнообразя вкраплениями другого цвета или цветов, в том числе включением крохотных фрагментов чистого белого. Нравственными принципами, из которых родился этот подход, являются умеренность и чистота: первая требует умерить полноту цвета, вторая — сделать это так, чтобы не утратить ни его собственную чистоту, ни чистоту иных связанных с ним цветов.

Так и возникла восхитительная и всеобъемлющая система ранних фоновых орнаментов, состоящих из квадратов и ромбов. Они получили полное развитие в XIII веке и просуществовали весь XIV, постепенно уступая место пейзажу и другим живописным фонам, по мере того как декораторы утрачивали понимание цели своего искусства и самоценности цвета. Цветовое убранство венецианских готических дворцов зиждилось, разумеется, на двух этих великих принципах, которые неизменно главенствовали повсюду, где торжествовал истинный рыцарский и готический дух. Окна, разделенные вставками из мрамора, считались достойными скульптурного убранства и росписи яркими красками по принципу четырехчастного членения. Пространство кирпичной стены воспринималось как фон; его расписывали по сырой штукатурке ромбовидным орнаментом.

Не знаю, уместно ли употреблять слово «штукатурка», когда речь идет о фреске, но это не столь важно: читатель поймет, что речь идет о белом фоне, что дворцовая стена рассматривалась как книжная страница, которую необходимо чем-то заполнить; но поймет он и то, что морские ветры — дурные библиофилы: когда штукатурка начинала тускнеть или крошиться, обезображеные участки немедленно подвергались реставрации; в результате от цветового убранства готических дворцов не осталось почти ни единого фрагмента.

По счастью, яркие фрески на фасадах готических дворцов запечатлены на картинах Джентиле Беллини, — в его время они еще не исчезли; он не отличался дотошностью, но, сравнив его изображения с миниатюрами из иллюминированных рукописей и изделиями из стекла, относящимися к тому же периоду, мы можем с большой точностью восстановить первоначальный вид дворцов.

Как правило, стены были покрыты квадратами очень теплого тона, бордового, почти багряного, оттененного белым, черным и серым; это сочетание и по сей день можно видеть в единственном уцелевшем образце, — спасло его то, что он выполнен из мрамора: речь идет о главном фасаде Дворца дожей. Впрочем, образец этот отличается особой простотой — в силу использованных материалов: двойные бледно-красные полосы образуют квадраты на белом фоне, а в центре квадратов кресты, попеременно черный с красным перекрестием и красный с черным. Там, где использовалась краска, фоны, разумеется, были столь же разнообразными и сложными, как в рукописных книгах.

На фоне бордового или алого цвета ярко выделялась полоса с рядом окон, как правило из приглушен-

но-белого алебастра; на его изысканном, покрытом прожилками фоне помещались концентрические круги, пурпурные и зеленые. И разумеется, тут же сверкали яркими красками семейные гербы, чаще всего, как мне представляется, на лазурном фоне; синий цвет по-прежнему просматривается на щитах в Каза Приули и еще в двух-трех дворцах, избегнувших реставрации; синий фон использовался также, чтобы оттенить скульптуры или сцены на библейские сюжеты. И наконец, рельефные обрамления, капители, карнизы, выступы и узоры были либо полностью вызолочены, либо обильно украшены позолотой.

Итак, общий вид фасада готического венецианского дворца можно описать следующим образом: приглушенно-багряный фон, расчлененный крупными выпуклыми плоскостями, белыми и золотыми; эти плоскости, в свою очередь, украшены мелкими вкраплениями синего, пурпурного и темно-зеленого.

Прежде чем проститься с этими последними дворцами, до которых еще дошли остаточные веяния Византии, не забудем воспринять от них еще один важный урок. Хотя стиль их во многом и является ущербным, в них чувствуется величайшее мастерство исполнения, и честь их незапятнанна: в них нет несовершенства, нет фальши. По сути, полное отсутствие несовершенства свидетельствует, как мы уже говорили, о том, что их нельзя отнести к высочайшим шедеврам архитектуры, однако для тех, кто изучает каменную кладку, они представляют непреходящую ценность: по ним можно изучать методы обтесывания камня, инкрустации и прочего; эти вещи занимают в убранстве этих дворцов слишком важное место, однако по-своему весьма поучительны.

Фасад Рио Дворца дожей, хотя и бедный по цвету, являет нам прекраснейший образец каменной кладки

Камни Венеции

больших зданий — лучший не только в Венеции, но и во всем мире. От других зданий в византийском стиле, относящихся к эпохе Ренессанса, его отличает масштаб; кроме того, в нем сохранилась одна чисто готическая черта, немало облагородившая его облик: бесконечное разнообразие. Ни одно окно, ни одна плита не походят на другую; эта бесконечная изменчивость, смущая глаз, зрительно укрупняет и без того внушительные размеры здания, так что даже при отсутствии ярких штрихов или крупных объемов оно тем не менее является собой одно из самых впечатляющих зрелищ во всей Италии, — особенно если смотреть на него снизу вверх, когда гондола выплывает из-под моста Вздохов. И наконец (если только не ставить этим зданиям в вину некоторые совершенно ребяческие шалости), они подкупают не только своей безупречностью, но и безупречной честностью.

11. РИМСКИЙ РЕНЕССАНС

Благороднейшим из всех венецианских зданий периода более позднего, чем последние пристройки к Дворцу дожей, является, вне всякого сомнения, Каза Гrimани. Здание состоит из трех этажей коринфского ордера, отличающихся одновременно простотой, изысканностью и совершенством; при этом оно столь велико, что расположенные слева и справа трехэтажные дворцы едва дотягиваются до карниза его второго этажа. На его фасаде, исполненном изысканного благородства, вы не найдете ни одной непродуманной линии, ни одной непросчитанной пропорции; удивительной тонкости резное убранство придает легкость огромным каменным блокам, которые, безупречно друг с другом сочетаясь, и образуют этот фасад. Учрежден он скромно, но изысканно: первый этаж несколько проще остальных, — здесь мы видим пилястры вместо колонн, однако и их венчают коринфские капители с богатым растительным орнаментом, и они прорезаны изящными каннелюрами; помимо этого, поверхность стены оставлена плоской и гладкой, рельеф на пилястрах четок и неглубок, так что их стволы напоминают кристаллы берилла, заключенные в глыбу кварца.

Этот дворец — лучший в Венеции и один из лучших в Европе образцов зодчества Высокого Ренессанс-

са, той архитектуры досконального расчета и безупречного мастерства, благодаря которой мы до сих пор испытываем уважение к этому стилю, которая стала образцом для большей части значимых построек, созданных цивилизованными народами. Я дал этому стилю имя «римский Ренессанс», поскольку как лежащий в его основе принцип взаимоналожения, так и характерный для него тип убранства основаны на традициях классической римской архитектуры периода ее расцвета.

Именно этот стиль, в самых чистых и полных его проявлениях, таких как ратуша в Виченце (Палладио), собор Св. Петра в Риме (Микеланджело), собор Св. Павла и Уайтхолл в Лондоне (Кристофер Рен и Иниго Джонс), и стал основным губителем готического стиля. Его промежуточные, а потому ущербные формы, повсеместно распространившиеся по Европе, уже не вызывают у архитекторов восторга и не становятся предметом изучения; однако совершенные произведения этого стиля, созданные в период его расцвета до сих пор подаются студентам XIX века как пример для подражания, — в отличие от произведений готического, романского и византийского стилей, которые давно заклеймены варварскими, и большинство великих мужей современности продолжает считать их таковыми. Меня же на труд написания этой книги прежде всего подвигло желание показать, что стилям этим присущи благородство и красота, а противостоящий им Ренессанс в целом не достоин ни восхваления, ни подражания, даже при некоторых своих определенных достоинствах. Выше я предпринял попытку показать читателю те элементы, которые в совокупности своей составляют сущность готики, и тем самым дать ему возможность судить не только о красоте форм, которые были созданы этим стилем,

но и об их пригодности для использования в будущем, об их непреходящей способности волновать наши сердца. Теперь я попробую подобным же образом определить сущность Ренессанса, дав тем самым читателю возможность сравнить два этих стиля, ибо он увидит их в едином ключе, в едином соотношении с человеческим разумом, в свете их способностей удовлетворять потребности человека.

Что касается внешних форм римского Ренессанса, мне удастся обойтись без пространных комментариев. Для перекрытий, проемов и крыш, как таковых, используются низкие фронтоны или полуциркульные арки; правда, в отличие от зданий романского стиля, особый упор делается на горизонтальные балки и архитравы *над* арками, так что мощные основные колонны превращаются в опоры для этих горизонтальных конструкций, в результате чего арка становится подчиненным, если не вовсе избыточным элементом. Впрочем, отнюдь не формы этого стиля вызывают у меня возражения. Те же недостатки можно усмотреть в благороднейших образцах более ранних стилей, однако там недостатки искупают величие духа. Этот же стиль нравственно ущербен, и наша основная задача будет сводиться к тому, чтобы обнажить и истолковать эту ущербность.

На мой взгляд, зрелая ренессансная архитектура зиждется на двух нравственных, точнее, безнравственных основаниях, каковыми являются гордыня и неверие; при этом гордыня представлена в трех разновидностях: гордыня научная, гордыня государственная и гордыня философская; итак, перед нами четыре умственных основания, которые надлежит рассмотреть одно за другим.

ГОРДЫНЯ НАУЧНАЯ. Можно было бы проявить снисходительность и, поступившись точностью, доба-

вить к нашему списку еще один элемент: гордость наукой. Однако вне зависимости от того, идет ли речь о гордости или гордыне, главным характерным свойством Высокого Ренессанса является, во-первых, стремление использовать во всем точные знания — если такие знания доступны, — а во-вторых, неколебимое убеждение, что качество любого произведения непосредственно связано с основательностью знания о предмете, и именно знание должно быть в первую очередь отражено в этом произведении.

Главное предназначение художника — видеть и ощущать; служить инструментом столь тонким и чувствительным, что ни единый оттенок, ни единая тень или линия, ни единое мгновенное и мимолетное изменение зrimого мира, ни единое чувство, которое возможно передать силами данного ему таланта, не останутся неувловленными и не записанными в книгу бытия. Думать, судить, доказывать, познавать — не его стезя. Место ему не в чулане, не на кафедре, не в трактире, не в библиотеке. Это — для других людей, для других поприщ. Он может думать — по ходу дела; время от времени впадать в рационализм — когда нечем больше заняться; накапливать знания — но только те фрагменты, которые можно подобрать не нагибаясь, до которых можно дотянуться без труда; но не это должно быть его основной заботой. Для того чтобы выполнять свою работу, он должен освоить два умения: видеть и ощущать.

Никакое знание перспективы, вообще никакое знание не поможет нам провести одну простую, естественную линию, если мы эту линию не видим и не ощущаем. Знание неизбежно заводит в тупик. Ни один из европейских профессоров, специалистов по перспективе, не способен средствами своей науки изобразить изгиб береговой линии или очертить оконце тихой

воды, оставшееся на песке. Для этого нужны глаз и рука, и ничего более.

На днях я показал хороший оттиск «Св. Губерта» Альбрехта Дюрера одному современному граверу, который никогда раньше не видел ни этой, ни каких-либо других работ Дюрера. Минуту он созерцал гравюру с презрительным видом, потом отвернулся: «Да, сразу видно, ничего он не понимал в воздушной перспективе». Весь талант, все искания великого художника, его изощренная композиция, живая растительность, невероятная правдивость каждой линии для этого гравера — мертвый звук, потому что ему втолковали одну научную истину, которой Дюрер сознательно пренебрег.

В этой книге я хочу преподать один важнейший урок, который, как мне кажется, превыше всех прочих: я хочу поведать о священном трепете и смирении, которыми естественные науки наполняют человеческие сердца. И все же главное благо — не знание, но восприятие; естественные науки становятся столь же вредоносны, как и все остальные, когда суть их теряется в бесконечной систематизации и каталогизации. И все же главная опасность — это науки о словах и методах, а именно в эти науки и уходила вся энергия людей эпохи Ренессанса. Науки свелись к бесконечному количеству всевозможных грамматик — грамматике языка, грамматике логики, грамматике этики, грамматике искусства; конечным, Божественным предназначением человеческой речи, остроумия, изобретательности были объявлены синтаксис и силлогизм, перспектива и пять ордеров.

Из подобного знания не могло вырасти ничего, кроме гордыни; вот почему я назвал первую умственную характеристику ренессансного стиля научной гордыней. Одного бы этого хватило, чтобы обеспечить стилю быстрый упадок, но бок о бок с ней стоя-

ла другая гордыня, которую я назвал гордыней государственной.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ГОРДЫНЯ. Легко понять, что архитектурная школа, взывавшая к низменным инстинктам невежества не менее, чем к возвышенной гордости знанием, стремительно нашла отклик в самых широких кругах; и что не только в Венеции, но и в других странах христианского мира велеречивая помпезность новой архитектуры пришла по душе привыкшим к роскоши аристократам, которые постепенно сплачивались в замкнутое на себя, чванливое, нездоровое сообщество, за пределами которого все громче, настойчивее, сплоченнее звучали крики обездоленных, ставшие в конце концов громовыми раскатами (обратите внимание, что первая гроза разразилась среди аккуратных аллей и плещущих фонтанов дворца, где ренессансная роскошь достигла высочайшего в Европе уровня, — в Версале); в этих криках жалобы смешивались с гневом и яростью: «Души наши боле не могут сносить равнодушие богатых и презрение гордецов».

В различных видах искусства XV столетия мы можем отыскать многочисленные тому свидетельства, но самые любопытные и убедительные выводы можно сделать, разглядывая надгробия. Ибо в строгом соответствии с возрастанием чванливой гордыни при жизни возрастал и раболепный страх перед смертью; разница в подходах к украшению гробниц в ранние и в более поздние времена отчетливо свидетельствует о том, как менялось отношение к смерти. В ранние времена она приходила к людям как друг и утешитель, неся в правой руке умиротворение, а в левой — надежду; в поздние — как унижитель, погубитель и мститель. Соответственно, ранние надгробия отличаются одновременно простотой и красотой убранства, стро-

гостью и торжественностью стиля; они открыто провозглашают всемогущество смерти и приемлют, искренне и беспечально, даруемый ею покой; каждым символом они утверждают, что одно лишь милосердие Христово ниспосылает нам надежду на воскресение; в них отчетливо читаются нехитрые слова умерших: «Спокойно ложусь я и сплю, ибо Ты, Господи, един даешь мне жить в безопасности»*. Надгробия поздних времен — это неприглядное противостояние низменной гордыни и неприкрытого страха: первая понуждает окружить могилу статуями добродетелей, скрыть очертания саркофага за прихотливым скульптурным убранством, украсить его фальшивыми строками витиеватой эпитафии и придать натужное оживление чертам статуи, изображающей усопшего; второй извлекает из глубин — из ниши или из-под полога — сурово нахмуренный череп или вооруженный косой скелет, или иной, еще более зловидный образ врага, во устрашение которого белизна гробницы превосходит яркостью белизну праха.

Собственно, духовное наполнение убранства надгробных памятников изменилось от XI к XVII веку по всей Европе. Однако Венеция, будучи и в иных отношениях средоточием духа Ренессанса, даже изменение подхода к украшению могил поставила на службу тому, чтобы проповедовать нам свою истинную суть. В ранние века она сурово пресекала всяческое чванство и самовозвеличивание, поэтому гробницы ее ранних правителей поражают скромностью и простотой не менее, чем силой христианского духа; и в этом смысле они достаточно далеко отстоят от более пышных памятников того же периода, возведенных в память о королях и правителях других европейских городов.

* Пс. 4: 9.

И в Венеции, и в Вероне мы обнаружим множество прекрасных образцов простых надгробий; в Венеции самыми интересными представляются те, которые находятся в нишах сложенного из грубого кирпича фасада церкви Санти Джованни э Паоло: они, как правило, украшены лишь двумя крестами, заключенными в круги, именем умершего и надписью «*Orate pro anima*»* в центре, тоже помещенной в круг.

Есть среди надгробий возле церкви Санти Джованни э Паоло одно, в котором эта ранняя простота представлена с особой наглядностью. Оно находится слева от входа и представляет собой массивный саркофаг с низко расположенными консолями, по форме подобными



Надгробие Якопо и Лоренцо Тьеполо. Фотография

алтарным; надгробие скрыто в грубо вырубленной нише, время его не пощадило, местами оно поросло мхом и травой. Но под ним покоятся два дожа, Якопо и Лоренцо Тьеполо; один из них выделил участок земли для возведения этого благородного храма.

* «Молитесь за <упокой> души» (лат.).

В начале XIV века на венецианских надгробиях появились лежащие фигуры; первый датированный образец стал одновременно и одним из самых совершенных. Это фигура пророка Симеона, высеченная на надгробии, под которым предполагалось захоронить его мощи, оно находится в церкви, носящей его имя, — Сан-Симеоне Гранде. С появлением фигур надгробия становятся более пышными, однако сохраняют при этом строгий христианский дух.

В Вероне, испытавшей на себе сильное влияние великой пизанской школы, монументальная скульптура отличалась куда большей изысканностью; уже в 1335 году здесь создается идеальное готическое надгробие — памятник Кангранде делла Скала.

Вернемся в Венецию: во второй часовне, считая справа налево, в западной оконечности церкви Фра-ри, находится надгробие, относящееся к самому началу XIV или, возможно, к концу XIII века, — это еще один пример чистой готики. Это надгробие рыцаря; впрочем, надписи на нем нет и имя погребенного нам неведомо. Надгробие представляет собой саркофаг с лежащей на нем фигурой, прикрепленный к стене мощными кронштейнами; над саркофагом возведен простой балдахин в форме стрельчатой арки, ее венчает герб рыцаря; пространство стены под аркой выкрашено в синий цвет и усыпано звездами. Статуя сработана довольно грубо, однако, если рассматривать ее, отступив немного дальше, ее очертания становятся одновременно трогательными и величественными. Рыцарь облачен в кольчугу, обнажены лишь кисти рук и лицо. Шлем, как и кольчуга, состоит из отдельных звеньев, руки и ноги рыцаря защищены цельными стальными пластинами; плащ, облегающий торс и подчеркивающий благородную линию грудной клетки двумя узкими расшитыми полосами, наброшен по-

верх кольчуги; на правом боку — кинжал, а длинный меч, закрепленный на поясе, — на левом, глядя снизу, его не видно. Стопами рыцарь опирается на собаку (собака изображена и на гербе), которая, повернув голову, смотрит на хозяина. Как правило, на надгробиях такого типа лицо изображенного слегка развернуто к зрителю; здесь же, напротив, оно обращено вглубь ниши, ибо там, как раз на уровне груди рыцаря, высечен небольшой образ св. Иосифа с Младенцем Христом на руках, глядящим на простертую фигуру; именно на Христа и направлен взор рыцаря. Общее впечатление от надгробия таково, будто в последний миг рыцарь увидел лик Спасителя и умиротворенно откинулся на подушки, не сводя с Него взгляда и соединив ладони в молитве.

Возле противоположной стены той же часовни находится еще одно красивое надгробие — Дуччо дельи Альберти, флорентийского посланника в Венеции; главная его особенность состоит в том, что на нем впервые в истории Венеции появляются фигуры добродетелей. К этому надгробию мы еще вернемся, а сейчас нужно рассказать о самых значительных венецианских надгробиях этого великолепного периода. Наиболее интересным из них, пусть и не самым изысканным по исполнению, является памятник на могиле великого дожа Франческо Дандоло, к праху которого, казалось бы, следовало отнестись с должным благоговением и оставить его лежать в зале капитула Фари, где он был изначально погребен.

Я уже говорил о надгробии дожа Андреа Дандоло в соборе Св. Марка. На нем, едва ли не впервые в Венеции, появляются типичные для Пизы ангелы, отводящие в сторону занавес балдахина, — будто у ложа, чтобы взорам открылась фигура усопшего. Саркофаг обильно украшен цветами, по сторонам изображены

обычные фигуры Благовещения, в центре — Мадонна на троне, а между ними — два барельефа, один из которых изображает мученичество небесного покровителя дожа, св. Андрея. Волосы ангелов вызолочены, крылья усеяны серебряными каплями, одежды украшены изысканнейшими арабесками. В очень близкой манере выполнено и еще одно надгробие — гробница св. Исидора в другой капелле собора Св. Марка, строительство которой было начато при этом самом доже Андреа Дандоло и завершено после его смерти в 1354 году. Оба надгробия являются нам лучшие образцы венецианской монументальной скульптуры.

Есть здесь еще одно чрезвычайно примечательное надгробие — выполнено оно куда грубее и все же представляет особую ценность и интерес в силу своей необычности; расположено оно в самой северной капелле, рядом с хором Санти Джованни э Паоло. Оно украшено двумя барельефами и многочисленными фигурами; надпись отсутствует. Однако на нем изображен гербовый щит с тремя дельфинами, а у ног расположенной в центре Мадонны находится маленькая фигурка коленопреклоненного дожа, из чего мы можем заключить, что это могила дожа Джованни Дольфино, скончавшегося в 1359 году.

Через семь лет на северной стороне хора Санти Джованни э Паоло было возведено величественное надгробие дожа Марко Корнаро: в свете наших рассуждений оно особенно примечательно полным отсутствием каких-либо христианских символов — саркофаг украшен одними лишь розами; впрочем, на балдахине имеются три прекрасные статуи: Мадонна и двое святых. Напротив находится самый пышный монумент венецианского готического периода — он появился лет на пятнадцать позднее; это надгробие дожа Микеле Морозини, который скончался

в 1382 году. Оно снабжено очень прихотливым балдахином — аркой с заостренным завершением, с пинаклями по бокам, украшенными лиственным орнаментом, венчает ее огромный флерон в виде фигуры св. Михаила. В завершение арки помещен медальон с образом Христа, под аркой — мозаика, изображающая Мадонну, которая подводит дожа к распятому Иисусу; ниже, как обычно, расположен саркофаг с лежащей на нем прекрасно изваянной фигурой дожа — лицо у него худое, строгое, с резкими чертами, которые, однако, отличаются величием и соразмерностью. Саркофаг искусно украшен пожухлой листвой, которая обвивает и семь консолей (статуи с них отвалились); и все же задержимся здесь, ибо нет никакого сомнения, что статуи эти представляли семь основных Божественных добродетелей.

Выше было отмечено, что первым венецианским надгробием, украшенным фигурами добродетелей, стало надгробие флорентийского посланника Дуччо. Стоящие по бокам статуи, Справедливость и Умеренность, дивно хороши, и у меня нет ни малейшего сомнения, что их изваял скульптор-флорентиец; в развитии художественных талантов, равно как и религиозных чувств, Флоренция опередила Венецию почти на полвека. Однако это первое украшенное фигурами добродетелей надгробие, которое выполнено в подлинно венецианском духе. Лица статуй выражают твердость, задумчивость, умиротворенность, они исполнены красоты; здесь тот редкий случай, когда несколько тщеславный прием — украшение надгробия образами добродетелей — полностью оправдан: это надгробие примечательно уже тем, что занимает строго промежуточное положение между чистой готикой и полным ее разложением в эпоху Ренессанса; но, кроме того, оно яствует и о промежуточном со-

стоянии умов — между неомраченным спокойствием раннего христианства и хвастливой напыщенностю ренессансного безверия; в мозаике на балдахине, где представлен дож, преклонивший колена у креста, еще чувствуется религиозное смирение, а сменившая его самонадеянность отражена в том, что надгробие окружает фигуры добродетелей.

Следующее надгробие, ими же украшенное, мы видим на могиле Якопо Кавали, в той же капелле Санти Джованни э Паоло, где похоронен дож Дольфино. Оно особенно богато христианскими образами: здесь — выполненные в рельефе фигуры четырех евангелистов и двух святых, а на выдающихся вперед кронштейнах раньше стояли статуи Веры, Надежды и Милосердия, которые ныне утрачены, но видны на рисунке Дзанотто. В надгробии поражает изобилие деталей; скульптор, видимо, гордился этой работой и поместил свое имя под эпитафией:

Qst opera d'Intalgio e fatto in piera,
Unvenician lafe chanome Polo,
Nato di Jachomel chataiapiera*.

Ранее я уже упоминал надгробие Томазо Мочениго. Как и на надгробии Морозини, здесь статуи добродетелей не несут в себе никакой насмешки, хотя сам факт, что они выдвинуты на первый план, усиливает то впечатление заносчивости и чванства, которым теперь веет от всех памятников. Кроме того, это самое позднее венецианское надгробие, о котором еще можно сказать, что оно принадлежит готическому периоду. Убранство его выполнено в грубовато-классическом

* Сия скульптура высечена из камня, / Изваял ее венецианец по имени Поло, / Сын Якомеля-камнереза (*ит.*).

духе, углы украшены бессмысленными фигурами в римских доспехах; впрочем, табернакль над ним еще готический, а лежащая фигура очень хороша. Оно было изваяно двумя скульпторами из Флоренции в 1423 году.

Следом за Томазо Мочениго дожем стал прославленный Франческо Фоскари, при котором, напомню, были осуществлены последние перестройки готического Дворца дожей; перестройки эти следовали форме, но не духу изначального здания, ибо в годы правления Фоскари произошли перемены, после которых в венецианской архитектуре уже не осталось ничего готического. Фоскари скончался в 1457 году, и его надгробие является первым значительным образцом ренессансного искусства.

При этом нельзя сказать, что перед нами особо выдающийся или особо характерный образец. Это надгробие примечательно прежде всего тем, что по нему можно проследить все недостатки раннего Ренессанса, когда достоинства этого стиля, каковы бы они ни были, еще попросту не развились. Его претензии на то, чтобы называться классической композицией, полностью перечеркнуты веяниями готического духа, который, находясь уже в последней стадии разрушения, все же проявляется то тут, то там; он уже ущербен до такой степени, что чем быстрее с ним покончат, тем лучше. Например, саркофаг опирается на своего рода трехлопастные арки; базы колонн по-прежнему имеют выступы; все надгробие перекрыто фронтом, украшенным крокетами и пинаклями. Далее мы увидим, что идеальные образцы ренессансного стиля по крайней мере безупречны в своей безжизненности и изысканы в своей порочности; этот же памятник показывает, как остатки одного стиля душат зародыш другого, здесь все жизненные токи погребены в складках не то свивальника, не то савана.

Впрочем, для нашего разговора надгробие это представляет просто выдающийся интерес. Если вы помните, мы поставили цель проследить, как государственная гордыня постепенно прокладывает себе путь к надгробным памятникам и как, соответственно, убывают христианское смирение и упование к Небесам, при том что добродетели усопшего со все большей заносчивостью выставляются напоказ. Это надгробие — самое крупное и дорогое из всех, которые мы рассматривали; однако из религиозных символов мы видим здесь одну лишь фигуру Христа, совсем небольшую, играющую роль пинакля. В остальном же композиция столь же причудлива, сколь и безвкусна. Изначально порочную идею — ангелы раздергивают полог и смотрят вниз, на умершего, — каждый следующий скульптор использовал со все большим нажимом, но, подходя ближе к эпохе Ренессанса, мы обнаруживаем, что *ангелы становятся все скромнее, а полог — все роскошнее*. У пизанцев полог появился как мотив для включения в композицию ангелов, у скульпторов эпохи Ренессанса ангелы служат лишь «креплением» для полога, который становится все более массивным и усложненным. На надгробии Мочениго это уже целый шатер, подпертый по центру шестом; на надгробии Фоскари ангелы впервые *отсутствуют вообще*; полог же выполнен в форме огромного французского альковного балдахина, по бокам его поддерживают две крошечные фигурки в римских доспехах; они занимают место ангелов исключительно для того, чтобы скульптор мог *показать: он знаком с разнообразными видами классического костюма*.

Под балдахином находится саркофаг с лежащей на нем фигурой. Статуи Богоматери и святых здесь отсутствуют вовсе. Вместо этого на соответствующих местах находятся фигуры Веры, Надежды и Милосер-

дия в половину человеческого роста; Умеренность и Сила стоят у ног дожа, Справедливость и Мудрость — у головы; все эти фигуры выполнены в полный рост, но признать их можно только по соответствующим атрибутам; если не считать того, что глаза Надежды возведены к небу, в их жестах и выражении лиц нет ничего характерного, это просто красивые венецианки в пышных придворных платьях; скульптору вполне приемлемо удались позы, рассчитанные на взгляд снизу. Разумеется, Силе невозможно придать позу, которая бы одновременно и отличалась грацией, и выражала ее суть, но скульптора той эпохи это нимало не смущает, и она стоит, томно откинувшись назад, будто вот-вот опрокинет свою колонну; Умеренность и Справедливость расположены напротив, левую руку первой и правую руку второй снизу разглядеть невозможно, поэтому они *оставлены однорукими*.

И все же эти фигуры, при всей их грубости и бесчувственности, изваяны с большим тщанием, потому что именно от них зависит общее впечатление. Что касается фигуры дожа, которую снизу видно лишь очертком, ею полностью пренебрегли. Талантом скульптор был наделен довольно скромным, так что уж никак не мог позволить себе еще и лениться. Судя по биографии Фоскари, облик дожа вряд ли отличался особым благородством, однако, надеюсь, бесталанный резчик все-таки безбожно исказил его черты; уродство изображенного лица не опишешь никакими словами.

Итак, мы добрались до того периода раннего Ренессанса, о котором в предыдущей главе было сказано, что он стал первым заметным шагом вперед по сравнению с пришедшей в упадок готикой. Надгробия этого периода, выполненные в стиле византийского Ренессанса, свидетельствуют прежде всего о большом искусстве обращения с резцом, о прекрасном знаком-

стве с техникой рисунка и о познаниях в анатомии, о благоговении перед классическими образцами, о мастерстве композиции и изысканности орнамента, каковые по большей части позаимствованы, думается, у великих флорентийских скульпторов. Однако наряду с такой вот научной основой в этих надгробиях не-надолго возрождается ранний религиозный пыл: из этого в скульптуре родилась школа, соответствующая по духу школе Беллини в живописи; остается только удивляться, почему в XV веке было столь мало скульпторов, которые воплощали бы в мраморе те же идеи, которые Перуджино, Франча и Беллини воплощали на холсте. Впрочем, как я уже сказал, были такие, в ком видны проявления неиспорченного и здорового духа, но скульпторов даже больше, чем живописцев, тянуло к изучению классических образов, совершенно не совместимых с христианским мышлением; кроме того, в их распоряжении не было очищающего, священного элемента — цвета, не говоря уже о том, что воплощение их замыслов было возможно только через тяжкий, механический, а потому отупляющий труд. Лично мне не известно, по крайней мере в Венеции, ни одного примера скульптуры этого периода, лишенного очевидных недостатков (речь идет не об ущербности исполнения, как то было в случае с ранней скульптурой, но об ущербности замысла и чувства), каковые убивают все несомненные достоинства; скоро эта школа и вовсе пришла в упадок, растворившись в потоке напыщенного тщеславия и пустопорожних метафор.

Самым известным посмертным памятником этого периода является надгробие дожа Андреа Вендрамина в церкви Санти Джованни э Паоло; оно создано около 1480 года, речь о нем уже шла в первой главе.

Совсем по-иному выполнены надгробия Пьетро и Джованни Мочениго в той же церкви, а также Пьетро

Бернардо во Флоренции; детали их убранства в равной степени отличаются и причудливостью замысла, и безупречностью исполнения; в двух первых надгробиях, а также в нескольких подобных явственно прослеживается возвращение к старым религиозным символам: под балдахином мы вновь видим сидящую на троне Мадонну, а саркофаг украшен житиями святых. Однако фальшь в передаче чувств есть и здесь, и она убийственна. Главное же нововведение, которое имеет непосредственное отношение к нашему предмету, — это форма саркофага. Раньше, как мы видели, он представлял собой мрачную глыбу камня; постепенно его начинают оживлять подобающей благочестивой скульптурой, однако до середины XV века не было даже попыток скрыть его форму. А вот теперь его начинают убирать цветами и обставлять добродетелями; наконец, он полностью утрачивает прямоугольную форму, отныне ему придают изящные очертания античных ваз, всячески затушевывая сходство с гробом; его украшают всевозможными изысками, пока он не становится лишь пьедесталом или основанием для статуи усопшего. Статуя же тем временем постепенно возвращается к жизни, проходя любопытную череду промежуточных стадий. Надгробие Вендрамина — это один из последних памятников, которые изображают, или делают вид, что изображают, простертую фигуру мертвого. Несколько годами позже сама мысль о смерти становится неприятной для утонченных умов; и, глядите-ка, фигуры, опочившие на смертном одре, начинают приподниматься на локте и оглядываться вокруг. Душа XVI века уже не в состоянии взирать на мертвое тело.

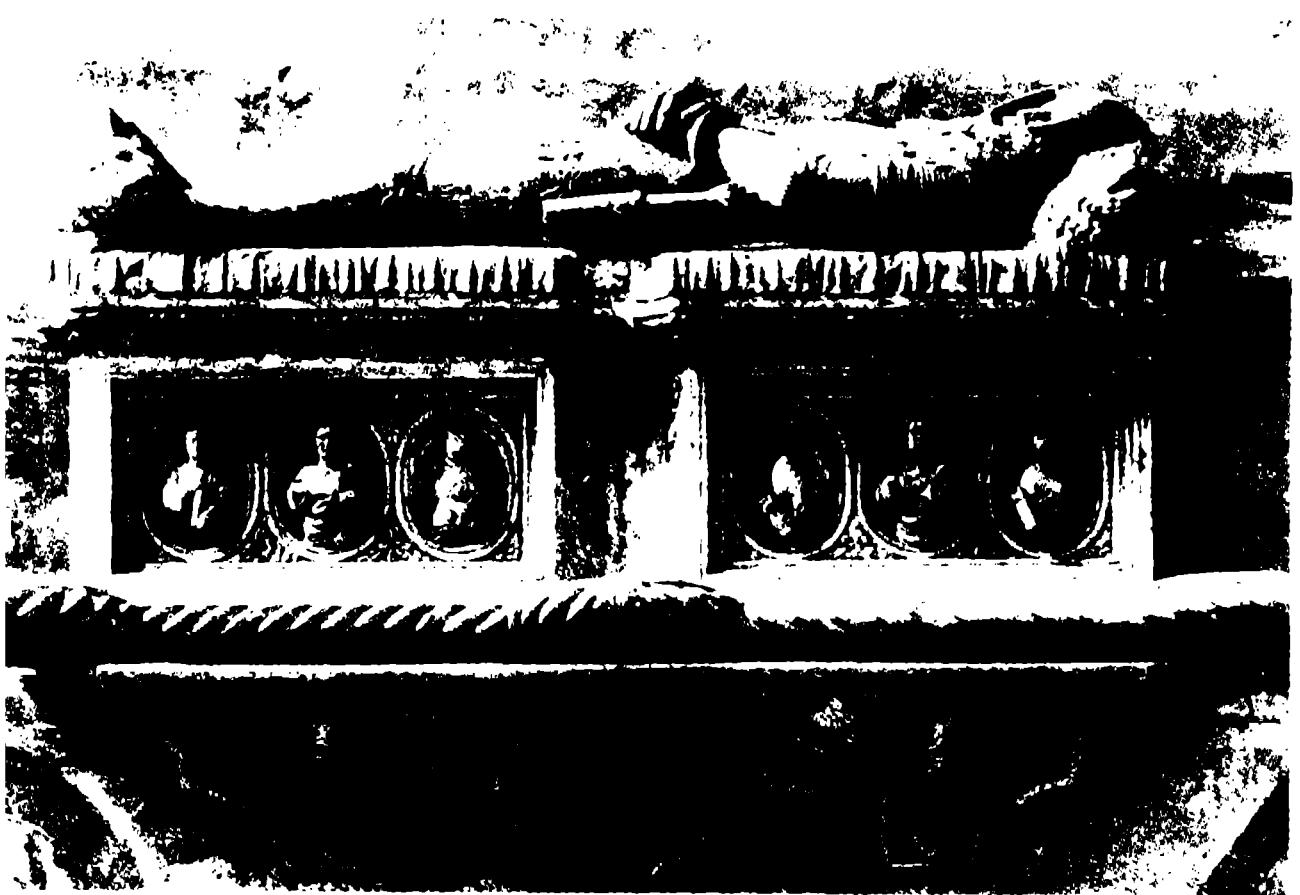
Да и простертые фигуры остаются не так уж долго. Даже умиротворенное выражение лица более не устраивает фриольных и бездумных итальянцев, те-

перь лица должны изображаться так, чтобы не навевать более мысль о смерти. Статуи встают в полный рост и утверждаютя рядом с надгробием, будто актеры на сцене, окруженные теперь не только одними лишь добродетелями, но и аллегориями Славы и Победы, гениями и музами, олицетворениями поверженных царств и благодарных народов, то есть всеми мыслимыми символами тщеславия и низкопоклонства, какие может изобрести лесть и воспринять гордыня.

У нас на родине, к прискорбию, предостаточно образцов как промежуточного, так и этого последнего, самого громоздкого стиля; и все же прекраснейшие образцы находятся в Венеции. Остановлюсь лишь на двух из них: во-первых, на надгробии дожа Джованни Пезаро во Флоренции. Мы перескочили через значительный временной промежуток, теперь мы во второй половине XVII века; процесс разрушения все это время шел непрерывно, скульпторы успели утратить не только умение воплощать чувства, но и вкус, и научные познания. Итак, перед нами устрашающие образы смерти и противостоящая ей в открытом непокорстве фигура умершего, которая как бы пытается перенести воскресение с небес на землю; кажется, в смысле фальшивости и низменности пасть ниже уже невозможно. Впрочем, надгробие из церкви Санти Джованни э Паоло превзошло и это.

Однако, прежде чем обратиться к нему, после чего я уже не стану более испытывать терпение читателя, обратимся еще к одному надгробию раннего периода, — это поможет нам остreee почувствовать контраст.

В темной нише наружной стены обходной галереи собора Св. Марка — обратите внимание, даже не в самом храме, но в атриуме, или на галерее с северной стороны, — расположен массивный саркофаг из бе-



Чадгробие дожа Джованни Пезаро. Фотография

лого мрамора, поднятый от земли примерно на полметра на четырех приземистых квадратных опорах. Крышка представляет собой цельный кусок камня; на торцах ее высечены два креста, на лицевой стороне — два ряда грубо исполненных статуй, в верхнем — Иисус с апостолами, в нижнем — всего шесть фигур, мужских и женских попеременно, воздевших руки в молитве; шестая фигура меньше остальных, у центральной из оставшихся пяти вокруг головы нимб. Я не могу сказать, что это за фигуры, но между ними подвешены курильницы, прикрепленные к крестам: великолепное символическое выражение роли Христа как посредника. Вся композиция окружена грубым венком из виноградных листьев, утвержденным у основания креста. Это надгробие дожа Марино Морозини, правившего с 1249 по 1252 год.

От этого грубого и величественного памятника перейдем в южный неф церкви Санти Джованни э Паоло; здесь, возвышаясь почти к самым сводам храма, нам предстанет нагромождение мрамора высотой 60 или 70 футов; мрамор желтого и белого цветов, причем из желтого высечен огромный полог с завязками, оборками и кистями; его поддерживают херувимы; перед пологом в уже привычных нам театральных позах стоят фигуры дожа Бертуччо Вальера, его сына дожа Сильвестра Вальера и невестки Елизаветы. Статуи дожей, хотя на вид они коварны не менее Полония, все же несколько приукрашены пышными одеяниями; что касается драгарессы, это сущее воплощение грубости, напыщенности и уродства, — перед нами дородная женщина, ее морщинистое лицо окаймлено жесткими, неестественными локонами, от плеч до пят она укрыта мехами и шелками, ее одежда разукрашена оборками, самоцветами и шитьем. Под ними и вокруг них расставлены Добродетели, Победы, Славы, Гении — будто вся труппа вы-

шла на сцену перед тем, как упадет занавес; фигуры выполнены разными скульпторами и заслуживают пристального изучения в качестве примеров фальши, дурновкусия и малограмотности. Победа, стоящая в центре, представляет особый интерес: при ней находится лев, нападающий на дракона и задуманный чрезвычайно свирепым, однако свирепость скульптору-недоучке не далась, лев даже не выглядит сердитым, разве что опечаленным. Он встал на дыбы, при этом в теле его не чувствуется ни напряжения, ни подвижности: он похож на собачку, которая попрошайничает, стоя на задних лапках. Под двумя основными статуями имеется следующая надпись:

Бертурччо Вальер, дож,
прославленный мудростью и красноречием,
свыше того прославленный победой на Геллеспонте,
превыше всего прославленный в правителе, своем
сыне, почил в год 1658.

Елизавета Квирина,
жена Сильвестра,
отмеченная римской добродетельностью,
венецианской набожностью
и короной догарессы,
почила в 1708.

Писателей той эпохи очень тревожило, как бы кто не подумал, что они плохо владеют степенями сравнения; очень многие эпитафии писались именно с целью продемонстрировать, что это не так; впрочем, эта эпитафия интересна еще и тем, что в ней, хотя она и принадлежит временам торжества мирской суеты, упомянута «венецианская набожность», которая когда-то действительно была отличительной чертой этого города и от которой, видимо, остался какой-то

след, какой-то отзвук, каковой и был использован в эпитафии, дабы исподволь потешить гордыню, которой одной лишь пышности надгробия уже было недостаточно.

На этом можно закончить разговор о второй отличительной черте ренессансного духа — о государственной гордыне; сказанного довольно, чтобы понять причину упадка Венеции. В мыслях она уже сравнивала себя с Вавилонской блудницей — с ней же сравнялась и в своем падении. Две эти страсти, государственная и научная гордыня, не были новым порождением: они подвергались осуждению еще с незапамятных времен.

ГОРДЫНЯ ФИЛОСОФСКАЯ. Я бы мог проиллюстрировать вышеуказанные заблуждения тысячами других примеров, но развивать эту тему и далее у меня нет времени, так что перейдем к третьей разновидности гордыни — к гордыне философской. На ней можно не останавливаться столь подробно, как на других, потому что она одновременно — и наиболее очевидная, и наименее вредоносная. О том, как гордыня XV века осквернила источники знаний и приизвала, запятнав чванством, величие государства, пишут достаточно редко, однако читатель, я полагаю, уже наслышан о неблаговидной потребности сводить все к формулам и системам, каковая под именем философии затемнила умы ученых эпохи Ренессанса.

На начальных стадиях обучения вполне правомерно говорить: так делать можно, а так — нельзя; необходимо ознакомить молодого художника с законами цвета и светотени, как молодого музыканта необходимо ознакомить с законами гармонии. Но как только настает момент, когда человек заслуживает право именоваться художником, заученные законы становятся для него само собой разумеющимися, и, соот-

ветственно, если он начинает похваляться, что знает их, или делать вид, что только им и следует и в работе, и в жизни, это верный признак, что перед нами нахлебник за чужим столом, чуждый и подлинному искусству, и подлинной религии. Ибо настоящий художник живет вдохновением, которое превыше всяческих законов, вернее, которое пребывает во все-часном и безоглядном подчинении высшим законам, каковые не сводимы к линиям и правилам. Одно движение резца великого мастера воплощает в себе больше законов, чем можно было бы записать в целом толстом томе. Своей науке, в ее невыразимой точности, он напрямую учится у Создателя, а потому ее невозможно ни воспроизвести, ни воплотить в слове. Более того, точно сформулированные, самоочевидные законы никогда не позволят создать шедевр. Можно, рассчитав и соразмерив соотношение цветов, выкрасить стены комнаты так, чтобы они радовали глаз, но никакие расчеты и соразмерения не сделают из вас Тициана. Из уже написанной картины можно извлечь целые своды законов и потом изучать их для общей пользы и для лучшего понимания существующего шедевра, но написать новую картину они не помогут — как знание законов растительного мира не поможет вырасти дереву. Соответственно, там, где мы сталкиваемся с системой обязательных формул и правил, которые рассматриваются как нечто большее, чем подсказка для школьников, можно с уверенностью утверждать: благородное искусство здесь не могут даже понимать, а уж тем более творить. Именно это и произошло с общим умонастроением в XV и XVI столетиях. Величайшие гении умудрялись прорываться сквозь эту колючую изгородь; и, хотя ученейшие из них потратили уйму времени на написание латинских стихов и анаграмм, на создание прихотливых

венков сонетов и изящных силлогизмов, все же им удавалось пробиться сквозь омертвелье шипы силой своего разума и веры: и в живописи, и в литературе заранее заданные правила только мешают великому уму проявить свою самобытность; более того, палочная дисциплина и шаблонное знание даже идут на пользу тем, кто в состоянии разорвать их путы и облить их презрением, так что, несмотря на законы драматургии, у нас есть Шекспир, несмотря на законы живописи, у нас есть Тинторетто, — оба они и теперь не перестают оскорблять вульгарную науку и близорукие вкусы большинства.

В архитектуре дело обстояло иначе; она именно и была искусством большинства, и его пороки влияли на нее с особой силой; величайшие творцы, подвизавшиеся на этой ниве, такие как Микеланджело, предпочитали выражать свою подлинную сущность в скульптуре, отводя архитектуре роль простой оболочки. В результате на сцену вышли невежды и софисты; читатель и вообразить себе не может бездарность и бесодержательность писаний тех авторов, которые, при пособничестве Витрувия, восстановили систему «пяти ордеров», расчислили пропорции каждого ордера и сочинили множество рецептов изысканности и красоты, которым зодчие продолжают следовать по сей день — и которые, не премину заметить, в наш век умных машин можно претворять в жизнь с еще большим успехом.

Итак, мы очертили три основные разновидности проявления ренессансной гордыни; все эти заблуждения становились особенно роковыми в присутствии еще одной силы, которая неизбежно сопутствует гордыне. Ибо сказано: «Кто надеется на себя, тот глуп»*,

* Притч. 28: 26.

а также: «Сказал безумец в сердце своем: „нет Бога“»*. Самолюбование, каковое подстегивала и ученость того времени, и изнеженность, постепенно привело к забвению всего, кроме самого себя, к безверию тем более недопустимому, что оно продолжало пользоваться символами и языком веры.

БЕЗВЕРИЕ. Рассматривая основные формы, в которых проявил себя разлад с религией, важно провести четкую границу между тем, что явилось следствием уважения к язычеству, и тем, что воспоследовало из упадка католицизма. Как римская архитектура не ответственна за начало упадка готики, так и римская философия не ответственна за начало упадка христианства. Год за годом, по мере того, как история жизни Христа все глубже погружалась в пучину времени, все больше заволакивалась дымкой всемирной истории, — по мере того, как множились действия и события, как снова и снова изменялись и образ жизни человека, и образ его мыслей, так что представить себе то, что произошло в отдаленном прошлом, становилось все труднее и труднее, — так день за днем, час за часом сердцу, исполненному веры, становилось все тяжелее постигать истинный и непреходящий смысл того, что совершил Иисус Христос; а людям бездумным и нерадивым — все легче множить заблуждения относительно истинного характера веры, которой их учили придерживаться.

В тот момент, на который пришлось оживление интереса к языческим писателям, христианство уже было ослаблено и разобщено; и, соответственно, само нанесло себе удар, в десятки раз превосходивший по силе тот, который когда-то могло нанести по другим. Прежде всего, упадок сказался в том, что мысли людей от вещей обратились к словам; они постановили, что

* Пс. 13: 1.

язык Средневековья был далек от совершенства, и задачей каждого книжника стало теперь исправление стиля. Изучение слов, то есть внешних оболочек предметов, было признано важнейшей задачей, и половина ученых углубилась в науки низшего порядка — грамматику, логику и риторику; то есть в занятия, недостойные серьезного человеческого ума, естественным образом лишавшие тех, кто им предавался, способности к возвышенным мыслям и благородным чувствам. Что касается тлетворного влияния филологии, дабы его постичь, достаточно прочитать заметки любого грамматиста о любом великом поэте; те, кто умеет мыслить, не нуждаются в логике, тем, кто не умеет, она поможет не более, чем машина, способная перемещать только одну ногу, поможет человеку, лишенному способности ходить; изучение риторики — занятие для тех, кто хочет обманывать или быть обманутым: тот, кто носит истину в сердце, не убоится, что ему не достанет красноречия ее провозгласить, а если убоится, то лишь потому, что низменная риторика в своей лживости не дает истине быть услышанной.

Занятия этими науками делали людей скудоумными и безнравственными. Вера, основы которой были подорваны языческими гениями античности, была полностью ниспрровергнута преступлениями христиан; распад, начавшийся в области науки, довершило торжество чувственности. В настоящий момент цивилизованный мир, в своей совокупности, — такой же язычник, каким был во II веке.

Я надеюсь, что спустя не так уж много лет мы с изумлением очнемся от мрака этих заблуждений, будто от дурного сна; залог тому — уцелевшие среди торжествующего безумия сокрытые корни плодоносного и подлинного христианства, которые, по Божьей милости, железом и медью прикованы к самым основаниям

английской нации. Что касается Венеции, там усохли и эти корни; гордыня изгнала венецианцев из дворцов их древней религии на пастбища, где место лишь скоту. От гордыни — к безверию, от безверия — к безоглядной, ненасытной погоне за наслаждениями, а далее — к необратимому упадку; движение было стремительным, как путь падающей звезды. Величайшие дворцы заносчивых венецианских аристократов не смогли вырасти до полной высоты — их рост остановили скудость и нищета; дикие травы колышутся на обломках могучих колонн, так и не вставших на свои места; волны бьются о берег, достигая границы, на которой люди, не знавшие Бога, впервые услышали: «Доселе дойдешь и не перейдешь»*. А преображение, в которое все они столь тщетно верили, — новое рождение, светоносная заря всех искусств, всех наук, всех надежд, — стало для них той зарей, которую Иезекииль увидел на холмах Израиля: «Вот день! вот пришла, наступила напасть! жезл вырос, гордость разрослась. Восстает сила на жезл нечестия; ничего не останется от них, и от богатства их, и от шума их, и от пышности их. Пришло время, наступил день; купивший не радуясь, и продавший не плачь; ибо гнев над всем множеством их»**.

Мне хотелось бы опять — в последний раз — вернуться с читателем в знаменательную эпоху, в 1423 год, год смерти дожа Томазо Мочениго: уже давно принято считать, что год этот знаменует начало заката венецианского могущества. Это начало отмечено не только словами умирающего дожа, но и красноречивым, понятным любому знаком. В архивах значится, что по восшествии на престол его последователя,

* Иов 38: 11.

** Иезек 7: 10—12.

Фоскари, «*si festeggio dalla citta uno anno intero*» — «празднество в городе продолжалось целый год». Во дни младенчества Венеция сеяла в слезах семена, плоды которых пожала потом в радости. Теперь во смехе сеяла она семена смерти.

Начиная с того дня, год за годом Венеция все ненасытнее уголяла жажду запретных наслаждений, выискивала их источники, доселе неведомые, в темных расселинах земли. В изысках и изобилии, в суетности и суесловии Венеция превзошла все города христианского мира, как в прошлом превосходила их стойкостью и трудолюбием; когда-то властители Европы стояли в залах ее Совета, дабы внять голосу правосудия, теперь молодежь Европы толпилась в ее роскошных чертогах, дабы обучиться искусству наслаждений.

Прослеживать шаг за шагом ее путь к окончательному упадку слишком болезненно, да и не нужно. На нее пало древнее проклятие городов равнины: «гордость, пресыщение и праздность». Ее спалило внутреннее пламя ее страстей, столь же пагубное, как и огненный дождь над Гоморрой; оно лишило ее места среди великих городов, и ныне пепел ее засыпает протоки мертвого, соленого моря.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда мы говорили о сущности готики, мы пришли к выводу, что одним из главных источников силы этой, да и любой другой здоровой архитектуры является грубая, неукрощенная энергия простого ремесленника. Когда мы говорили о сущности Ренессанса, мы пришли к выводу, что его главной слабостью была научная гордыня, которая не только разделась со всякой грубостью выражения, но постепенно задушила всякую энергию, которая может быть выражена только в грубой форме; а кроме того, во всем, что касается и творчества, и материала, она предпочла науку — чувству, а опыт — вдохновению.

Позвольте же мне, наконец, со всей твердостью высказать непреложный принцип, на котором зиждется все, о чем говорилось ранее: величие или убожество искусства находятся в прямой зависимости от того, является ли это искусство духовным и физическим детищем чистой и возвышенной человеческой души; присутствие души и в форме, и в содержании никак не зависит от мастерства исполнения, а уж тем более от науки; а любое искусство, в котором не чувствуются энергия, наитие и изобретательность сильного человеческого духа, ничего не стоит. Я имею в виду, ничего не стоит *как искусство*: оно может обладать

иными достоинствами, но как искусство оно не существует. Как фотография не является произведением искусства, хотя и требует тонких манипуляций с бумагой и кислотой и точного подсчета времени, так и рисунок, в точности подобный *фотографии*, сделанный напрямую с натуры, не является произведением искусства, хотя и требует тонких манипуляций с карандашом и точного распределения света и тени.

Широко распространенное заблуждение состоит в том, что мы рассматриваем наши умственные способности как самодостаточную вещь, никак не связанную с нашим сердцем; в действительности же возвышенность или низменность разума определяются тем, какую мы ему даем пищу, с какими предметами ему приходится иметь дело. Возвышенны не сами по себе умственные способности, но способности ума, занятого подобающими размышлениями. Половина ошибок метафизиков проистекает из того, что они упустили это из виду: а именно, что и добрый, и дурной ум заняты, по сути, одним и тем же, все зависит от того, с каким материалом он имеет дело, и, если заставить его перемалывать пыль и солому, он быстро иссушится от бесмысленного кругового движения.

А посему — да не возгордимся мы нашим знанием. Мы можем, до определенной степени, гордиться тем, что бессмертны, тем, что любим, мыслим, видим, тем, что над нами есть верховный Водитель; но нельзя гордиться тем, что мы вызубрили наизусть, тем балластом и грузом, что громоздится в трюмах духа; можно гордиться лишь тем лоцманом, без которого судно быстро бы затонуло и обломки его рассеялись бы по воле волн.

Любой современный студент-живописец знает об искусстве в пятьдесят раз больше, чем Джотто; но это не делает его более великим, чем Джотто, а его рабо-

ты — более вдохновенными и более признанными, чем работы Джотто. И даже если он узнает все, что доступно человеческому разуму и что возможно узнать за долгую жизнь, он ни на дюйм, ни на волос не приблизится к ногам Джотто. Но если он оставит академическую скамью и с невинностью полного неведения уйдет блуждать по лесам и весям, радоваться с теми, что радуются, и плакать с теми, что плачут, — тогда в ином мире, в обществе славных и великих, Джотто протянет ему руку, и введет его в свой сияющий белизной круг, и скажет: «Это брат наш».

Мы увидели, что любое великое произведение искусства создается человеком в его совокупности, его телом и духом, и прежде всего духом. Но оно не только *создается* в совокупности, оно и *обращено* к совокупности. То, через что выражено величие духа, только в величии духа и может быть постигнуто. Не за тем я напрягал свой дух и вкладывал все силы в труд своей жизни, чтобы ты, зритель или слушатель, внимал мне потом вполдushi. Ты должен отдаваться мне полностью, как я полностью отдаюсь тебе; только тогда возможно наше единение. Все, что есть в тебе славного и благородного, должно пробудиться к жизни, в противном случае награды мне не будет. Художник вкладывает в работу все силы своей души не затем, чтобы потворствовать лишь одной прихоти своего зрителя: не только чтобы угодить его чувства, не только чтобы возбудить его любопытство, не только чтобы вызвать в нем отклик, не только чтобы навести его на размышления: все это должно произойти *одновременно*. Чувства, любопытство, отклики, размышления — вся совокупность внемлющей души должна застыть, вслушиваясь, или всколыхнуться, восторгаясь; если не так — трудившаяся душа плохо исполнила свою работу. Ибо, заметьте, ей не только дано *право* вот так сой-

тись со зрителем — лицом к лицу, сердцем к сердцу, на нее возложена *обязанность* породить отклик в чужой душе. Звук рога должен быть безупречно чист, так что, даже если скудоумие и леность на него и не отзовутся, всем будет ясно, что именно он хотел поведать; в каждом произведении должен быть призыв, и, если мы на него не откликнулись, в том лишь наша вина. Но мы его там ищем, мы его требуем. Большинство из нас не знают, что таится у них внутри, пока не услышат этого призыва себе подобных: без него сердца чахнут, без него одолевает сон, летаргия от всемирных миазмов; ничто не нужно нам столь сильно, как крик: «Спящие, пробудитесь!» И громче всего должен звучать призыв, обращенный к самым возвышенным свойствам, прежде всего к воображению, ибо оно наиболее хрупко и легче других чахнет в отравленном воздухе; итак, одна из основных задач искусства в его служении человеку — пробудить воображение от сна, подобно ангелу, возмущившему воды Вифезды; искусство, которое не пробуждает воображение, изменяет своему долгу и уклоняется от своей сути. Проявить силу воображения — недостаточно, надо заставить и зрителя проявить ее же; а если зритель не готов подняться до уровня произведения, ему не дано будет его расprobовать, а тем более им насладиться. Но если уж зритель пробудился, художник должен стать ему надежным и уверенным проводником: нельзя отпускать воображение зрителя на свободу, позволять ему блуждать там и сям; нельзя, однако, и оставлять его в праздности; должна степень завершенности любого произведения — та, которая позволит зрителю закончить его для себя именно так, как это задумал художник, а не та, где на долю зрителя уже ничего не остается. Как только полностью передана основная идея, художник должен отложить кисть; каждый мазок, добав-

ленный после того, как история, с помощью зрителя, уже рассказана до конца, идет только в ущерб работе. Итак, всякое искусство, которое исчерпывает предмет до конца или, напротив, не дает точных указаний воображению зрителя, — дурно.

Если, вняв моим рассуждениям, кто-то из моих читателей надумает, в меру своих сил, посвятить себя возрождению в Англии здоровой архитектуры и если ему угодно получить краткий совет, как это можно сделать, я дам такой совет, простой и ясный. Прежде всего — полностью отбросить все, что связано с греческой, римской и ренессансной архитектурой, как в подходе, так и в форме. Мы только что убедились, что вся архитектура, основанная на греческих и римских образцах, — а именно такую мы, по большей части, и создаем последние три столетия, — начисто лишена жизни, добродетели, достоинства и способности творить добро. Она низменна, неестественна, бесплодна, безрадостна и безбожна. Языческая по происхождению, возрожденная в безверии и гордыне, разбитая в старости параличом, она продолжает улавливать в свои сети все благое и жизнеспособное, что кишило вокруг нее в ее юности; эта архитектура будто бы специально создана для того, чтобы превращать архитекторов в плагиаторов, ремесленников — в рабов, а заказчиков — в сибаритов; архитектура, где разум празден, воображение иссушено, где царит роскошь и торжествует тщеславие; первое, что мы должны сделать, — покончить с ней, отрясти ее прах с наших ног. Покончить со всем, что хоть как-то связано с пятью ордерами, вообще с любым из ордеров — дорическим, ионическим, тосканским, коринфским, композитным, — со всем, что хоть немного отдает Грецией или Римом, в чем видно хоть малейшее уважение к законам Витрувия или следование принципам Палла-

дио, — все это нельзя более терпеть. Освободиться от этих «старых негодных тряпок и старых негодных лоскутьев», сбросить их во дворе нашей темницы.

Нашей надежде и вере в себя не должно быть поставлено никаких пределов. Я убежден, что мы можем не только сравняться с мастерами северной готики, но во многом и превзойти их. Впрочем, в том, что касается портретной скульптуры, нам пока придется удовольствоваться уровнем куда более низким, ибо у нас нет подходящей натуры. Скульптура, использующаяся для украшения архитектуры, хороша только в том случае, если представляет людей своего времени в костюмах своего времени; а наша современная одежда *вряд ли* добавит красоты нишам и антровольтам. В том же, что касается цветочных орнаментов, мы можем сделать огромный шаг вперед, не говоря уже об искусстве инкрустации и о мастерстве исполнения в целом. Ибо, хотя слава готики и состоит в том, что она приемлет и самую грубую работу, она не отказывается и от самой тонкой; и как только мы признаем права рядового ремесленника, он не замедлит вознаградить нас, становясь все более и более искушенным; при пособничестве нынешней науки и нынешнего изобилия мы сумеем вместо наших громоздких соборов создать нечто подобное Кампаниле Джотто, даже лучшее, чем Кампанила Джотто, ибо мы сможем использовать самые чистые, самые совершенные формы северной готики, соединив их с итальянской тонкостью исполнения. Сейчас трудно даже вообразить, сколь великолепны могли бы быть здания, стенам и сводам которых были бы приданы формы английской и французской готики XIII века и которые были бы украшены с итальянским изяществом деталей; которые отображали бы — буде человеческие фигуры мы ваять не можем — красоту каждого цветка, каждой травинки на-

Камни Венеции

ших английских полей, каждого дерева, что цепляется корнями за наши скалы, каждого бутона, что впивает наши летние ливни, — подобно тому как предки наши изображали дуб, плющ и розу. Давайте поставим себе такую славную цель и сделаем первый шаг к ее осуществлению — не в гордыне, но в смирении, приемля помочь самых скромных рук; и тогда Лондон XIX века еще станет Венецией без деспотии, Флоренцией без смут.

Список иллюстраций

В тексте*:

- 37**. Гробница Томазо Мочениго. Фотография.
- 39. Гробница Андреа Вендрамина. Фотография.
- 57. Капители собора на острове Торчелло.
- 59. План собора на острове Торчелло.
- 72. План церкви Сан-Донато на острове Мурано. XII в.
- 75. Резные украшения церкви Сан-Донато на острове Мурано.
- 76. Галерея церкви Сан-Донато на острове Мурано.
- 85. Южная сторона собора Св. Марка. Вид с галереи Дворца дожей.
- 87. Северо-западная галерея собора Св. Марка.
- 98. Лилейная капитель собора Св. Марка.
- 105. Мозаики с изображениями оливкового дерева и цветов.
- 116. Фондако дей Турки.
- 120. Выступающие архивольты дома на Рио ди Кай Фоскари.

* Все рисунки в тексте выполнены автором.

** Здесь и далее указаны номера страниц.

124. Капители выпуклого типа. В центре — капители южного портика собора Св. Марка.
125. Четыре венецианских цветочных ордера.
127. Византийские капители вогнутого типа.
129. Византийские капители выпуклого типа.
133. Византийские настенные рельефы.
136. Вставки из мрамора на фасаде Каза Лоредан.
157. Виноградная лоза и веточка вишни, нарисованные с натуры, и изображение виноградной лозы в мозаике.
189. Каза Контарини-Фазан.
194. Каза д'Оро.
199. Балконы.
201. Типы венецианских арок.
203. Дверной проем и два боковых окна дома в Корте дель Ремер на Большом канале.
209. Окна четвертого ордера.
213. Окна ранних готических дворцов.
218. Окна пятого ордера.
223. Аллегория Ноября. Фрагмент второго архивольта собора Св. Марка. Фотография.
224. Двор Дворца дожей.
228. Дворец дожей. План и общий вид.
230. Дворец дожей. Южный фасад.
247. Угол Виноградной лозы Дворца дожей.
248. Суд Соломона. Скульптура эпохи Ренессанса на северо-западном углу Дворца дожей. Фотография.
269. Аллегория Луны. Фрагмент восемнадцатой капители. Фотография.
278. Тридцать шестая капитель Дворца дожей.
283. Ренессансные капители верхней арочной галереи Дворца дожей.
285. Лиственый орнамент венецианских капителей.
293. Сдержанность и избыточность в изгибах.
300. Палаццо Дарио.
316. Надгробие Якопо и Лоренцо Тьеполо. Фотография.
328. Надгробие дожа Джованни Пезаро. Фотография.

На вклейке:

1. *Джованни Беллини*. Мадонна с Младенцем. Ок. 1487 г. Венеция, Галерея Академии.
2. *Тициан*. Мадонна Пезаро. 1518—1526. Венеция, церковь Санта-Мария Глориоза дей Фрагри.
3. Храмы острова Торчелло.
4. Интерьер собора Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло. IX—XI вв.
- 5, 6. Страшный суд. Мозаика собора Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло. XII в.
7. Церковь Сан-Донато на острове Мурано. XII в.
8. Крыши собора Св. Марка. XI—XV вв.
9. Собор Св. Марка. Фрагмент главного фасада.
10. Мозаика северного портала собора Св. Марка с изображением экстерьера базилики XI в.
11. Фрагмент мозаики в южном трансепте собора Св. Марка с изображением интерьера базилики XI в.
12. Интерьер собора Св. Марка. Купол Пятидесятницы.
13. Фрагмент мозаики первого купола собора Св. Марка со сценами из Ветхого Завета.
14. Каза д'Оро. 1421—1436.
15. Каза Контарини-Фазан. Закончен в 1475 г.
16. Каза Дарио. 1480-е гг.
17. Ансамбль центральных площадей Венеции.
18. Дворец дожей. Фрагмент фасада.
19. Дворец дожей. Порта делла Карта.
20. *Джентиле Беллини*. Процессия с реликвией Св. Креста на площади Св. Марка. 1496. Венеция, Галерея Академии.
21. *Джентиле Беллини*. Чудо с крестом у моста Сан-Лоренцо. 1500. Венеция, Галерея Академии.
22. Каза Гримани. Начало строительства 1556 г.

Указатель имен

- Александр III, папа римский 18
Альберти Дуччо дельи 318, 320
Аристотель 254, 265, 266, 279
Архимед 265
- Барбаросса Фридрих 18
Беллини Джентиле 22, 220, 287, 296, 306, 325, 347
Беллини Джованни (Джамбеллино) 22, 139, 296, 325, 347
Бернардо Пьетро 325—326
- Вальер Бертуччо 329, 330
Вальер Сильвестр 329, 330
Вендранин Андреа 37—40, 325, 326, 345
Веронезе Паоло 23, 226, 287, 305
- Верроккьо Андреа 296, 298
Витрувий 333, 342
- Гварьенто 243, 287
Гвидо см. Рени Гвидо
Гершель Уильям 267
Гиберти Лоренцо 296, 298
Гирландайо Доменико 296, 299
- Горнаро Марко 296
Градениго Пьетро 235—237, 242
- Гримани Антонио 23, 111, 113, 309, 347
- Дандоло Андреа 89, 318, 319
Дандоло Франческо 208, 237, 318
Дандоло Энрико 14, 18
Данте Алигьери 260, 262, 263
Джонс Иниго 310

- Джорджо Марино 237
Джорджоне 97
Джотто ди Бондоне 42, 254,
255–260, 262–264, 339,
340, 343
Дзанотто 321
Дзено Карло 15, 36
Дзиани Себастьяно 14, 234–
236, 238–241
Дольфино Джованни 319, 321
Дюрер Альбрехт 313
- Кавалли Якопо 321
Кандиано Пьетро IV 81
Карраччи Аннибале 140
Карл Великий 233
Каррара 14
Кверини Марко 207
Квирина Елизавета 330
Клеопатра 87
Коммин Филипп де 23, 24,
34, 301
Константин, император 26
Корнаро (Корнер) Марко 83,
319
Корреджо Антонио 138
- Ладзари Винченцо 279
Леонардо да Винчи 149, 298,
299
Ломбардо Пьетро 242, 345
- Мазаччо 296, 299
Микеланджело Буонарроти
298, 299, 310, 333
- Микиели Доменико 14
Мино да Фьезоле 296
Моро Христофор 241
Морозини Андреа 296
Морозини Марино 329
Морозини Микеле 319, 321
Мочениго Джованни 325
Мочениго Пьетро 325
Мочениго Томазо 15, 19, 36–
38, 42, 240, 321–323, 336,
345
- Нума Помпилий 279
- Орканья Андреа 254
Орсеоло Пьетро 14, 81, 83
- Палладио Андреа 35, 243, 310,
342–343
Партиципацио Анджело
(Аньело) 233, 234
Пезаро Джованни 327, 328,
346, 347
Пезаро, семейство 22
Перикл 235
Перуджино Пьетро 139, 296,
325
Пизани Витторе 15
Пинтуриккьо Бернадино 296
Пифагор 265
Поло Марко 132
Понте Антонио да 243
Праут Сэмюэл 211
Присциан 265
Приули, семейство 217, 307

- Птолемей Клавдий 265
- Рафаэль Санти 298
- Рембрандт Харменс ван Рейн 140
- Рен Кристофер 310
- Рени Гвидо 140
- Риччи Антонио 242
- Роза Сальватор 139
- Рубенс Питер Пауль 138, 139
- Рускони Джованни 243
- Сансовино Франческо 234—236, 243
- Сануто 240
- Сельватико Пьетро 36, 38, 259, 264, 265, 266, 274, 275, 279
- Симеон 317
- Симплиций 270, 272
- Скала Кангранде делла 317
- Соломон 246, 248, 249, 265, 346
- Солон 279
- Соранцо Джованни 237
- Стено Микеле 244
- Сципион 279
- Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям 305
- Тинторетто 23, 82, 141, 226, 232, 243, 287, 299, 305, 333
- Тициан Вечелио 22, 23, 79, 82, 138, 141, 226, 299, 332, 347
- Траян Марк Ульпий 280
- Туллий Сервий 265
- Тьеполо Баямонте 207, 236, 271, 276
- Тьеполо Лоренцо 316, 346
- Тьеполо Якопо 316, 346
- Фальтер Витале 82, 83
- Фальтер Ордалафо 14
- Фоскари Франческо 15, 34, 42, 110, 240, 241, 277, 284, 322—324, 337
- Фра Анджелико 139
- Франча Франческо 139, 296, 325
- Чиконьяра Леопольдо 38
- Шекспир Уильям 87, 275, 333

Рёскин Дж

P 43 Камни Венеции / Пер. с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. — 352 с. + вклейка (16 с.). ISBN 978-5-9985-0415-0

Книга «Камни Венеции», одно из наиболее значимых и объемных сочинений известного английского историка и теоретика искусства, прозаика, поэта, художника, литературного и художественного критика Джона Рёскина, увидела свет в 1851—1853 гг. В ней рассматривается многовековая эпоха расцвета венецианского зодчества от раннего Средневековья до позднего Ренессанса и дается блестящий анализ присущих ей основных архитектурных стилей. Помимо подробных научных изысканий и теоретических рассуждений, автор включил в полное, трехтомное, издание своего труда исчерпывающий справочный материал, касающийся отдельных личностей, зданий, терминов и пр. Сразу же по выходу из печати книга приобрела огромную популярность не только среди специалистов, но и у широкого читателя, став незаменимым путеводителем по городу. Издательство сочло возможным выпустить в серии «Художник и знаток» сокращенный вариант «Камней Венеции», сосредоточив внимание на описании архитектурных памятников и их стилистических особенностей. В тексте использованы рисунки и акварели самого Рёскина, на вклейке приводятся цветные фотографии и репродукции.

РЁСКИН ДЖОН

Камни Венеции

Ведущий редактор Анна Обрадович

Художественный редактор Вадим Пожидаев

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Станислава Кучепатова, Наталья Бобкова

Верстка Александры Калмыковой

Руководитель проекта Максим Крюченко

Подписано в печать 17.08.2009. Формат издания 75×100¹/32.

Печать офсетная. Гарнитура «Garamond C». Тираж 4000 экз.

Усл. печ. л. 16,21 (включая вклейки). Заказ № 18076

Издательская Группа «Азбука-классика».

191014, Санкт-Петербург, ул. Чехова, д. 9, лит. А, пом. 6Н

www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии СтР

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.





Вниманию читателей предлагается сокращенная версия книги «Камни Венеции», одного из наиболее значимых и объемных сочинений Джона Рёскина. В ней рассматривается многовековая эпоха расцвета венецианского зодчества от раннего Средневековья до позднего Ренессанса и дается блестящий анализ присущих ей основных архитектурных стилей. Сразу же по выходу из печати «Камни Венеции» приобрели популярность среди специалистов и у широкого читателя, став незаменимым путеводителем по городу. В нашем издании главное внимание сосредоточено на описании архитектурных памятников и их стилистических особенностей. В тексте использованы авторские рисунки и акварели, на вклейке приведены цветные фотографии и репродукции.

Джон Рёскин (1819—1900), известный английский историк и теоретик искусства, прозаик, поэт, художник, литературный и художественный критик, оказал большое влияние на развитие искусствознания и эстетики второй половины XIX века. Им написано пятьдесят книг, сотни статей и лекций, он является автором множества акварелей, рисунков, литографий. В двадцать лет окончил Оксфордский университет, в 1869 году там же стал профессором кафедры истории искусств. В 1837—1838 годах в журнале «The Architectural Magazine» выходит его первая публикация «Поэзия архитектуры», затем издаются труды «Современные живописцы» (1843—1860), «Семь светочей архитектуры» (1849), «Камни Венеции» (1851—1853), «Политическая экономия искусств» (1857), «Лекции об искусстве» (1870), «Прогулки по Флоренции» (1874) и др. В своих сочинениях Рёскин выступал с критикой современного ему общества, воспринимая его как силу, враждебную искусству, которое объединяет в себе три великих начала — природу, красоту и нравственность.

Серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствознания. Каждая из книг является самостоятельным, завершенным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.